

## Días de vino y vasos: mujeres y fiesta en la cerámica ática de figuras rojas

Fátima Díez Platas<sup>1</sup>

Recibido: 30 de Noviembre de 2022 / Aceptado: 21 de Enero de 2023

**Resumen.** Esta contribución pretende proponer una mirada interpretativa a las escenas representadas en el conjunto de estamnos áticos de figuras rojas de mediados del siglo V a.C. que se encuadran dentro de los conocidos como “vasos de las Leneas”. La lectura que se propone tiene en cuenta los análisis y las interpretaciones del grupo de vasos realizados desde el primer trabajo de Frickenhaus (1912), que estableció el corpus de estudio e introdujo la debatida cuestión de la identificación de las escenas como representación de la fiesta ateniense de las Leneas. Dejando de lado el debate de la identificación concreta de la fiesta en la puesta en escena figurativa de un conjunto de imágenes, de indudable corte dionisiaco e identificable tono ciudadano, la propuesta interpretativa se centra en tres aspectos: en los protagonistas de las escenas –los vasos y las mujeres–, en la relación entre los elementos figurativos, y en el modo de representación y narración visual, con el propósito de desentrañar un tipo de escena dionisiaca encuadrada en una clase determinada de vasos con unos destinatarios concretos.

**Palabras clave:** Dioniso; Ninfas; Ménades; Leneas; estamno.

### [en] Days of wine and vases: women and feasts in Attic red-figure pottery

**Abstract.** This contribution aims to propose an interpretative approach to the scenes represented in the group of red-figure stamnoi (V a.C.) that form part of the so called “Lenean vases” group. The proposed reading takes into account the analyses and interpretations of the group of vases carried out since Frickenhaus’ first work (1912), which established the study corpus and introduced the debated question of the identification of the scenes as representing the Athenian festival of the Lenaia. Leaving aside the debate on the specific identification of the festival in the figurative staging of a set of images of an undoubtedly Dionysian nature and identifiable civic tone, the interpretative proposal focuses on the protagonists of the scenes –the vases and the women–, on the relationship between the figurative elements and on the mode of representation and visual narration in an attempt to unravel a type of Dionysian scene framed in a specific class of vases with a specific target audience.

**Keywords:** Dionysos; Nymphai; Maenads; Lenaiai; stamnos

**Sumario.** 1. Introducción: unos vasos, unas escenas, ¿unas fiestas? 2. Centrando la mirada: las escenas festivas de los estamnos de figuras rojas. 3. Vasos de fiesta: celebrar el vino con Dioniso. 4. Mujeres y vino: entre la fiesta y el banquete. 5. Conclusiones. En un tiempo y un lugar: escenas en contexto.

**Cómo citar:** Díez Platas, F. (2023). Días de vino y vasos: mujeres y fiesta en la cerámica ática de figuras rojas, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 33, 255-280.

<sup>1</sup> Universidad de Santiago de Compostela [fatima.diez@usc.es](mailto:fatima.diez@usc.es). Este artículo pertenece a los resultados del Proyecto Logos BBVA 2020-2022: *Cultos, literatura e iconografía de Dioniso en los siglos V y IV a. C. (CLID)*, cuyo Investigador Principal es M. Herrero de Jáuregui, de la Universidad Complutense de Madrid.

## 1. Introducción: unos vasos, unas escenas, ¿unas fiestas?

Desde que en 1912 en su trabajo *Lenaenvasen* A. Frickenhaus asociara un grupo de vasos con decoración dionisiaca a la fiesta de las Leneas, basándose en el carácter ceremonial de las representaciones de grupos de mujeres actuando en relación con la imagen de Dioniso, el conjunto de vasos y sus escenas se han revisitado numerosas veces en el intento de clarificar el sentido y el significado de estas peculiares representaciones<sup>2</sup>. El primer corpus de vasos, agrupados en torno a la idea de que las escenas que contenían representaban momentos de la fiesta ateniense, reunió veintinueve piezas de distintos momentos y estilos y fue elaborado por el propio Frickenhaus (1912: 33-39). Mucho tiempo después, en 1991 y en su libro *Le dieu-masque*, F. Frontisi-Ducroux amplió el corpus de estudio a setenta y tres piezas, elaborando un catálogo completo<sup>3</sup> que incluye todos los vasos de diversos momentos y de diferentes formas y técnicas que, en principio, presentan la imagen de una figura artificial de Dioniso, construido como una especie de ídolo o maniquí que incluye la máscara del dios, y reproducen escenas de cierto corte ritual o cultural (Frontisi-Ducroux 1991: 233-253).

No obstante, el constante interés por este conjunto de recipientes con escenas de corte festivo y dionisiaco se debe, de manera evidente, a los problemas de interpretación que siguen suscitando. Problemas que surgen de la propia idea de considerarlos –sobre la base de la recurrencia y similitud de las escenas– como un corpus definido, concebido para representar o evocar una fiesta concreta, que tampoco se consigue identificar con exactitud<sup>4</sup>. De este modo, durante mucho tiempo, el análisis de estas escenas se dedicó a encontrar razones para justificar la pretensión de identificar una fiesta concreta de Atenas en relación con Dioniso y con el vino, centrándose en las Leneas o las Antesterias, como propuestas alternativas, originando lo que, en el cumplido estado de la cuestión de su estudio, Frontisi-Ducroux denominó “La guerra de las Leneas” (1991: 41-63).

Sin embargo, a esta cuestión primera, que procede del planteamiento de Frickenhaus y que se ha perpetuado hasta “teñir” las descripciones de los vasos implicados con el uso de la denominación “vasos de las Leneas”, se unen otras cuestiones que se han planteado al realizar el análisis detallado de las representaciones desde el punto de vista iconográfico y al abordar, en consecuencia, su interpretación como productos visuales que suponen una puesta en escena específica del extenso y variado mundo dionisiaco que puebla las superficies de la cerámica ática<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Sobre las propuestas de interpretación de este corpus de vasos: Frontisi-Ducroux 1986; Genière 1987; Halm-Tisserant 1988; Frontisi-Ducroux 1991; Peirce 1998; Hamilton 2003; Genière 2013; Hedreen 2014; Frontisi-Ducroux 2014. Para un amplio estado de la cuestión y la investigación: Frontisi-Ducroux 1991: 17-63. Una revisión y recontextualización del corpus: Hamilton 2003: 48-49. La actualización de la cuestión y el giro hacia un análisis iconográfico basado en la imagen se plantea en los estudios de Carpenter (1997: 79-82, 93-7), Peirce (1998), Sourvinou-Inwood (2005: 215-229) y se retoma en el trabajo de Hedreen (2014).

<sup>3</sup> Este catálogo, que se considera la referencia estándar en el estudio de estos vasos, ha sido utilizado como base para distintas aproximaciones al corpus de escenas por autores posteriores como S. Peirce (1998) o R. Hamilton (2003). En este trabajo también remitiremos a él, utilizando la misma referencia L, seguida del número de orden.

<sup>4</sup> Sobre el problema recurrente de la identificación de la fiesta: Frontisi-Ducroux 1991: 41-63, y 1997, donde en un giro interpretativo, después de negar una posible identificación, se decanta por las Antesterias por la cuestión de la nocturnidad y la aparición de antorchas en algunas escenas. Sourvinou-Inwood las pone en una laxa relación con otras fiestas dionisiacas en Elis y Delfos (2015: 228-229, 235-240). Una propuesta de identificación concreta con una sola fiesta: Olsson 2006. Sobre las representaciones festivas en los vasos de figuras negras: Cabrera 2013.

<sup>5</sup> Propuestas de lectura iconográfica más allá de la identificación de unas fiestas concretas y con distintos matices: Coche de la Ferté 1951; Halm-Tisserant 1991; Carpenter 1997; Osborne 1997; Peirce 1998; Sourvinou-Inwood 2015; Hedreen 2014.

El primer problema que se ha planteado atañe a la propia definición de los vasos como un grupo o un corpus coherente<sup>6</sup>, una asignación que se hizo sobre la base de los elementos comunes que, a grandes rasgos, presentan las escenas, porque en todos ellos se representan situaciones que evocan el mundo de Dioniso, en las que el propio dios se hace presente de manera casi general bajo la forma de una imagen que con frecuencia se tacha de “artificial”. Así pues, la imagen del dios representado como ídolo parece la clave de las escenas<sup>7</sup>; sin embargo, esta cuestión no agota el problema. Para completar la aparente puesta en escena del mundo del dios, en las imágenes de los vasos aparecen figuras que consideramos dionisiacas, mujeres<sup>8</sup> y sátiros, danzando o involucrados en lo que parece una ceremonia o un ritual, completada por un complejo y completo *atrezzo* que se puede poner en relación con el vino y su celebración como don divino.

No obstante, entre estos vasos incluidos en el mal llamado “grupo de vasos de las Leneas” se observan diferencias relevantes, no solo en las escenas y en el modo de aparecer representados los elementos dionisiacos, sino sobre todo en la forma de los vasos, la técnica y la cronología<sup>9</sup>, circunstancias todas ellas no desdeñables ya que influyen en el papel que se asigna a la imagen y en la interpretación del mensaje que se da a los destinatarios o usuarios de los vasos.

De este modo, no se pueden considerar del mismo modo todos los conjuntos de vasos incluidos en el gran grupo general: los léцитos de figuras negras de principios de siglo V a.C., atribuidos al Grupo de Hemón –con escenas de máscaras dobles de Dioniso suspendidas en una evidente columna, alrededor de la cual danzan sátiros y bacantes–; los vasos para beber, escifos y copas, también de figuras negras cercanas al grupo de los léцитos; el grupo de vasos de figuras rojas para el consumo del vino, y el grupo de estamnos de figuras rojas fechados en torno a la mitad del siglo V en adelante, casi todos ellos atribuidos a un mismo pintor o a su círculo –en este caso al del Pintor de Villa Giulia– que forman un grupo bastante homogéneo, en el que el

<sup>6</sup> R. Hamilton considera que nunca se han tratado sistemáticamente como un corpus y que las identificaciones se basan en la definición de la identidad de las mujeres para hablar de Leneas, o de la presencia del vino para hablar de Antesterias. No obstante, él sigue considerando que todos los vasos que se pueden unir bajo la idea de la presencia de la máscara de Dioniso –en su estudio de forma concreta los léцитos de figuras negras y los estamnos de figuras rojas, *vide infra* notas 8 y 10– siguen formando un corpus que se debe estudiar de forma sistemática (Hamilton 2003: 49-50)

<sup>7</sup> Como ya hemos adelantado, el estudio más detenido y completo de conjunto de los vasos, y donde se establece el corpus más amplio, realizado por F. Frontisi-Ducroux (1991), lleva como título *Le dieu-masque*. En un trabajo más reciente, la misma autora, que ha vuelto recurrentemente a plantear cuestiones en relación con las escenas, generalmente centradas en la figura del dios y su función, cuestiona la realidad de la imagen artificial y su relación con el culto (Frontisi-Ducroux 2014).

<sup>8</sup> De nuevo se plantea el problema de la denominación de estas figuras del cortejo de Dioniso que representan a las Ninfas, sus nodrizas, que se convirtieron en sus primeras seguidoras, a las ménades enloquecidas por la acción del dios que se documentan en los textos, o a las bacantes consideradas como seguidoras reales y relacionadas con el ritual. Sobre esta cuestión recurrente y debatida: Hedreen 1994 y Díez Platas 1996. Un planteamiento completo y detallado de la relación de las Ninfas con Dioniso: Jiménez San Cristóbal 2022.

<sup>9</sup> El corpus de vasos que ha recibido el nombre de “vasos de las Leneas” se compone de: a) un grupo de veintisiete léцитos de figuras negras de principios del siglo V a.C., la mayoría de ellos cercanos al Pintor de Hemón o a su grupo (Frontisi-Ducroux 1991: nos. L25-L51); sobre la interpretación de estas escenas y su sentido: Frontisi-Ducroux 1991: 101-135; Hamilton 2003: 56-67; b) un conjunto de vasos de figuras negras, la mayor parte de ellos escifos que tienen escenas muy similares a las del Grupo de Hemón (Frontisi-Ducroux 1991: nos. L52, L54-L56, L61, L70-73); c) un pequeño grupo de vasos de figuras rojas, una copa, dos crateras, dos enócoes y tres pélices (Frontisi-Ducroux 1991: nos. L53, L57, L59. L62, L63, L67-L69), y finalmente, d) un grupo de treinta estamnos de figuras rojas de mediados del siglo V en adelante (Frontisi-Ducroux 1991: nos. L1-L24 [incluye L20 y L20bis], L58, L60, L64-L66).

ídolo de Dioniso está representado con frecuencia de manera frontal –de modo que la escena se reorganiza de otra manera– y en los que cobra un especial protagonismo la presencia del vino y la manera en la que se alude a él.

La segunda de las cuestiones que plantean estos vasos que han permanecido bajo esta referencia genérica e inexacta es el tipo de escena que se representa sobre su superficie. El gran denominador común que los transforma a todos de vasos diferentes en vasos relacionables es, como ya hemos anticipado, la presencia peculiar de Dioniso, que no aparece como el dios antropomorfo y vivo que constituye su típica epifanía en el ámbito de las escenas de la cerámica (Díez Platas 2013: 307-313), sino bajo la especie de una construcción que ya varias veces hemos calificado de “artificial” en el sentido de que la imagen del dios se materializa en una especie de maniquí vestido y con una máscara como rostro<sup>10</sup>. La composición, decorada con elementos vegetales, va adosada a una columna y centra la imagen como si fuera objeto de celebración, o veneración como ídolo. No obstante, se producen diferencias en el tipo de materialización de la figura del dios entre unos vasos y otros, y esto afecta también al resto de los actores que intervienen en las escenas, e incluso a las actividades que realizan en ellas. Ni la propia figura de Dioniso ni la actitud de las figuras que se enrollan en la ceremonia o en el ritual son iguales en los léцитos de figuras negras o en los estamnos de figuras rojas, por recordar la comparación más evidente que se plantea y que lleva a Frontisi-Ducroux a analizar por separado los distintos conjuntos de vasos<sup>11</sup>.

Por último, de la observación de las escenas representadas en los cuatro grupos de vasos que forman este corpus creado artificialmente se advierte que también se dan evidentes diferencias en el planteamiento figurativo, que resultan relevantes a la hora de acometer su interpretación como productos iconográficos similares. Y este es otro de los problemas del análisis de las escenas, que podríamos resumir de forma sintética como “el problema de la comprensión del mundo representado”, que implica, sobre todo, la comprensión del lenguaje visual utilizado.

Si analizamos las escenas de forma general vemos que, por una parte, queda claro que estamos en el mundo de Dioniso, no solo por la presencia del ídolo que lo representa, sino también por el modo en que se produce la caracterización y las acciones del resto de los personajes que intervienen en la puesta en escena, que generalmente son mujeres, uno de los aspectos más relevantes en la lectura de las escenas como fiestas y un punto de debate en relación con la identidad de las figuras representadas, como veremos. En consecuencia, el mundo del dios está marcado por la aparición esporádica en las escenas de diversos elementos reconocibles como

<sup>10</sup> Hamilton (2003: 50) se detiene en esta cuestión, considerando que la imagen de Dioniso en estos vasos es, como la herma, una construcción semi-antropomórfica. No nos parece del todo acertada la afirmación, ya que el ídolo de Dioniso pretende reproducir con el rostro y el vestido la imagen antropomórfica de un dios que no parece tener una encarnación visual clara en el ámbito de la escultura. Lo que no es el ídolo del dios es una estatua con una reproducción naturalista. No obstante, otro problema es la cuestión de la columna como soporte que evoca la relación con las imágenes y el culto de Dioniso *Perikionios* en Tebas que se menciona en Eurípides (Genière 1987: 44) en el que no nos podemos detener en esta ocasión.

<sup>11</sup> Frontisi-Ducroux analiza en primer lugar los estamnos (1991: 67-100), luego los léцитos de figuras negras (1991: 101-136) y otros vasos que considera “desparejados” (1991: 137-166) haciendo hincapié en las diferencias y en cuestiones iconográficas. Por el contrario, Hamilton dedica su revisión a contemplar de forma conjunta los léцитos de figuras negras y los estamnos de figuras rojas porque considera necesario estudiar juntos los vasos que tienen el ídolo de Dioniso –y solo esos– como un grupo relevante para comprender cuestiones relacionadas con el culto, dejando de lado las diferencias de representación y el valor de la forma del recipiente (Hamilton 2003: 53-55).

dionisiacos, como las coronas de hiedra, los tirsos, las nébrides o los instrumentos musicales, pero, sobre todo, por todo el conjunto de *realia* que remite al vino, como los distintos vasos y cucharones.

Por otro lado, parece que se pone de manifiesto la intención de representar el mundo de la celebración y la fiesta en el entorno del dios a través de las acciones de manipulación del vino, como el acto de servirlo, así como en la puesta en escena de una suerte de procesión que se organiza en la mayoría de los reversos de los estamnos, o por medio de la danza, que es evidente sobre todo en los léцитos de figuras negras, pero que aparece de manera muy esporádica en los vasos de figuras rojas.

Y todavía habría que considerar que se documentan en las escenas algunos elementos aún más marcados como dionisiacos, como la presencia de los sátiros y algunas actitudes relacionables con el debatido “menadismo”, como la danza extática de las mujeres que parecen enloquecidas por el dios, aunque su carácter esporádico hace pensar que son excepciones a una regla.

No obstante, el problema real que se plantea en la lectura de estos vasos no es corroborar que las escenas de manera más que evidente tienen que ver con Dioniso, con el vino y con la fiesta, sino saber en “qué lado” del mundo del dios nos encontramos para celebrarlo o evocarlo. Es decir, parece que la clave para interpretar el sentido y el valor de estos vasos con sus representaciones es determinar si las imágenes constituyen una peculiar puesta en escena de una realidad mítica, o si se trata de representaciones que recogen imágenes de un mundo ritual o cultural concreto.

En esta línea de análisis, que ya plantean las propuestas de C. Sourvinou-Inwood (2015), S. Peirce (1998) o G. Hedreen (2014), este trabajo propone un acercamiento más al problema de estas escenas, contempladas a la luz del análisis iconográfico de las imágenes teniendo en cuenta, en primer lugar, la idea ya establecida y aceptada de que la imagen, y de forma concreta la imagen representada sobre los vasos de la cerámica griega, es un constructo mental. Esto es, la imagen no es una reproducción fiel de la realidad y por tanto hay que considerar, como recuerda Hedreen (2014: 271), las posibilidades que tiene el medio visual de producir realidades nuevas que tienen un enganche conceptual e incluso visual con los referentes reales—«iconographical articulations», en genial apreciación de Sourvinou-Inwood (2015: 216-217)—pero que son productos diferentes, propios de la imagen, calificables sobre todo como productos culturales que permiten la expresión y la recepción de significados.

Por otra parte, no solo pretendemos tener en cuenta en la lectura la condición de la imagen contenida en el vaso, sino que tenemos como objetivo considerar en el análisis la realidad específica de los propios vasos como contenedores con función que se convierten en el soporte de unas imágenes que los complementan como objetos e incrementan el valor significativo de las formas de los vasos, que son, así mismo, una suerte de imágenes cotidianas y habituales que informan de manera más clara de los contenidos y las realidades que las representaciones pretenden conferir.

En todo caso, queda claro que todas estas diferencias entre las escenas de los distintos grupos de vasos en términos cronológicos, de técnica, de forma y función de los recipientes, pero sobre todo de puesta en escena de la celebración, imponen un análisis diferenciado de cada grupo que tiene sus peculiares características. Esto supone hacer una disección asumiendo que, aunque el denominador común de las escenas de los cuatro conjuntos de vasos es la presencia del ídolo de Dioniso, este no es el único elemento que permite explicar las representaciones. Y esto es así no solo porque en varios de los vasos que se consideran parte de la serie la figura esté

ausente, sino, sobre todo, porque el punto central de las escenas no parece tanto el dios como el vino, el soporte decorado y la función que se adjudica a las imágenes.

## 2. Centrando la mirada: las escenas festivas de los estamnos de figuras rojas

De manera evidente, desde el punto de vista de las condiciones de forma y función, el grupo de estamnos resulta el caso más interesante dentro del gran grupo, sobre todo porque sabemos que los vasos de esta forma peculiar, poco corriente en Atenas<sup>12</sup>, se producían prácticamente en su totalidad para la exportación, lo que queda ratificado por su procedencia documentada, ya que la totalidad de los ejemplares se ha hallado en las tumbas etruscas o en territorio campano, de suerte que se presentan como un fenómeno itálico<sup>13</sup>. Esta circunstancia supone un obstáculo definitivo para considerar en la misma línea de función y representación los cuatro grupos de vasos que hemos citado, ya que los estamnos se apartan de manera clara del resto en lo que se refiere a sus destinatarios, una divergencia que consideramos que podría afectar al mensaje que se transmite y se recibe a través de sus imágenes<sup>14</sup>.

De este modo, en los estudios más recientes el corpus no se ha considerado como tal y el interés se ha vuelto preferentemente hacia este último conjunto de vasos<sup>15</sup>, dadas las peculiaridades de las escenas representadas y las posibilidades de interpretación. Aunque comparten elementos que constituyen un cierto denominador común y que van más allá de la mera marca de una escena dionisiaca, las imágenes del grupo de estamnos de figuras rojas no utilizan el mismo lenguaje y no parecen transmitir el mismo tipo de mensaje.

El conjunto de los estamnos de figuras rojas, como ha hecho ver de manera especial J. de la Genière (1987: 44), constituye un grupo definido y cerrado, con una iconografía similar con algunas variantes, pero con una clara unidad estilística y de taller. La gran coherencia figurativa que se aprecia en los vasos que forman este grupo los hace parecer un producto diseñado de manera concreta para un momento, para un fin y para unos destinatarios determinados, quizá el mercado itálico, como ya hemos comentado. Son piezas que se producen y se pintan en un círculo concreto y en un momento dado, componiendo una serie que comparte un lenguaje visual semejante, que habla de mujeres, de vino y de Dioniso, pero sobre todo habla de los propios vasos.

Las escenas representadas sobre los estamnos<sup>16</sup> que forman el grupo que consideramos para el análisis son similares, pero no idénticas, aunque da la sensación de que, den-

<sup>12</sup> De acuerdo con B. Philippaki (1967) en su estudio específico sobre el estamno, la forma, que es una de las menos corrientes en la cerámica ática, tiene una vida muy limitada como vaso pintado de alrededor de cincuenta años, entre el 475 y el 420 a.C.

<sup>13</sup> Frontisi-Ducroux ya hace notar esta cuestión, de modo que tiene en cuenta la exportación, pero no considera la forma como etrusca ni tiene certeza sobre la influencia que esta circunstancia tiene sobre la iconografía (1991: 69-70) que es en cambio una hipótesis de J. de la Genière (2013). Sobre la forma y la función de estos estamnos: Isler-Kerényi 2009.

<sup>14</sup> S. Bundrick (2019: 92) llama la atención sobre la relación de estos vasos con Etruria y diversas circunstancias. Sobre las razones del gusto y consumo en Etruria de los vasos producidos en Grecia: Osborne 2010.

<sup>15</sup> F. Frontisi-Ducroux (1991: 67-100) comienza su estudio por los estamnos aduciendo cuestiones de calidad y legibilidad de la técnica. J. de la Genière (1987: 213) centra su atención de manera especial en los estamnos para desgajarlos del corpus general, mientras S. Peirce (1998) o G. Hedreen (2014) se centran en las escenas de estos vasos por sus diferencias y por la coherencia iconográfica de las escenas.

<sup>16</sup> Frontisi-Ducroux (1991) amplía el corpus de los estamnos siguiendo a Frickenhaus, que ya había considerado entre los vasos una serie de piezas que no presentan el ídolo del dios, pero que contienen numerosos elementos que los ponen en relación con lo que Hamilton llama “canonical stamnoi” (2003: 54) refiriéndose a los que contienen la escena de ceremonia (*vide infra*). De este modo, el catálogo de estamnos de figuras rojas de Frontisi-

tro de un repertorio cerrado de temas y motivos, se hacen combinaciones para proponer distintos modos –o quizá distintos momentos– de una serie de actos performativos que se realizan ante la imagen artificial de Dioniso o alrededor de la celebración. Esta idea ya fue apuntada por R. Osborne en una acertada apreciación: «It is difficult to see these vases as anything other than conscious variations on a theme, where the artist explores the experience of direct access to Dionysos using various combinations of elements» (Osborne 1997: 207). No obstante, dentro de las distintas fórmulas que se proponen, se puede hacer una clasificación atendiendo a los elementos que forman parte de la escena y al tipo de situación que se desarrolla, para establecer cómo se producen estas escenas dionisiacas, con qué elementos se construyen y de qué modo se produce esta relación con el dios.

Atendiendo al tipo de composición y de elementos que forman parte de las escenas, los veintinueve vasos del catálogo que proponemos se pueden clasificar en tres grupos o tipos diferenciados<sup>17</sup>. En un primer grupo (T1), que incluye la mayoría de los vasos, se representa una escena que parece una ceremonia para celebrar el vino que tiene lugar delante del simulacro del dios<sup>18</sup>. Las protagonistas y actrices de la ceremonia son mujeres<sup>19</sup>, que se encargan de la manipulación del vino que está almacenado en unos evidentes estamnos de gran tamaño colocados sobre una mesa y que se superponen a la imagen del dios que mira al espectador. En la ceremonia se sirve el vino en escifos o cotilas y parece que va a ser consumido. La escena que se desarrolla en el reverso del vaso está en relación con la del reverso que muestra una reunión de mujeres en marcha, con vasos en

---

Ducroux (*vide supra* notas 8 y 10) incluye treinta vasos. El catálogo de estudio de Peirce (1998: 86-91) solo contempla los veintiocho que muestran una coherencia temporal y estilística, prescindiendo de dos interesantísimos vasos, los números L58 y L60 del catálogo de la autora francesa, que contienen dos escenas en relación con el ídolo de Dioniso básicamente distintas de las que se desarrollan sobre el resto de los vasos. Nuestro catálogo se compone de veintinueve vasos, esto es los veintiocho del catálogo de Peirce con una adición, un vaso del museo de Palermo (*vide infra* nota 21) que muestra concomitancias con el resto de la serie, aunque no ha sido contemplado por ninguno de los estudiosos.

<sup>17</sup> Hemos denominado T1, T2 y T3 a los tres tipos y nos referiremos a los vasos por estas abreviaturas seguidas de su número de orden, tal y como lo hemos establecido en las tres notas que siguen. Para documentar los vasos aportamos, además de su ubicación, la referencia de la base de datos del *Beazley Archive* (BAPD) seguida de la referencia del catálogo de Frontisi-Ducroux.

<sup>18</sup> Este tipo de escenas, que denominaremos T1, aparece en dieciséis vasos: 1) Boston, MFA 90.155 (BAPD 207187 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/C151551A-12B4-44FE-B447-C719702B96F5](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/C151551A-12B4-44FE-B447-C719702B96F5)); L4); 2) Florencia, MA 4005. (BAPD 207192 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/6E94D2BF-10C7-4C2A-A51D-EF2929A60D7B](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/6E94D2BF-10C7-4C2A-A51D-EF2929A60D7B)); L1); 3) Londres, BM E 451 (BAPD 207188 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/2FD98F73-851A-48A3-AC04-CC5DA-7494BE8](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/2FD98F73-851A-48A3-AC04-CC5DA-7494BE8)); L2); 4) Nápoles, MANz. 81674 (BAPD 215254 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/1A4F5987-8F07-4724-9420-64BBBC44BA54](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/1A4F5987-8F07-4724-9420-64BBBC44BA54)); L15); 5) y 6) París, Louvre CP10762 (BAPD 207194 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/3C38C2FB-1575-42EE-A89B-8B07CD725D46](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/3C38C2FB-1575-42EE-A89B-8B07CD725D46)); L7-L6); 7) París, Louvre G 408 (BAPD 207193 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/2D98CEE0-F196-4C41-BD2C-881143A89AB5](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/2D98CEE0-F196-4C41-BD2C-881143A89AB5)); L5); 8) Roma, Museo de Villa Giulia, 983 (BAPD 207189 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/C30E38E6-D8CD-44B0-B2E8-C27823B-FCDC9](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/C30E38E6-D8CD-44B0-B2E8-C27823B-FCDC9)); L3); 9) San Antonio (TX), Art Museum, 86.134.64 (BAPD 207287 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/A6128126-71B5-4058-8BF8-274A69A74FD9](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/A6128126-71B5-4058-8BF8-274A69A74FD9)); L13); 10) Würzburg, MWM, 520 (BAPD 207190 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/57450F9E-871C-43A7-9ED7-F67ED8D4FEEB](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/57450F9E-871C-43A7-9ED7-F67ED8D4FEEB)); L12); 11) Ginebra HR 59 (No BAPD; L14); 12) Milán A 224 (No BAPD; L11); 13) Parma C 55 (fragmento) (BAPD 275768 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/1D039EF9-12F4-4C0E-A503-E3D17B132603](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/1D039EF9-12F4-4C0E-A503-E3D17B132603)); L9); 14) Florencia 14 B6 (fragmento) (BAPD 207191 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/2E34CA78-1909-4C63-A703-AEFA565BD6EA](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/2E34CA78-1909-4C63-A703-AEFA565BD6EA)); L10); 15) París, Louvre G407 (BAPD 214441 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/3BB752AE-B8B6-449F-9D4A-C761C6928704](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/3BB752AE-B8B6-449F-9D4A-C761C6928704)); L65); 16) Londres, BM E 452 (BAPD 214440 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/BD0B9636-EA0A-40F9-BDFF-FA40A7959768](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/BD0B9636-EA0A-40F9-BDFF-FA40A7959768)); L64).

<sup>19</sup> Solo esporádicamente aparece una figura masculina, como el varón barbado que se encuentra en la cara B del vaso número T1.15.

la mano, moviéndose hacia la derecha de la escena y formando una especie de procesión que a veces se interpreta como una danza.

En dos de los vasos de este primer grupo (T1.15 y T1.16) aparece el ídolo de Dioniso, pero no está representado de frente, sino de perfil<sup>20</sup>. La figura, pues, centra la escena de otra manera y ante él se desarrolla otro tipo u otra parte de la ceremonia o ritual. No se da la manipulación del vino en los estamnos, pero está presente la mesa y aparecen otros vasos, un cántaros y un enócoe que sostienen las mujeres y que remiten de nuevo a un ceremonial en relación con el don de Dioniso. El *atrezzo* dionisiaco hace acto de presencia en los tirsos que sostienen las mujeres que se representan en ambas caras del vaso. La escena del reverso con figuras embozadas y la aparición en uno de los casos de un varón barbado evoca las escenas de cortejo de los vasos de banquete.

En un segundo grupo de estamnos (T2), menos numeroso, el ídolo de Dioniso no aparece, pero las escenas siguen simulando una ceremonia de celebración y manipulación del vino en la que intervienen diferentes tipos de recipientes<sup>21</sup>. Nuevamente las actrices son solo mujeres, aunque esporádicamente hace acto de presencia alguna figura extraña a la ceremonia, como el sátiro niño que una de ellas lleva en brazos en la escena del vaso de Varsovia (T2.2). Se trata de un detalle aislado y, sin embargo, constituye un problema iconográfico en relación con la identificación del mundo representado al que nos hemos referido, hasta el punto hacer plantear de nuevo la cuestión de la identidad de las mujeres que aparecen en las escenas.

En un tercer grupo de vasos (T3), en los que tampoco aparece la figura del dios, las actitudes y el movimiento de las mujeres, que siguen siendo las protagonistas de la acción, indican que se representa un momento distinto de la celebración, quizá los prolegómenos o los momentos posteriores a la ceremonia en sí<sup>22</sup>. No hay una manipulación del vino similar a la que tiene lugar en los dos grupos anteriores, mientras que en las escenas de los reversos ocasionalmente participan varones, generalmente muchachos, que interaccionan con las mujeres.

<sup>20</sup> En el catálogo de Frontisi-Ducroux figuran otros dos estamnos de figuras rojas (L58 y L60) que tienen en el centro una efigie de Dioniso en forma de máscara vestida adosada a una columna mirando de perfil hacia la derecha. El pequeño tamaño de los vasos y la naturaleza de las figuras que se acercan o rodean a la imagen del dios los aparta del grupo coherente que forman los otros estamnos. Por esta razón, como S. Peirce, nosotros tampoco los consideramos dentro del grupo de estudio.

<sup>21</sup> Las escenas que denominamos T2 aparece en otros nueve vasos: 1) Nueva York, Met Museum, 21.88.3 (*BAPD* 214430 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/7FC2872E-CC3A-4CD0-BB82-A62403B4349B](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/7FC2872E-CC3A-4CD0-BB82-A62403B4349B)); L19); 2) Varsovia, NM 142465 (*BAPD* 214262 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/6EEAD7B6-BEA2-4315-AA3C-527F2D90EB97](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/6EEAD7B6-BEA2-4315-AA3C-527F2D90EB97)); L66); 3) Chicago (IL), Art Institute, 1889.22 (*BAPD* 207285 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/B3DE229A-8449-41C4-A99E-62A8899ECB9E](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/B3DE229A-8449-41C4-A99E-62A8899ECB9E)); L21); 4) Nápoles, MANz, 164332 (*BAPD* 214263 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/5EBE38C8-9323-4615-8030-E6460AF6A333](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/5EBE38C8-9323-4615-8030-E6460AF6A333)); L22); 5) Oxford, Ashmolean Museum, V523 (*BAPD* 207195 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/6B9E5CE7-410F-4179-A765-6A8CA21337D0](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/6B9E5CE7-410F-4179-A765-6A8CA21337D0)); L20); 6) Nápoles, MANz 184.288 (Ahora, Capua, T298.3 según el *Beazley Archive*: *BAPD* 8701 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/03ADB02C-D494-480D-BA91-F8441121F91F](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/03ADB02C-D494-480D-BA91-F8441121F91F)); L17); 7) París, Louvre G409 (*BAPD* 207286 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/1F932C12-D48E-4781-951D-41AA9638140B](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/1F932C12-D48E-4781-951D-41AA9638140B)); L18); 8) Moscú, Pushkin M1291/2 (*BAPD* 44551 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/318CF4A4-EC34-443D-9EA6-1DEF7E700F11](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/318CF4A4-EC34-443D-9EA6-1DEF7E700F11)); L20 bis); 9) Sion, Musee du Valais (No *BAPD*; L16).

<sup>22</sup> Las escenas del grupo T3 se encuentran únicamente en cuatro vasos: 1) Adolphseck, Schloss Fasanerie, 40 (*BAPD* 214442 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/48CD40C1-BC84-4A97-8613-F6BB168129FF](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/48CD40C1-BC84-4A97-8613-F6BB168129FF)); L23); 2) Palermo, Museo Arqueológico Regional, 2183 (*BAPD* 214264 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/32023D9C-DC5E-4BEB-9B8B-3998E364D60E](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/32023D9C-DC5E-4BEB-9B8B-3998E364D60E))/ No figura en el catálogo de Frontisi-Ducroux; 3) Detroit (MI), Institute of Arts, 6312 (*BAPD* 207196 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/38E63D37-8C78-43A9-B938-9A3D59A923C0](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/38E63D37-8C78-43A9-B938-9A3D59A923C0)); L8); 4) París, Louvre G 410 (*BAPD* 207343 ([www.beazley.ox.ac.uk/record/EC4F1C60-77BB-4DE4-B955-432CDBF14297](http://www.beazley.ox.ac.uk/record/EC4F1C60-77BB-4DE4-B955-432CDBF14297)); L24).



Como ya hemos adelantado, a pesar de contener escenas distintas, los tres grupos de vasos se mueven en el mismo mundo figurativo. Las diferencias entre escenas parecen reducirse a la aparición o no de la imagen del dios y a la relación de las mujeres con el vino y la fiesta, que presumiblemente refleja distintos momentos de una celebración. El lenguaje, el tono y el modo de usar los elementos muestran una evidente unidad y se centran de una manera clara en mostrar el protagonismo del vino<sup>23</sup>.

Sin embargo, para establecer qué tipo de celebración en relación con el vino se está poniendo en escena se hace necesario analizar algunas cuestiones: en primer lugar, el modo en el que está evocado el vino a través de los distintos elementos iconográficos; en segundo lugar, la identidad de las protagonistas de la celebración del vino y la naturaleza de sus acciones y actitudes, y, por último, el entorno en el que se produce la suerte de ceremonia o fiesta que tiene lugar en las escenas. Y, en relación con las tres cuestiones, las diferentes escenas de los tres grupos de vasos contienen un catálogo de variantes.

### 3. Vasos de fiesta: celebrar el vino con Dioniso

A estas alturas del debate sobre estos vasos especiales, parece evidente que el centro de estas escenas y lo que despierta el interés de cara a la interpretación es el prominente papel que desempeña en ellas el vino, que está evocado o representado a través de distintos elementos, el primero de ellos, la propia imagen de Dioniso que recuerda y sanciona a través de su presencia el valor del vino como don para los hombres<sup>24</sup>.

No obstante, sin duda son los vasos –los contenedores del vino real– los que lo evocan con más claridad y lo hacen presente. Resulta evidente que la mayoría de las acciones de las mujeres que protagonizan las representaciones de los estamnos tiene que ver con la manipulación del vino, especialmente en las escenas del primer grupo en las que la preparación para el servicio y el posible consumo del don del dios se realiza en la presencia de Dioniso evocado en su ídolo. Estas escenas se desarrollan en los anversos de los vasos, pero las escenas de marcha, procesión o danza y encuentro de las mujeres en los reversos de los vasos, retienen la presencia del vino y mantienen centrada la atención en él a través de los vasos que portan las mujeres. Las escenas de los dos grupos (T2 y T3), en las que no aparece la figura del dios en el anverso y no presentan el desarrollo de la ceremonia en su presencia, mantienen, sin embargo, la constante referencia a la imagen del vino a través de los distintos vasos que lo celebran y lo recuerdan de distintas maneras. Y estas marcas de la presencia del vino que evoca el propio contenido del vaso real, soporte de las representaciones, se alternan con los otros elementos que hablan del mundo dionisiaco y refuerzan el sentido de la celebración.

El papel de la representación visual de los vasos, por tanto, es doble. Por una parte, es el dispositivo necesario para mostrar qué se hace con el vino y de qué modo se celebra o venera su presencia; por otra, las imágenes de los distintos recipientes establecen una relación con la función del vaso material que, por un lado, contiene el “vino real” y, por otro, en las representaciones que lo decoran, contiene el “vino virtual” y las imágenes que dan significado y ratificación a su función como recipiente.

<sup>23</sup> Las diferencias entre las escenas son analizadas con detalle por F. Frontisi-Ducroux (1991), que realiza un recorrido completo por el conjunto de estamnos.

<sup>24</sup> Los dieciséis vasos del grupo T1 (*vide supra* nota 18) tienen la presencia evidente de la figura del dios, mirando de frente en los catorce primeros (T1.1-14), y contemplado de perfil en el centro de la escena en los vasos T1.15 y T1.16.

Esta realidad se pone en evidencia especialmente en el caso de las representaciones de los estamnos, que aparecen en prácticamente todas las escenas<sup>25</sup> y tienen una posición de preeminencia, ya que funcionan como el vaso central de la mezcla que se va a consumir. Esto se hace evidente a través de su representación doble y porque aparecen colocados generalmente de frente, como si se quisiera hacer hincapié en su forma que claramente remite a la forma del vaso real y juega con ella y produce una suerte de composición *en abyme*. A este respecto, es interesante hacer notar que los estamnos, como vasos, solo aparecen representados sobre la superficie de los estamnos (Philippaki, 1967). Su silueta evidente y reconocible refuerza la imagen del vino en las escenas en las que el dios constituye el fondo de la imagen, casi como el “retablo” que preside el improvisado altar en el que se han convertido las mesas de simposio sobre las que se colocan los estamnos y algunos alimentos u otros vasos, como se aprecia en la conocida pieza de Nápoles (T1.4). (Figura 1).



Figura 1. Estamno de figuras rojas. Cara A y B. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, 164332 (Foto: Museo)

<sup>25</sup> Aparecen dos estamnos colocados sobre las mesas en catorce vasos del grupo T1 (1-14), mientras en los del grupo T2 (1-9), hay estamnos (uno o dos) en distintas posiciones sobre las mesas o sostenidos por las mujeres. Por lo que se refiere a los del grupo 3, solo hay un evidente estamno sostenido por una mujer que parece mostrarlo de frente al espectador en el vaso T3.1.

Pero además de los estamnos, contenedores del vino, aparecen en las escenas los vasos para distribuirlo, las enócoes o jarras<sup>26</sup>, y por otro, los escifos o cotilas<sup>27</sup> que funcionan como copas para la consumición. Con el vino de los estamnos virtuales se llenan los escifos que portan y usan las mujeres que aparecen en las escenas, y que casi sin excepción se consideran vasos, no exclusivamente femeninos, pero sí asociados en la imagen de una manera especial a la mujer y al consumo del vino (Venit 1998).

Estos vasos conocidos y de uso funcionan como recordatorio de que es el vino lo que está en juego y a la vez confieren a la celebración el tono de un simposio diferente, eminentemente femenino, que, sin embargo, no vemos desarrollarse realmente en las escenas: primero, porque no se representa nunca el momento de la consumición, que sí aparece en algunas típicas escenas de banquete de copas y ánforas<sup>28</sup>, y, segundo, porque la manipulación de los vasos es activa y tiende a convertirse en una especie de exhibición de los recipientes que se manipulan (Figura 2).



Figura 2. Estamno de figuras rojas. Cara A. Chicago, Art Institute, 1889.22.  
(Foto: Chicago Art Institute, public domain)

<sup>26</sup> Hay enócoes en las manos de las mujeres en cuatro vasos: T1.15, T1.16, T2.2, T2.6.

<sup>27</sup> Junto con los estamnos son los vasos que aparecen representados en más ocasiones y más de una vez en cada escena. Solo faltan en nueve de los vasos analizados: T1.9, T1.15, 16; T2.1, 3, 4 y 6; T3.1, 2.

<sup>28</sup> Por ejemplo, en la imagen de una cratera de figuras rojas pintada por Eufronio (Munich, Staatliche Antikensammlung, 8935: *BAPD* 275007) en la que una figura frontal se acerca una copa a los labios. Es cierto que, como aprecian Durand y Frontisi-Ducroux, las mujeres parece que «no tocan el vino» (1982: 107), de modo que no se da manera efectiva la consumición, que no está más que sugerida en los vasos.

Por último, además de los estamnos prominentes y los escifos evidentes, en las escenas aparecen esporádicamente otros vasos con cierto carácter ritual que transforman la escena. En relación con ellos, la presencia más interesante es la de los vasos que representan al propio Dioniso de forma metonímica, y por tanto contienen y remiten al vino más importante, que es el que está en contacto directo con el dios. Estos vasos, el cuerno potorio –el primer recipiente en aparecer en las manos del dios en las imágenes de los vasos de figuras negras, que a veces se denomina ritón de forma menos precisa–, y el cántaros –que lo sustituye en vasos posteriores– son los atributos de la imagen canónica de Dioniso que aparece en la cerámica desde época arcaica (Díez Platas 2013: 309-310).

En las escenas de los estamnos ambos vasos aparecen en las manos de las mujeres de forma evidente. Por lo que se refiere a la anacrónica aparición del cuerno para beber, este antiguo atributo de Dioniso aparece sostenido de forma evidente por una de las mujeres que lo muestra al espectador y lo tiende hacia la figura contigua en tres de los estamnos, dos del segundo grupo (T2.3 y T2.4) y uno del tercer grupo (T3.2). El modo de sostenerlo y la evidente relación que la mujer que lo porta establece a través de él con otra de las figuras evoca unas imágenes conocidas, las escenas arcaicas del encuentro del dios con una figura femenina a la que parece ofrecerle el vino en su atributo primitivo (Díez Platas 2013: 286-287). La mujer con el cuerno en la mano remite a la figura divina, como si se tratase de una metamorfosis visual del dios en su devota, o una suerte de sustitución o representación vicaria: Dioniso se hace presente, a través de su atributo y de una actitud conocida, en la figura de su seguidora que actúa con la solemnidad de una sacerdotisa<sup>29</sup> que representa al dios.

Todavía más interesante es el papel del cántaros en las escenas. El vaso dionisiaco más característico, que remite directamente al dios porque es su vaso propio (Díez Platas 2015), aparece profusamente representado en las escenas<sup>30</sup> y desempeña un papel crucial en la celebración que se representa. En el comentado vaso de Nápoles (T1.4), un cántaros de perfil está depositado sobre la mesa compartiendo espacio visual con los estamnos (Figura 1), mientras en el vaso del museo de Chicago (T2.3), aparece sobre la mesa, ostensiblemente colocado de frente, como sustituyendo al estamno que una de las mujeres sostiene en las manos (Figura 2). La mayoría de las veces, sin embargo, el característico vaso aparece en las manos de las mujeres que participan en la ceremonia, que lo portan de distintas formas, y solo en uno de los estamnos (T3.4) dos cántaros se vuelven a mostrar de frente sostenidos en alto por dos de las participantes en la procesión que tiene lugar en la escena de la cara B (Figura 3). En el resto de los vasos en los que aparece representado (T1.9, T1.15, T1.16, T2.1 y T3.2), el cántaros no mira al espectador, sino que se representa de perfil, sostenido y presentado, como lo hace el dios en una serie de vasos de banquete de figuras negras (Díez Platas 2015). En estos casos, como veremos más adelante, el vaso de Dioniso desempeña un papel diferente, centrando de otro modo la ceremonia de celebración del vino.

<sup>29</sup> La actitud grave y ceremoniosa de las mujeres se ve resaltada por la mayoría de los autores que estudian las escenas de estos vasos, lo que hace que de una forma u otra en algún momento se las compare con sacerdotisas, como hace Natale Spineto que, a propósito de la presencia de las mujeres en las Leneas, se refiere a las mujeres de estos vasos y subraya que el modo en que desenvuelven los actos en relación con vino presenta una «serietà di sacerdotesse» (Spineto 2005: 155).

<sup>30</sup> Los cantaros están representados en ocho vasos de los tres grupos: T1.4, 9, 15 y 16; T2.1 y 3; T3.2 y 4.



Figura 3. Estamno de figuras rojas. Cara B. París, Museo del Louvre G 410  
(Foto: Musée du Louvre)

Finalmente, resulta sorprendente la aparición de otros vasos, de corte aún más ritual. En el estamno de Nueva York (T2.1) dos mujeres sostienen descuidadamente dos fialas vacías que esperan ser llenadas con el vino que se extraerá del estamno ante el que forman una especie de cola que rememora la actitud de las hidrias de figuras negras con las muchachas en la fuente esperando para llenar sus vasos del agua. En otra de las escenas (T2.6), en cambio, las mujeres sostienen fialas, llenas o vacías, con las que se simula una extraña libación.

#### 4. Mujeres y vino: entre la fiesta y el banquete

El segundo punto clave de la interpretación de estas escenas parece residir en la presencia de las mujeres como exclusivas protagonistas de las acciones ceremoniales que llenan ambas caras de los estamnos<sup>31</sup>. Aunque las escenas son prácticamente

<sup>31</sup> Sobre este aspecto se vuelve una y otra vez, dado que en algunos casos parecen irreconciliables tanto las “médades” con el vino, como el vino y las mujeres o la puesta en escena mítica con la puesta en escena pretendi-

todas diferentes, todas contienen figuras semejantes de mujeres vestidas y caracterizadas de modo similar que se enrollan en actividades tan parecidas que parecen diversas formas de materializar una misma ceremonia o celebración, o bien distintos momentos de una fiesta dionisiaca solo relativamente ritualizada<sup>32</sup>. Para caracterizar la celebración, además de los vasos, en las escenas aparecen varios elementos que forman parte del *atrezzo* dionisiaco, y, concretamente, del vocabulario de las escenas que tienen que ver con Dioniso y su mundo mítico imaginado. Un vocabulario elaborado para evocar el ámbito y la acción del dios y a la vez hacer patente el significado o, quizás, el efecto del vino.



Figura 4. Estamno de figuras rojas. Cara A. Adolphseck, Schloss Fasanerie, 40.  
(Foto: Frontisi-Ducroux 1991: L23)

Entre esos elementos del *atrezzo* dionisiaco destacan los elementos vegetales, como la hiedra que aparece en el arreglo de la figura artificial que representa a Dioniso, y en las coronas que llevan varias de las figuras femeninas. Y relacionados también con el mundo vegetal están los problemáticos tirsos que en estas escenas

---

damente ritual. Apreciaciones interesantes se encuentran en el apartado «les femmes et le vin» del estudio de Frontisi-Ducroux (1991: 81-85) y en las discusiones de Sourvinou-Inwood (2005: 215 y ss) sobre las posibles fiestas y la identidad de las mujeres que participan a partir de los datos de estos vasos, y la de Spineto sobre las mujeres en las Leneas (Spineto 2005: 155-157).

<sup>32</sup> Sobre este aspecto es especialmente interesante el enfoque de Sourvinou-Inwood, que modula la idea de la representación cultural y el modo en que se representa o, aún mejor, se articula iconográficamente y se construye teniendo en cuenta la autonomía de la imagen, en la que se «comparte el conocimiento ritual» (Sourvinou-Inwood 2005: 216).

aparecen con frecuencia<sup>33</sup> en las manos de las mujeres bajo su forma habitual o plantados en la tierra como pequeños árboles que marcan el espacio de la escena (Figura 4). Sin embargo, en varias ocasiones más bien parecen estar sustituidos o sugeridos en las largas ramas que llevan algunas de las protagonistas de los vasos, algunas de ellas florecidas como si fueran la versión agreste del tirso que parece un arreglo artificial<sup>34</sup>. Todos estos elementos contribuyen a ratificar que seguimos en el ámbito de Dioniso, sobre todo en las escenas en las que el ídolo del dios ha desaparecido.

Sin embargo, todo este mundo dionisiaco parece apuntar a la caracterización de las mujeres que protagonizan las escenas. Coronadas de hiedra como simposiastas, portando tirsos como las bacantes, con antorchas en la mano, tocando música para acompañar una danza en ciernes, las participantes en la ceremonia forman un grupo heterogéneo que no se deja clasificar con facilidad y no se presta a una identificación segura.

En calidad de mujeres que se mueven en un claro entorno dionisiaco, la inmediata reacción de la lectura de la imagen es identificarlas como “ménades”. Al hacerlo se utiliza el término vacío del contenido de la *manía* dionisiaca que, respondiendo a un cliché, como puntualiza acertadamente F. Frontisi-Ducroux (1991: 81), se aplica a todas las seguidoras del dios representadas en las imágenes –básicamente de la cerámica–, a pesar de que de manera evidente estas figuras muestren actitudes diferentes, ya hagan patente a través de acciones violentas el desenfreno de la locura dañina infligida por Dioniso como castigo, ya reflejen la posesión del dios manifestada por el éxtasis desinhibido y la liberación de las convenciones, ya dancen simplemente alrededor de la figura del dios, mostrando la alegre euforia que provocan el vino y la presencia divina, o bien interaccionen libremente con los sátiros en escenas con cierto contenido erótico.

Sin embargo, las mujeres de los estamnos de la celebración del vino, como podríamos llamar a este grupo de vasos, no se ajustan prácticamente a ninguna de las tres categorías que entran indiscriminadamente en la categoría de figuras menádicas que se aplica a las mujeres dionisiacas de las imágenes<sup>35</sup>. Tan solo las que se representan en el conocido vaso de Nápoles (Figura 1) reflejan en sus actitudes y en su vestimenta las características de las ménades o bacantes, porque danzan entregadas a un cierto éxtasis, coronadas de hiedra sobre sus melenas sueltas, hacen música con instrumentos dionisiacos y visten nébrides sobre sus delicados quitones. A todo ello se une la presencia de los nombres inscritos que identifican a las mujeres como ΔΙΟΝΗ (‘la que pertenece a Zeus’), ΜΑΙΝΑΣ (‘la ménade o la enloquecida’), ΘΑΛΕΙΑ (‘la que florece’) y ΧΟΡΕΙΑ (‘la que pertenece a un coro o danza en un coro’)<sup>36</sup>. Son nombres que remiten al mundo de las Ninfas, como los de las Musas, las Oceánides o las Horas que figuran en los textos<sup>37</sup>, a los que se une el que delata quizá una condición puramente dionisiaca<sup>38</sup>.

Además de los nombres que parecen construir una especie de galería de caracteres femeninos relacionados con Dioniso, o quizá con los efectos del vino, es precisa-

<sup>33</sup> En trece vasos aparecen distintas versiones de estos elementos vegetales: T1.3, 4, 8, 10, 11, 12, 15 y 16; T2.1 y 9, y T3.1, 2 y 4.

<sup>34</sup> Sobre la naturaleza del tirso y su representación en relación con Dioniso y sus seguidores: Díez Platas 2013: 310-311.

<sup>35</sup> Sobre el debate “ninfa”/“ménade”: Díez Platas 2002 (1996): 323-331 y Jiménez San Cristóbal 2022: 163.

<sup>36</sup> Sobre los nombres de las mujeres dionisiacas inscritos en los vasos: Kossatz –Deissmann 1991.

<sup>37</sup> Sobre los nombres de las Ninfas: Díez Platas 2002a: 173-184.

<sup>38</sup> ΜΑΙΝΑΣ es el nombre que más aparece en los vasos junto a figuras dionisiacas: Kossatz –Deissmann 1991: 183-184.

mente la presencia de la nébride, vestimenta ritual de los misterios de Dioniso<sup>39</sup>, lo que termina de dar el tono de esta escena concreta, que parece construida de un modo más dionisiaco que las demás. De forma esporádica, dos de las mujeres en otros dos estamnos (T2.8 y T3.4) vuelven a mostrar sobre su vestido la nébride, como un elemento más de *atrezzo* para asegurar que las figuras buscan un enganche visual con el imaginario dionisiaco con el que se construye el ambiente del dios del vino.

Las protagonistas de las escenas son en alguna medida mujeres “de Dioniso”, que exhiben atributos que las invisten de ese carácter, pero que no parecen convertirlas necesaria y definitivamente en “ménades” o en Ninfas dionisiacas, actrices de un mito que no parece estar teniendo lugar<sup>40</sup>. Bajo la apariencia de las antiguas y conocidas seguidoras del dios que pueblan los vasos con las escenas dionisiacas de historia reconocible o sencillamente “de ambiente”<sup>41</sup>, las mujeres de los estamnos parecen más bien mujeres mortales “vestidas para la ocasión”, más cercanas a sacerdotisas u oficiantes de un indefinido rito dionisiaco, pero también en este caso, oficiantes accidentales. Altas, longilíneas, elegantes y bellamente vestidas con quitones plisados con distintas decoraciones, como apunta Frontisi-Ducroux (1991: 819), las mujeres de los estamnos parecen atenienses celebrando a Dioniso en su entorno<sup>42</sup>.

En efecto, lo que realmente parece que caracteriza a las mujeres de estas peculiares escenas dionisiacas es su compromiso con el vino y con el modo de celebrarlo, que se mueve entre una fiesta con gestos rituales y un simposio prometido en los vasos llenos de vino y en la alegría del encuentro colectivo. En principio, las escenas no adquieren el aspecto y la estructura de un simposio, de una fiesta para consumir el vino, y tampoco parecen una mera reunión femenina para celebrar festivamente la acción del dios a través de sus efectos. El evidente ejercicio ceremonioso que se pone en escena está explicitado en el prominente papel que los vasos representados adquieren en el planteamiento figurativo.

Los recipientes se colocan y disponen de una manera precisa. Los estamnos, por ejemplo, en los vasos del primer grupo con el ídolo del dios mirando de frente al espectador desde el fondo de la imagen, están colocados de dos en dos y generalmente también de frente, y también “mirando” al espectador, que puede apreciar perfectamente su silueta y la estudiada posición. Como si jugaran con la propia imagen y la mirada del dios, están dispuestos en una suerte de improvisado altar, que se superpone a la figura de Dioniso, y con él se muestran como el centro de un acto de celebración en el que se unen la adoración del dios y la veneración del vino. Del mismo modo, los escifos y eventualmente otros vasos, sostenidos por las mujeres estáticas o en procesión se muestran de manera evidente al espectador de la escena para resaltar o exaltar a través del recipiente el precioso contenido, como si solicitaran la mirada del espectador y la implicación en la celebración que tiene lugar sobre la superficie del vaso<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> Sobre la nébride: Díez Platas & Jiménez San Cristóbal 2022: 189-209

<sup>40</sup> Sobre el problema de la representación del mito frente al ritual: Sourvinou-Inwood 2005: 215-217.

<sup>41</sup> Sobre los tipos de escenas que manifiestan el mundo dionisiaco: Díez Platas 2013: 357-387.

<sup>42</sup> Sobre la identidad de las protagonistas, S. Peirce propone un juego complejo de identificación y superposición de personajes. Para ella las mujeres representadas son sencillamente Ninfas que se identifican con bacantes pero que se portan como ciudadanas femeninas (si esto fuera posible), porque asumen roles masculinos en las evocaciones del banquete y el comos (Peirce 1998). Evidentemente el juego de identidades puede interpretarse de forma opuesta también.

<sup>43</sup> Sobre la idea de la mirada del vaso y cómo se involucra al espectador en la imagen: Hedreen 2007.





Figura 5. Estamno de figuras rojas. Cara A. París, Museo del Louvre G 407  
(Foto: Wikimedia commons, public domain)

Con todo, por encima de este montaje visual de juego de miradas, destaca la puesta en escena de unos gestos que marcan de manera específica el tipo de acto ritual que se desarrolla sobre estos vasos. Se trata del acto propio de veneración del vino a través del cántaros que se documenta ya en numerosas escenas de figuras negras (Díez Platas 2015). En estas representaciones el cántaros no muestra su cara más reconocible, es decir, no aparece representado de forma frontal mostrando su prominentes asas características, como cuando Dioniso lo lleva en la mano suspendido de un asa, o lo muestra al espectador como en la copa de Nápoles<sup>44</sup>, sino que el dios lo sostiene de perfil al espectador, pero de cara a la figura o figuras que le salen al encuentro en la escena, y lo eleva de manera ostensible. Cuando el cántaros se muestra así y se eleva ante alguna figura, se produce una respuesta de veneración del vaso que suele adquirir la forma de un gesto que parece de sorpresa, aunque realmente sugiere la apreciación a través de una mano elevada con la palma hacia el vaso que claramente “saluda” al recipiente más que al dios, o bien por medio de una clara inclinación de cabeza o una reverencia más profunda. El conjunto de gestos y

<sup>44</sup> Nápoles, MANz. STG. 172; *BAPD* 302609.

actitudes resulta en una especie de acto de consagración y adoración del vino. En los vasos de figuras negras y rojas, en ánforas especialmente, pero también en crateras, es el dios el que alza su copa personal y la presenta para la veneración. En los estamnos, el dios está imposibilitado para la acción, porque no es más que un convidado de “cartón piedra”, creado *ad hoc* para ratificar los procesos con el vino. Son entonces las propias mujeres las que elevan el cántaros que llega a sus manos y de forma vicaria, como auténticas sacerdotisas –o quizá sustitutas del dios en el espacio de la celebración– realizan el acto de presentación del vino y de consagración ante la figura de Dioniso (Figura 5) o ante el resto de las participantes, que se inclinan de manera evidente ante el vaso (Figura 6)<sup>45</sup>. En varias escenas, este fenómeno, quizá banalizado, se extiende a otros vasos que se vuelven de perfil y ante los que algunas de las mujeres se inclinan respetuosamente, reconociéndolos como portadores –y quizá representantes– del preciado don divino.



Figura 6. Estamno de figuras rojas. Cara A. Nueva York, Met Museum, 21.88.3  
(Foto: The Metropolitan Museum of Art)

<sup>45</sup> Este gesto aparece en cinco vasos: T1.9, T1.15 y T1.16; T2.1, T2.8, y T3.2.

Por todas estas cuestiones de representación, da la sensación de que los verdaderos protagonistas de las escenas son los propios vasos, en especial los estamnos que están colocados ante la imagen de Dioniso, sobre una típica mesa de banquete, compartiendo espacio ocasionalmente con trozos de carne o pasteles.

La ceremonia que se pone en escena sobre la superficie de los recipientes tiene así un cierto aire de banquete que parece preparado para agasajar al dios, una teoxenia (Peirce 1998: *passim*; Sourvinou-Inwood 2005: 218), que, sin embargo, se extiende a las mujeres que participan claramente en la celebración y el disfrute del vino generalmente en compañía de Dioniso, un tranquilo invitado estático que, de modo más activo, en tiempos anteriores ya se había prestado a participar en el simposio masculino (Díez Platas 2013a) mimetizándose con los simposiastas. Algo que en cierto modo parece suceder también en los estamnos en los que luce largos y plisados quitonos, a veces decorados, que lo aproximan a la cuidada apariencia de las mujeres, vestidas y aderezadas de fiesta.

Otros elementos dan pistas sobre el tono ritual de la ceremonia que se desarrolla en las escenas: la esporádica aparición de las nébrides, que evocan la vestimenta del rito y a las que ya nos hemos referido, las antorchas, el *liknon*, que hace acto de presencia en dos de los estamnos (T1.4 y T1.9)<sup>46</sup>, o la danza extática de alguna de las escenas (T1.4, T2.8 y T2.9). Resulta evidente que las evocaciones o articulaciones iconográficas del rito, en palabras de C. Sourvinou-Inwood (2005: 216-217), se mezclan con elementos del simposio, como hemos visto. En primer lugar, la música, que también está presente en el rito, pero que, fundida con otros elementos, como aparece en la imagen de la flautista coronada de hiedra como un simposiasta, parece remitir al mismo tiempo al entorno del banquete (Figura 7). En las escenas, entre las mujeres, aparecen flautistas que se mezclan con las participantes en las procesiones que, en ocasiones, se organizan en torno a las dos caras del vaso (Figura 8), o quedan relegadas solo a los reversos. Estas procesiones remiten al *komos*, al fin de fiesta, tantas veces representado en los vasos de banquete como el otro lado escondido, quizá el lado oscuro del vino, que aparece al dar la vuelta al recipiente en cuyo anverso se celebra el mundo del dios en una escena dionisiaca. Y en relación con estas escenas de procesión, en los estamnos que hemos agrupado en el tercer tipo, en los que la ceremonia estática de veneración parece haberse diluido, en el reverso se representan remedos de las escenas de cortejo de muchachos enmascarados, como las que aparecen ubicuamente en las crateras de banquete de figuras rojas, en las que de forma esporádica aparece la interacción de las mujeres embozadas con un varón barbado o unos muchachos. La ceremonia adquiere así un evidente sabor de celebración festiva, porque da la sensación de que estamos en el mundo mortal, trayendo a Dioniso a colación para poder celebrar el don del vino y además consumirlo, como se hace evidente con la aparición de los vasos propios del banquete. La fiesta es una ceremonia del vino, pero a caballo entre una celebración ritual y un simposio peculiar<sup>47</sup>, aparentemente femenino, pero no exclusivamente femenino, porque se introduce el elemento del encuentro entre los sexos para celebrar de un modo osado y distinto el don de Dioniso.

<sup>46</sup> Sobre el significado del *liknon* en estas escenas y la conexión con el mundo ritual representado: Sourvinou-Inwood 2005: 215-224. Sobre el *liknon* cf. también Valdés Guía 2019.

<sup>47</sup> Es cierto que, como afirma J. L. Durand y F. Frontisi-Ducroux (1982: 107), no parece darse de manera efectiva la consumición del vino, que no está más que sugerida en los vasos.



Figura 7. Estamno de figuras rojas. Cara A. San Antonio, TX, Art Museum, 86.134.64.  
(Foto: Shapiro, H. A., et al. (eds.) (1995): nº 81, 163)

Por último, las evidentes escenas de procesión, simulacros transformados de cosmos integrados por mujeres, se han leído como una especie de danza que se asimila con los habituales movimientos de las mujeres del entorno de Dioniso que se desplazan en procesión alternando con los sátiros en las imágenes de otros vasos de banquete. Sin embargo, en estas procesiones las mujeres, que raramente portan los tirsos como las ninfas dionisiacas también llamadas ménades, exhiben con frecuencia los profundos escifos que llevan en las manos y, en varios casos, portan otros objetos que resultan extraños al mundo de la celebración del vino, algún espejo o un huso, pero, sobre todo, parasoles (Figura 8).



Figura 8. Estamno de figuras rojas. Caras A y B. Boston, MFA, 90.155 (Foto: museo)

## 5. Conclusiones. En un tiempo y un lugar: escenas en contexto

La presencia de estos objetos ajenos al mundo mítico, ritual o simposial que evoca el resto de los elementos de las escenas, nos sustraen momentáneamente del mundo imaginado del dios y nos llevan a la esfera del espacio privado. En la escena principal del vaso del museo de San Antonio (T1.9) una de las mujeres acompaña el servicio del vino tocando el doble aulós sentada en un *klismós* (Figura 7). La improvisada flautista va coronada de hiedra, pero no lleva el adorno dionisiaco sobre el cabello sino sobre su aderezo, una especie de turbante o *sakkos*, propio del adorno de las mujeres atenienses en este período del siglo V a.C. La recaracterización de la muchacha, que parece indicar con el doble tocado su condición de ateniense revestida de una identidad festiva o dionisiaca, produce la sensación de ser algo impostado y temporal. Por otra parte, el hecho de asistir a la ceremonia sentada en el *klismós*, la silla doméstica, femenina y maternal, parece proporcionar un indicio del entorno en el que se celebra la fiesta. En un par de vasos más de la serie (T1.1 y T3.3) en el fondo de las escenas de procesión del reverso reaparece la silla vacía que alguna de las mujeres acaba de abandonar para enrolarse en la marcha en procesión. La presencia del *klismós* en las escenas se ha opuesto a la de las *klinai* en las escenas de banquete masculino, para incidir en el posible banquete femenino de simposiastas sentadas y no reclinadas (Peirce, 1998: 78).

No obstante, el ambiente creado por las sillas, los parasoles (Figura 8), que parecen enfrentarse a las antorchas del *komos* nocturno para sugerir una fiesta de día en el entorno ciudadano del *oikos*, la propia vestimenta cuidada de las mujeres y la sensación de celebración privada ante un dios “construido” que parece casi un efímero arreglo floral, una especie de ikebana dionisiaco montado para celebrar de forma doméstica con una imagen propia del dios, son todos elementos que sugieren que el lugar de la puesta en escena de esta fiesta dionisiaca es el entorno del gineceo o, de manera más precisa, el espacio de la casa propio de las mujeres.

Un detalle más trae la imagen del hogar y de las acciones femeninas a las escenas de los estamnos. En el entorno de una fiesta que parece celebrada en el interior de una casa de Atenas por mujeres mortales que se revisten de una identidad dionisiaca efímera para mostrar el valor del vino, un elemento extraño, una especie de intruso, pone en cuestión la identificación del entorno de la celebración y la identidad de las participantes. En la cara A del vaso conservado en Varsovia (T2.2) la ceremonia del vino se ve interrumpida por la irrupción por la izquierda de una mujer que lleva en los brazos un pequeño niño coronado de hiedra que tiene los rasgos de un sátiro (Figura 9). El bebé tiende los brazos hacia la mujer que porta una lira antigua, hecha de un caparazón de tortuga, que abandona su actividad musical y se vuelve hacia el niño que reclama su atención. Para S. Peirce (1998: 78) este hecho ratifica la identificación de las mujeres de los vasos con las Ninfas, únicas posibles madres de un sátiro en calidad de compañeras de lecho de los híbridos dionisiacos, celebradas en las fuentes (*hVen* 262-263).

La intrusión de la figura mítica supone la irrupción del ámbito del mito en la identificación de las escenas. T. Carpenter (1997: 79-81), S. Peirce (1998: 78) y C. Sourvinou-Inwood (2005: 215) coinciden en calificar como Ninfas a las participantes en la ceremonia, asumiendo la necesidad de injertar en la puesta en escena del mito la realidad de la celebración dionisiaca. G. Hedreen, por su parte, discute la cuestión en relación con la artísticidad de las imágenes y la intención de las representaciones, elaborando un discurso complejo sobre el problema del mito como categoría de pensamiento, que él ve desdibujarse. La caracterización de las figuras de los estamnos

no cumple con el modo de representación de las Ninfas que aparecen en las escenas contemporáneas de corte mitológico y dionisiaco, pero diversos elementos apuntan a una suerte de recreación de la realidad mítica que Hedreen, cuando analiza en conjunto la puesta en escena y los elementos, ve como una recuperación de un pasado mítico, de un momento antiguo actualizado por los ceramistas atenienses que traen al aquí y ahora la relación de las mujeres con Dioniso del tiempo primitivo del mito: «a relic of an earlier way of life» (Hedreen 2014: 280). El debate, pues, ya se aparta de la necesidad de reconocer una realidad cultural concreta y contemporánea, aunque se mantiene viva la sensación de asistir al desarrollo de un proceso en el que lo cultural se funde con el mito dionisiaco.



Figura 9: Estamno de figuras rojas. Cara A. Varsovia, NM 142465  
(Foto: Peirce 1998: fig. 4a)

Estas preocupaciones concretas, en cierta medida, suponen una renuncia a los principios establecidos que se pone en relación con la capacidad de la imagen artística de alterar las realidades e impostar actitudes, acciones o aspectos materiales, jugando con los modelos heredados y mezclando con la “realidad” puestas en escena anteriores de situaciones o historias míticas para construir productos mixtificados,

pero comprensibles y llenos de significado. Frente a ello, R. Osborne plantea la lectura de las imágenes como la exploración y representación de la experiencia religiosa –que él llama “menádica”– de encontrarse cara a cara con el dios y hacerse uno con él (Osborne 1997: 206-207). De este modo, se vuelve, en parte, a la realidad del culto dionisiaco de la Atenas arcaica y clásica, pero sin concretar una identificación, porque, como ya hemos recordado, todo el mundo dionisiaco está de alguna manera sugerido en la combinación de las variantes de las escenas y de los elementos.

La tensión entre los elementos míticos imaginados que remiten al “pasado” y los elementos reales que actualizan las acciones que se desarrollan en las escenas sitúan el mundo representado en una ambigüedad, una especie de “limbo mítico”, que se compadece bien con el ejercicio del trasunto y la recreación en el mundo de la fiesta. Este, el trasunto de la divinidad y las realidades conectadas con él, ofrece la posibilidad de que las figuras asuman una transformación en relación con distintos referentes. Es decir, que se trate de una puesta en escena de la asimilación de mujeres reales con sus referentes míticos; una suerte de representación que permite la adopción de otra identidad perteneciente a otra esfera con el objeto de reproducir un pasado sugerente y actualizarlo a través de los objetos y su función. Así, se puede asumir que las mujeres reales que celebran el vino y a Dioniso sobre los vasos son trasuntos de las Ninfas que lo celebraron en primer lugar, y que la capacidad de la imagen de articular significados y contenidos a través de elementos visibles les permite rodearse de un mundo dionisiaco hecho de elementos arcaicos que proceden de las imágenes anteriores, como el cuerno potorio en manos de las mujeres, y les da la posibilidad, como a las seguidoras primitivas, de identificarse con el dios, reproduciendo sus actitudes, y de hacerlo suyo construyendo su imagen para llevarla a su espacio privado.

Con estos elementos del mundo del dios y del pasado y todos los elementos conocidos que proceden del mundo real –incluso ritual– que vemos reflejado, pero no necesariamente fielmente reproducido en las escenas, se compone una nueva narrativa que utiliza el lenguaje de los vasos y la poética del vino para situarlo entre las mujeres que celebran de manera doméstica con un invitado de excepción, que es el propio dios, que a veces está escondido, como recuerda Frontisi-Ducroux (1991: 86): probablemente en el vino y en los vasos que lo materializan visualmente.

No obstante, aún hay algunos aspectos que es necesario hacer notar. Por una parte, hay que contemplar la idea de que las escenas se representan sobre unos vasos específicos poco corrientes, apropiados para la mezcla del vino, que se fabricaron en Atenas prácticamente todos para el mercado etrusco y que finalmente acabaron en las tumbas, pero quizá no por una específica función funeraria, sino por ser unos bienes de prestigio, destinados a servir para celebrar con ellos en el banquete del más allá, quizá para el más allá de las mujeres etruscas, a las que se propone el modelo griego de una fiesta privada y casera con vino, un tipo de simposio femenino no del todo ajeno a la realidad griega o ateniense, pero posiblemente más cercano al papel de las destinatarias de los vasos<sup>48</sup>.

Por otra parte, hay que considerar que, tal vez, la propuesta visual pretende incidir en la posibilidad de la simposialidad femenina, marcada a través de la presencia de los propios vasos como los escifos, que, como ya hemos recordado, es un recipiente asociado a las mujeres que, a veces, habla visualmente del ex-

---

<sup>48</sup> Sobre la cuestión etrusca y la posibilidad de la asociación de estos vasos con tumbas femeninas, *vide supra* notas 13 y 14.



ceso y de un modo distinto de consumir el vino (Venit 1998). Y en este montaje visual de simposio impostado y femenino, marcado por la presencia de vasos especiales y mujeres que se adscriben al mundo de Dioniso a través del vino, se puede considerar también el elemento de la parodia o la suplantación, la imitación y la traslación de las actitudes y los usos masculinos del vino al mundo de las mujeres, que, sin serlo, se fingen como los hombres para actualizar y adaptar la ceremonia del vino a un mundo de mujeres.

El mundo de las escenas, pues, parece ser el mundo de este lado de los mortales, pero un mundo imaginado, un montaje concebido como una diversión, con el fin de celebrar el vino “como lo celebran los hombres”, pero “al modo de las mujeres”. Y en este conjunto de pretensiones también tiene cabida la idea de que la relación con el mundo de Dioniso puede operar transformaciones y volver a las mujeres como Ninfas, seguidoras del dios del vino y del elemento líquido y, a través de las imágenes, transportarlas al mundo antiguo en el que los dioses se mezclaban con los hombres y las Ninfas eran las mediadoras. En ese momento el vino puede obrar el milagro y la capacidad de la imagen de construir virtualmente cualquier realidad pensada puede hacer que, en brazos de las mujeres que están en el gineceo, el niño que reclama a su madre, que está participando en la celebración, sea un pequeño sátiro, la descendencia coherente de una ninfa dionisiaca.

Gracias al poder de la imagen, el gineceo puede transformarse en el mundo de Dioniso, como el barco del séptimo *Himno homérico* se llenó de vides y animales. Pero, esta vez, son las mujeres las que han transformado el espacio doméstico en un mundo de mito, evocando la acción de un dios poderoso que ahora no es más que un recuerdo materializado a través de la epifanía de una imagen de *bricolage*, «prefabricada y provisional, que remite a las imágenes primitivas de la divinidad» (Halm-Tisserant 1991: 82-83). La acción divina en el mundo real de las mujeres ha transformado el entorno en un espacio dionisiaco y ritual para celebrar el vino en la intimidad y para conjurar la presencia de Dioniso a través de las realidades que le pertenecen, que son imitables y que se pueden activar de forma vicaria.

Las escenas de los estamnos ponen en funcionamiento un simulacro del dios, un simulacro de fiesta, un simulacro de simposio y simulacros de sacerdotisas y simposiastas: trasuntos de realidades de un pasado imaginado que suceden en el mundo infinito y versátil que se puede crear sobre las caras de un vaso pintado con el objeto de llevarse a Dioniso a casa una vez más y celebrar con él su fiesta.

## Bibliografía

- BUNDRICK, S. D. (2019), *Athens, Etruria, and the Many Lives of Greek Figured Pottery*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- BURTON, J., (1998), «Women's commensality in the ancient Greek world», *Greece & Rome* 45.2:143-165.
- CARPENTER, T.H. (1997), *Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens*, Oxford, Oxford University Press.
- COCHE DE LA FERTÉ, E. (1951), «Les ménades et le contenu réel des représentations de scènes bachiques autour de l'idole de Dionysos», *Revue archéologique* 37-38: 12-23.
- COLLARD, H. (2016), *Montrer l'invisible. Rituel et présentification du divin dans l'imagerie attique*, Liège, Presses Universitaires de Liège.



- DÍEZ PLATAS, F. (2002), *Las Ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica*, Tesis doctoral UCM [libro electrónico], Madrid, Universidad Complutense de Madrid (ed. original 1996). [<https://eprints.ucm.es/3657/1/T21115.pdf>]
- DÍEZ PLATAS, F. (2002a), «Lecturas del mito griego. Segunda parte», en J. C. Bermejo & F. Díez Platas, *Lecturas del mito griego*, Madrid, Akal: 169-328.
- DÍEZ PLATAS, F. (2013), «Dioniso en la figuración arcaica», en A. Bernabé, A.I. Jiménez San Cristóbal & M.A. Santamaría (eds.), *Dioniso. Los orígenes (Textos e imágenes de Dioniso y lo dionisiaco en la Grecia antigua)*, Madrid, Liceus: 275-399.
- DÍEZ PLATAS, F. (2013a), «The symposiast Dionysus: a god like ourselves», en A. Bernabé, M. Herrero, A.I. Jiménez & R. Martín (eds.), *Redefining Dionysus. Mythos Eikon Poiesis series*, Berlin, De Gruyter: 504-525.
- DÍEZ PLATAS, F. (2015), «El vaso del dios: consideraciones sobre el atributo de Dioniso en la cerámica ática», en J. de la Villa Polo, P. Cañizares Ferriz, E. Falque Rey, J. F. González Castro & J. Siles Ruiz (eds.), *Ianua Classicorum. Temas y formas del Mundo Clásico*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Vol. 2: 649-664.
- DÍEZ PLATAS, F. & JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. (2022), «La piel de los misterios: imágenes y realidades de los animales en los ritos dionisiacos», en M. Flores Rivas, I. Hernández-Tejero Larrea & S. Planchas Gallarte (eds.), *Animalia: estudios sobre animales en la Antigüedad mediterránea*, Madrid, Ediciones Antígona: 187-240.
- DURAND, J.L. & FRONTISI-DUCROUX, F., (1982), «Idoles, Figures, Images: autour de Dionysos», *Revue archéologique* fasc. 1: 81-108.
- ESTIENNE, S. et al. (eds.) (2014), *Figures de dieux. Construire le divin en images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- FRICKENHAUS, A. (1912), *Lenaevasen*, Berlin, Georg Reimer.
- FRONTISI-DUCROUX, F. (1986), «Images du ménadisme féminin: les vases des ‘Lénéennes’», en *L’association dionysiaque dans les sociétés anciennes*, Roma, École Française: 165-176.
- FRONTISI-DUCROUX, F. (1991), *Le dieu-masque, Une figure du Dionysos d’Athènes*, Roma, École Française.
- FRONTISI-DUCROUX, F. (1997), «Retour aux vases des Lénéennes», en B. Bravo (ed.), *Pannychis e simposio. Feste private notturne di donne e uomini nei testi letterari e nel culto*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali: 127-132.
- FRONTISI-DUCROUX, F. (2014), «‘Images’ de Dionysos? Le dieu masque et son phallos», en S. Estienne, V. Huet, F. Lissarrague & F. Prost (eds.), *Figures de dieux. Construire le divin en images*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes: 319-335.
- GASPARRI, C., (1986), «Dionysos», en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. III, Zürich, Artemis Verlag: 414-514.
- GENIÈRE, J. DE LA (1987), «Vases des Lénéennes?» en *Mélanges de l’école française de Rome* 99.1: 42-61.
- GENIÈRE, J. DE LA (2013), «‘Vases des Lénéennes’. Cent ans après», *Revue des Études Grecques* 126.1: 21-48.
- HALM-TISSERANT, M. (1991), «Autour du mannequin dionysiaque», *Hephaistos* 10: 63-88.
- HAMILTON, R. (2003), «Lenaia vases in context», en E. Csapo & M. Miller (eds.) *Poetry, Theory, Praxis: The Social Life of Myth, Word and Image in Ancient Greece. Essays in Honour of William J. Slater*, Oxford, Oxbow Books: 48-68.
- HEDREEN, G. (1994), «Silens, Nymphs, and Maenads», *Journal of Hellenic Studies* 114: 47-69.
- HEDREEN, G. (2007), «Involved Spectatorship in Archaic Greek Art», *Art History* 30.2: 217-246.

- HEDREEN, G. (2014), «The Artificial Sculptural Image of Dionysos in Athenian Vase painting and The Mythological Discourse of Early Greek Life», en A. Avramidou & D. Demetriou (eds.), *Approaching the Ancient Artifact. Representation, Narrative, and Function. A Festschrift in Honor of H. Alan Shapiro*, Berlin/Boston, De Gruyter: 267-280.
- ISLER-KERÉNYI, C. (2009), «Retour au *stamnos* attique: quelques réflexions sur l'usage et le répertoire», *Metis* 7: 75-89
- ISLER-KERÉNYI, C. (2015), *Dionysos in Classical Athens. An Understanding through Images*, Leiden, Brill.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A.I. (2022), «Las Ninfas y Dioniso», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios griegos e indoeuropeos* 32: 161-182.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A.I. (2011a), «Fiestas dionisiacas», en E. Calderón Dorda & A. Morales Ortiz (eds.), *Eusébeia. Estudios de Religión griega*, Madrid, Signifer Libros: 169-196.
- KALTSAS, N. & SHAPIRO, A. (2008), *Worshiping Women, Ritual and Reality in Classical Athens*, Athens and New York, Alexander S. Onassis Foundation.
- KOSSATZ-DEISSMAN, A. (1991), «Satyr- und Mänadennamen auf Vasenbildern des Getty-Museums und der Sammlung Cahn (Basel), mit Addenda zu Charlotte Fränkel *Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern* (Halle, 1912)», *Occasional Papers on Antiquities* 7, Malibu.
- OLSSON, V. (2006), *The Lenaia vases revisited. Image, ritual and Dionysian women*, Tesis doctoral, Göteborg.
- OSBORNE, R. (1997), «The ecstasy and the tragedy: varieties of religious experience in art, drama and society», en C.B.R. Pelling & C. Sourvinou-Inwood (eds.), *Greek tragedy and the historian*, Oxford, Clarendon Press: 187-21.
- OSBORNE, R. (2001), «Why did Athenian pots appeal to the Etruscans?», *World Archaeology* 33.2: 277-295.
- PEIRCE, S. (1998), «Visual Language and Concepts of Cult on the 'Lenaia Vases'», *Classical Antiquity* 17.1: 59-95.
- PFISTERER-HAAS, S. (1990), «Die Lenäen-das Fest der rasenden Frauen», en K. Vierneisel & B. Kaeser (eds.), *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*, München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek: 439-441.
- PHILIPPAKI, B. (1967), *The Attic Stamnos*, Oxford, Clarendon Press.
- SHAPIRO, H. A. et al. (eds.) (1995), *Greek Vases in the San Antonio Museum of Art*, San Antonio, San Antonio Museum of Art.
- SCHLESIER, R. & SCHWARZMAIER, A. (2008), *Dionysos, Verwandlung und Ekstase*, Regensburg, Schnell & Steiner.
- SOURVINOU-INWOOD, Ch. (2005), *Hylas, the Nymphs, Dionysos and Others. Myth, Ritual, Ethnicity*, Athens, Paul Forlag Astroms.
- SPINETO, N. (2005), *Dioniso a teatro. Il contesto festivo del drama Greco*, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- STEINHART, M. & KNAUSS, F. (2009), «Mänaden-Frauen in Ekstase», en R. Wünsche (ed.), *Starke Frauen*, München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.
- VALDÉS GUÍA, M. (2019), «El liknon de Dioniso en las Antesterias y en Delfos. El aporte del vaso del Pintor de Eretria», en J. Piquero, S. Planchas & P. de Paz, *Nunc est Bacchandum. Homenaje a Alberto Bernabé*, Madrid, Guillermo Escolar: 125-136.
- VENIT, M. S. (1998), «Women in Their Cups», *The Classical World* 92.2: 117-130.
- VIERNEISEL, K. & KAESER, B. (eds.) (1990): *Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*, München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek.