

Imágenes de Atenas en el mundo Ibérico. Análisis iconográfico de la cerámica ática del siglo IV a.C. hallada en Andalucía Oriental

Carmen Sánchez

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. IV, 1992.

RESUMEN

Durante el siglo IV a.C. llegan a la Península Ibérica vasos griegos en grandes cantidades. En Andalucía la mayoría de estos vasos áticos son crateras de campana de figuras rojas, utilizadas en el mundo griego como contenedores donde se mezclaba el vino con el agua para el banquete. El estudio iconográfico de las imágenes importadas -amazonomaquias, escenas de banquete, escenas dionisiacas- permite una aproximación a la reinterpretación ibérica de estos vasos griegos, que en el contexto indígena tienen una lectura funeraria.

SUMMARY

Great quantity of pottery arrive to the Iberian Peninsula during the fourth century B.C. In Andalusia most of these pottery are Attic Red figured bell kraters. In the Greek world they were used to mix wine and water at the symposia. The iconographic study of the imported images -images of the banquet, of the amazons and dionysiacs- allow us to approach to the Iberian interpretation of these greek pottery. In the indigenous contexts they have a funerary meaning.

Las amplias series de imágenes conservadas en los vasos griegos reflejan quizá mejor que cualquier otra obra de arte los cambios sociales, políticos y económicos de la comunidad ateniense. Estos vasos son la vajilla de lujo en las casas de Atenas. Se utilizan en muchas de las actividades de la ciudad, en fiestas, juegos, banquetes, etc. Están presentes en los momentos decisivos de la vida, acompañan a hombres y mujeres en el tránsito del matrimonio: son regalos de boda; y en el de la muerte: los léцитos¹ de fondo blanco -vasos de perfumes- son el ajuar funerario habitual en la Atenas clásica.

Los vasos se conciben desde un principio con una función determinada, como contenedores de aceites perfuma-

dos, de vino, de agua, como vasos rituales, funerarios, como vajilla de lujo, etc. y muchas veces el uso del vaso determina su iconografía. Pero estas imágenes se crean en unas circunstancias políticas y sociales concretas que son definitivas en la elección y tratamiento del tema. Las escenas de los vasos áticos son a veces de lectura múltiple y compleja y, tras un primer significado inmediato, se ocultan otros u otros que se desvelan a través del análisis de su situación contextual, temporal y espacial. En la cerámica ática, según Lissarrague «el trabajo de la imagen consiste en la manipulación de diversos modelos objetivados por la representación. Puestos ante los ojos del espectador, se los hace gráficamente presentes y funcionan de manera reflexiva: imáge-

¹ Para los nombres de los vasos griegos en castellano se sigue aquí la normalización propuesta por P. BADENAS y R. OLMOS, «La nomenclatura de los vasos griegos en castellano. Propuesta de uso y normalización», en *Archivo Español de Arqueología*, 61, Madrid, 1988, p.p. 61-80.

nes especulares o contramodelos»². Un ciudadano ateniense podía seguramente reconocer tras una escena mítica aparentemente banal un hecho histórico concreto³, o un mensaje de propaganda política⁴, o la sugerencia de una geografía determinada⁵.

Pero los artistas del Cerámico fabrican también gran parte de su producción para la exportación, estos vasos-mercancía llegan a mercados helenizados, como el etrusco, y a lugares alejados y bárbaros, donde habitan tracios, escitas o iberos. En ocasiones se puede rastrear una posible adaptación de la iconografía al gusto del comprador. Así es frecuente que los vasos destinados al mercado tracio estén decorados con escenas de jinetes vestidos a la moda tracia, o con temas como el de Orfeo tocando la lira ante sus compatriotas, y aunque más raramente, a veces el alfarero ático imita una forma local⁶.

Las *grifomaquias*, luchas entre grifos y arimaspos, las *amazonomaquias*, amazonas contra griegos, o las *geranomaquias*, la pelea entre grullas y pigmeos, son frecuentemente exportadas a las regiones en torno al mar Negro. En este lejano norte circumpónico se ubican estas leyendas en el pensamiento mítico griego⁷. Se ha visto también que no sólo temas sino motivos determinados podían exportarse a sus lugares de origen. Sería el caso por ejemplo de la danza oriental del *óklasma*⁸, que aparece sobre todo en vasos hallados en Al Mina⁹. Según Metzger la invasión de estos temas en la cerámica ática se puede explicar por el deseo de los artesanos de ganar una clientela extranjera¹⁰.

La visión del lejano Occidente de los griegos es mucho más imprecisa y desdibujada que la que tenían de otras zonas periféricas de su mundo, como la región pónica a la que antes se ha hecho referencia. No hay representaciones en la cerámica griega de «tipos iberos» como existen sin embargo de tracios, escitas o frigios, ni hay temas iconográficos exportados a la Península considerados «occidentales» como

las *grifomaquias* o *geranomaquias* vendidas en el área pónica. La presencia de estos temas iconográficos -grifomaquias o amazonomaquias- entre los vasos áticos que llegan a la Península Ibérica se puede explicar en parte por el desconocimiento de los griegos del extremo Occidente. La iconografía traduce aquí a su lenguaje particular la indistinta concepción geográfica de los alfareros atenienses de los siglos V y IV a.C. Quizá, como sugiere R. Olmos¹¹, estos artesanos tenían en mente a los clientes del Mar Negro y sólo en un segundo momento estos vasos llegaron a la Península Ibérica donde fueron aceptados como elementos de prestigio por los iberos y probablemente reinterpretados por ellos en su nuevo contexto funerario, como veremos después.

Es precisamente esta cuestión, la aceptación -¿mecánica o activa?- de estos productos importados por parte del ibero y la forma en que se integra y actúa esta imaginería importada «que precede de un ámbito social, cultural, religioso, político y artesanal diferente, dentro de una sociedad diversa y de tradición tan marcadamente anicónica como en nuestro caso la ibérica»¹², lo que preocupa en los más recientes trabajos de investigación.

Para intentar una aproximación a estas cuestiones, aunque no podamos de momento responderlas, veremos brevemente cómo es en el siglo IV a.C. la producción cerámica, cuál es su iconografía, qué peculiaridades se pueden rastrear en el repertorio de imágenes exportadas a Occidente, y de qué manera lee el ibero estas imágenes en su nuevo contexto funerario.

UNA PRODUCCION «EN SERIE»

Los desastres económicos y políticos de los últimos años del siglo V, con la pérdida de la Guerra del Peloponeso, condujeron a una ruptura del equilibrio social, a un alejamiento cada vez mayor del ideal democrático, a un abandono pau-

² V. F. LISSARRAGUE, «Una mirada ateniense» en *Historia de las mujeres, tomo I: La Antigüedad*, Madrid, 1991, p. 4.

³ Como una idealización mítica de la realidad histórica se han interpretado las escenas en que el viento Boreas intenta raptar a Oritía. Los atenienses pensaron que Boreas había sido su aliado en la segunda guerra médica y que la terrible tempestad que desencadenó causó el desastre de la flota persa en las cercanías del cabo Artemisión en el 480 a.C., Cf. T.B.L. WEBSTER, *Potter and Patron in Classical Athens*, Londres, 1972, p. 254-5.

⁴ Así las hidrias con escenas de fuentes que en época pisistrática y, por encargo de aristócratas, representan escenas en que aparecen las fuentes mandadas construir por los tiranos, la más famosa la *Enneakrounos*, la de los nueve chorros (cf. R. OLMOS y L.J. BALMASEDA «El tema de las muchachas en la fuente en unas hidrias áticas del Museo Arqueológico Nacional» en *Archivo Español de Arqueología*, 50-51, Madrid, 1977-78, p.p. 15-30) o en el siglo siguiente las famosas glaucas, esto es, escifos que toman su nombre del motivo que los decora: una lechuga entre ramas de olivo, el emblema de la moneda de Atenas. Estos vasos invaden todo el Mediterráneo como un símbolo más del imperialismo comercial ateniense.

⁵ Temas relacionados con las culturas tracia o escita y situados geográficamente en el lejano norte serían por ejemplo amazonomaquias, grifomaquias, geranomaquias, Orfeo entre los tracios, las representaciones de la diosa tracia Bendis, etc. Cf. OLMOS y GRINÓ, «El entorno pónico y la Península Ibérica. Aportaciones iconográficas al problema de la helenización en Iberia y en el mundo escita» en *Archeologia*, 36, Varsovia, (1985), 1987, p. 15-53, y R. OLMOS, «About the Attic Redfigured crater with a Colchian Subject», en *Le Pont-Euxin vu par les grecs*, Symposium de Vani (Colchide) (1987), París, 1990, 232.

⁶ Cf. M. REHO: *La ceramica attica a figurenere e rosse nella Tracia bulgara*. G. Bretschneider ed., Roma, 1990, lám. 16 a-b, p. 31.

⁷ H. METZGER, *Les représentations dans la céramique attique du IV^eme siècle*, Ed. E. de Boccard, París, 1951 pág. 410 y Cf. tb. R. OLMOS, B. de GRINÓ, «El entorno pónico y la Península Ibérica...»

⁸ Cf. METZGER, *Représentations*, pág. 151-2.

⁹ J. BEAZLEY, «The excavations at Al Mina. Sueidia III. The Red-figured vases», *Journal of Hellenic Studies*, 59, 1939, p. 30 ss.

¹⁰ H. METZGER, *Représentations* pág. 411.

¹¹ R. OLMOS, «About the Red-figured crater...», pág. 232.

¹² R. OLMOS, «Nuevos enfoques y propuestas de lectura en el estudio de la iconografía ibérica» en *Nuevas tendencias en arqueología* (coord. A. Vila), CSIC, Madrid, 1991, pág. 213.

latino de los ideales ciudadanos de la polis. El empobrecimiento económico que afectó más profundamente en Atenas a las clases menos privilegiadas, entre ellas la de los artesanos, unido a la pérdida del hasta ahora principal mercado de cerámica ática: Italia, marcó un cambio en la forma de fabricar los vasos en el Cerámico. Se busca la apertura a nuevos mercados, ya conocidos, pero poco explotados como el occidental.

Durante la primera mitad del siglo IV a.C. funcionan probablemente en Atenas grandes talleres cerámicos donde trabajan numerosos artistas. Los artistas ya no compiten entre sí como en el siglo anterior por la belleza y calidad de sus productos. Ya no firman orgullosos sus obras alfareros y pintores. La pérdida de este espíritu agonial, competitivo, característico de la producción cerámica ática al menos desde el siglo VI, conlleva una despreocupación por la calidad del vaso, una fabricación rápida, barata, donde la única competitividad, si existe, es cuantitativa.

El exigente mercado italiano, que en el siglo IV cuenta con sus propias producciones cerámicas, se sustituye por el de las regiones periféricas como la póntica o la del lejano Occidente, donde sus habitantes menos helenizados son capaces de aceptar estos productos de mala calidad e incluso, a veces, defectuosos.

Este cambio en la forma de producir los vasos que tiende a una fabricación casi en serie, en grandes talleres, se traduce en una ejecución rápida y descuidada del dibujo. El cuidadoso esquema preliminar del siglo V, las líneas que con un punzón romo o un carbón¹³ servían para encajar meticolosamente la escena, en el siglo IV se reducen a unos rápidos trazos que esbozan el contorno de algunas figuras. Así no es extraño que la escena «se salga» fuera de su espacio o invada la zona de la decoración vegetal de las asas (en el caso de crateras o escifos, por ejemplo).

Si se descuida la cara principal del vaso, en la posterior la rapidez de ejecución y la repetición del mismo tema resulta tediosa. En estos grandes talleres es muy probable que varios pintores decoraran el mismo vaso. Quizá el más experto se ocupó de la cara principal, mientras que el aprendiz se ensayó en la secundaria¹⁴. En ellas, en las caras B, se repite casi siempre el mismo tema y composición, con un dibujo a veces tan tosco que los objetos o los rostros se vuelven irreconocibles. La escena que se copia una y otra vez hasta el aburrimiento es la de la seducción del efebo en la palestra.

Normalmente son tres los personajes representados envueltos en su *himatia*. Dos *erastai*, amantes, y un *erómenos*, amado, receptivo, cubierto con su himation hasta las orejas, pasivo, y al que se dirigen los hombres adultos con objetos propios de la palestra como estrígilas o discos. Los regalos amorosos de las escenas de seducción del siglo V a.C.¹⁵ como presas de caza o flores, en el IV se reducen a objetos del ámbito de la palestra.

Pero dada la rápida ejecución de estos dibujos a veces elementos como los altares o la *terma* de la palestra, o los objetos que llevan los atletas, discos, estrígilas o aríbalos - contenedores de aceite perfumado con el que los jóvenes untaban su cuerpo antes del ejercicio- son casi irreconocibles incluso para unos ojos expertos. En algunas series de copas los jóvenes amantes se han esquematizado tanto que el pelo se ha convertido en un punto negro y en el rostro no se señalan ni ojos ni boca (V. fig. 1). La rapidez del dibujo permitía conseguir lo que en el siglo IV debió ser objetivo prioritario: producir un gran número de vasos a bajo coste. Gran cantidad de estos vasos son vendidos en regiones periféricas del mundo griego.

LA NUEVA ICONOGRAFIA

También en la elección de las escenas o en la preferencia y tratamiento de determinados personajes se puede observar un cambio que refleja el espíritu de esta «*imagerie nouvelle*» del siglo IV a.C.¹⁶.

No hay que pensar que la ruptura con la tradición anterior es total. Existen talleres y pintores conservadores que continúan la misma línea heredada del siglo V a.C. Pero en general vemos cómo se abandonan viejos temas, se transforman otros y se clarifica una preferencia hacia motivos iconográficos que puedan servir de escape a la frustrante realidad cotidiana, temas alejados del escenario ciudadano de la polis.

Se pierde interés por la representación de escenas urbanas, relacionadas con el orgullo cívico o comunitario. Se abandonan series que habían sido muy frecuentes en el siglo anterior, como las escenas de despedida del guerrero, o las del ciclo de la guerra de Troya. Ahora casi se restringen a la representación del origen de la disputa: el concurso de belleza de las tres diosas ante el pastor, el Juicio de París, en un lugar alejado, idílico, en la ladera del monte Ida de Troya. Otros temas de gran tradición en la cerámica ática también desaparecen, como las escenas relacionadas con las ceremonias nupciales. Más que el triunfo de Afrodita se prefiere en este momento el triunfo de Eros.

La inclinación por representar temas evasivos, alejados de la realidad cotidiana, que tengan por escenario parajes rurales, idílicos, regiones míticas y remotas, es probablemente también una de las causas por las que en este momento son muy populares temas como las grifomaquias, que se ubican en un lejano norte donde los grifos viven entre ríos que manan oro y altas montañas guardando en una cueva un fabuloso tesoro que despierta la codicia de los Arimaspos.

Uno de los ciclos más populares en los vasos áticos del siglo IV es el de Dioniso¹⁷. Las escenas dionisíacas se desarrollan en ambientes no urbanos, en paisajes irreales, fantásticos, con vides de las que brotan enormes pámpanos. Es

¹³ V. J. BOARDMAN, *Athenian Red Figure Vases, The Archaic Period*. Thames and Hudson, Londres, 1983, p. 11.

¹⁴ V.p.e. en BEAZLEY, *op. cit.* (ARV2) pintores de caras posteriore pudieron ser por ejemplo los pintores del «Reverse-Group of Ferrara T. 463», los del «Reverse-Group of Naples 977», o los del «York-Reverse Group» en p. 1447 y 1450.

¹⁵ Sobre el tema v. A. SCHNAPP, «Eros en chasse», en *Cité des images*, Ed. Fernand Nathan, París, 1984, p. 67-84.

¹⁶ H. METZGER, *op. cit.*, p. 369.

¹⁷ METZGER, *op. cit.* pág. 20 ss. y 372.

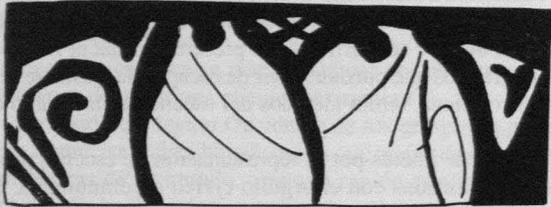


Fig. 1. 1: Medallón interior de una copa del grupo de Viena 116: Un joven en himation con disco ante un altar. 2: Exterior de una de las caras de una copa del grupo de Viena 116: dos jóvenes envueltos en sus mantos afrontados. Entre ellos probablemente un disco. (Dibujos Carmen Sánchez).

un mundo que refleja un culto violento y alejado de la ciudad, donde se acentúan los aspectos íntimos, cerrados, frente a los comunitarios de la polis¹⁸.

Los soportes en que aparecen habitualmente estas escenas son los vasos contenedores de vino: crateras para mezclar -vino y agua- y copas para beber. El vino es un regalo de Dioniso a los hombres. El es el único que puede beberlo puro sin riesgo. Sus compañeros, los sátiros, de naturaleza

mitad humana, mitad animal, comparten su gusto sin mesura por el vino. Su parte animal les lleva continuamente a excesos incontrolados. Aparecen muchas veces representados en erección permanente, jugando¹⁹ y persiguiendo a las ménades. Su actividad se desarrolla siempre en torno al vino, a la persecución de mujeres -no de efebos, otro impulso de su mitad animal, incivilizada- y a la actividad musical. Tocan el *aulós*, la doble flauta, o instrumentos de percusión, tímpanos o címbalos. La música y la danza frenética conducen a los componentes del tíaso dionisiaco a una esfera de sobreexcitación salvaje, lejos del equilibrio y de la medida. A través del vino, de la danza y de las prácticas rituales como la *oribasia* -la danza nocturna en las montañas-, el *sparagmós* -el despedazamiento ritual- o la *omophagia* -comer carne cruda-²⁰ lo humano se transforma y se pone en contacto con lo divino. La danza extática y el ritual dionisiaco encierran en el entusiasmo, en el sentido original de la palabra (*entheós*), una promesa de inmortalidad.

Una serie de cambios se producen al tratar los temas dionisiacos en el siglo IV a.C. El mismo Dioniso aparece representado más joven. Ya no es el adulto barbado de los vasos del siglo VI y primera mitad del V sino un joven imberbe, de cabellos largos, con un tipo iconográfico muy similar al del Apolo *akersekómes*. Muchas veces sólo la rama sagrada de laurel -la *eirisióne*- de Apolo y el tirso de Dioniso nos ayudan a distinguir a ambos dioses. En las escenas dionisiacas del IV a.C. se abandona la representación de algunos episodios del ciclo de Dioniso y también la de algunas costumbres tradicionales de determinados miembros del tíaso, como la persecución de ménades por sátiros. Algunos episodios de la vida de Dioniso continúan la tradición anterior, como los relativos a su infancia, pero la originalidad de la nueva iconografía del siglo IV es la de representar al dios rodeado de ménades y sátiros, «d'avoir isolé le dieu au milieu de son thiasse, de l'avoir opposé par son attitude calme et immobile aux transportes frénétiques de ses compagnons»²¹. Como miembro del tíaso un nuevo personaje, casi de segunda fila en el siglo anterior, cobra una gran popularidad: Ariadna. Más que el episodio desgraciado del abandono de la princesa por Teseo en la playa de Naxos, frecuente en el siglo V a.C., se prefiere representar el final feliz, el encuentro de la mujer con Dioniso en la misma playa cicládica. Ariadna cambia su amor mortal por el divino y a través de esta *hierogamia*, de esta boda sagrada, alcanza su inmortalidad. Un caso similar al de Amímone y Poseidón, también un tema popular en el siglo IV a.C.²².

Pero sobre todo en el siglo IV se pone el acento en las representaciones de carácter simbólico, se insiste en crear

¹⁸ C. GASPARRI, «Dionysos» en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), vol. III, 1986, pág. 509.

¹⁹ Como en el célebre *psykter* -vaso para refrescar el vino- del Museo Británico (ARV2, 348,7), cf. Cités des images, 1984, fig. 171.

²⁰ V. p.e. E.R. DODDS, *Los griegos y lo irracional*, Alianza Un. 1986 (4 ed.), págs. 251 ss.

²¹ H. METZGER, *op. cit.*, pág. 373.

²² El tema, aunque extraño, también está presente entre las importaciones áticas de la Península Ibérica, en un esfiso de Ampurias, en TRIAS, *Las cerámicas griegas de la Península Ibérica*, Valencia, 1967, lám. 86 y en Baza (Granada), V. PRESEDO, *La necrópolis de Baza*, Excavaciones Arqueológicas en España, Madrid, 1982, p. 255.

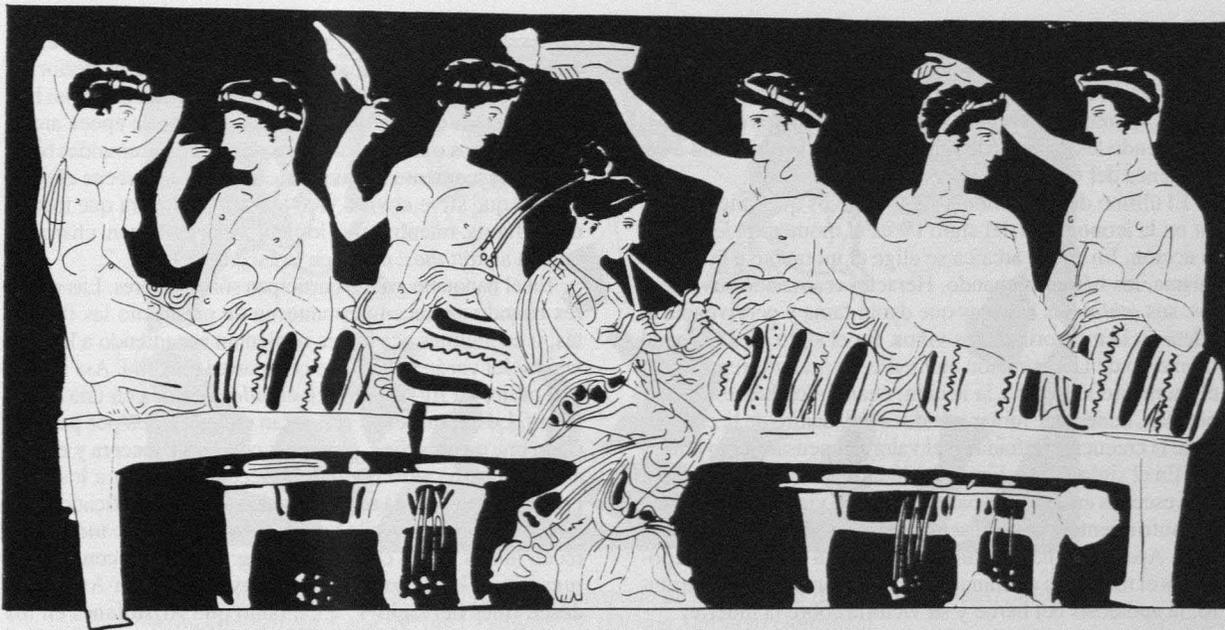


Fig. 2. Escena de banquete de una crátera de campana de Toya (Jaén). Museo de Jaén. Sin nº inv. (Dibujo Carmen Sánchez)

una atmósfera de beatitud, de armonía, de euforia, más que en narrar el episodio concreto de un mito. Sátiros y ménades bailando o estáticos ante la *epifanía* de Dioniso. En estas escenas no interesa la narración, sólo la alusión simbólica, la evocación del ambiente dionisiaco, con imágenes donde todo está impregnado por la sobrenatural presencia de Dioniso, aún cuando el dios esté ausente. Esta «desmitologización» es una de las características de esta nueva iconografía. No se puede precisar en muchos casos qué escena mítica se representa, su ubicación, o incluso es difícil identificar a los propios personajes por la ambigüedad de sus atributos. ¿Ambigüedad buscada por el pintor?

Los estudiosos de la cerámica ática siempre han encontrado una gran satisfacción al reconocer y nombrar cada una de las figuras pintadas en un vaso. Quizá el abandono tradicional del estudio de la cerámica ática del siglo IV a.C. se deba en parte a la frustración de no poder identificar a todos los personajes representados y a la consiguiente abundancia de *unexplained subjects* en esta época²³. Pero, como se pregunta H. Metzger «est-il meme certain qu'ils soient allés au terme de nos exigences et nos discriminations?»²⁴. Quizá a estos artistas del IV no les preocupara dotar de una identidad concreta a cada personaje, sino sugerir una idea, crear una escena «de ambiente» donde muchos personajes, o algunos, queden en el anonimato.

Es frecuente que los ciclos se mezclen en las imágenes del IV y que personajes pertenecientes a distintos ámbitos aparezcan en la misma escena. En las dionisiacas encontramos juntos, por ejemplo, a Dioniso y a Heracles, o a Dioniso y a Apolo, dioses opuestos, que sin embargo comparten el mismo santuario: Delfos. En el templo de Apolo construido entre el 360 y el 320 a.C. ambos dioses se reparten los frontones²⁵ como lo hacían con el santuario que Dioniso ocupaba durante la estancia anual de Apolo en el país de los hiperbóreos²⁶.

Otra contaminación muy frecuente en el IV en las escenas dionisiacas es la presencia casi constante de un personaje del ámbito de Afrodita, Eros, que casi se convierte en este momento en uno más de los componentes del tíaso y que, a veces, participa directamente de la acción, como en una cratera de campana de Toya (Jaén) (fig. 5) donde con el *aulós* anima el baile de sátiros y ménades. Eros aparece ahora como un adolescente, en carnación blanca muchas veces, como las mujeres, aunque no es hombre ni mujer, como no es niño, ni adulto. Esta iconografía de Eros afeminado, blando, culmina en el siglo IV con las obras de Praxíteles²⁷. En la cerámica algo más tardía del sur de Italia se representa a Eros cada vez más afeminado, con el pelo largo, recogido en la nuca como las mujeres e incluso llega a convertirse en un auténtico hermafrodita. La iconografía de Eros comien-

²³ BEAZLEY, ARV2, v. p. e. en el caso del Pintor de Toya, p. 1448, 1,2,3,6, ó del Pintor de Atenas 14627, en p. 1451, 2, 7.

²⁴ *op. cit.* p. 129.

²⁵ V. PAUSANIAS, X, 19, 4.; QUEYREL, «Scènes apolliniennes et dionysiaques du peintre de Pothos», en *Bulletin de Correspondance Hellenique*, 1984, 108 y GASPARRI, «Dionysos», en LIMC, 1986, 510.

²⁶ Es probablemente esta escena la que se representa en una cratera de Baza: la partida de Dioniso -junto con Ariadna- y la bienvenida a Apolo al que rinden homenaje sátiros y ménades. V. PRESEDO, *La necrópolis de Baza*, Madrid, 1982, p. 72 y 77, fig. 48, lám. 17, 3 y 4.

²⁷ A. HERMANY, y H. CASSIMATIS, «Eros», *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), vol. III, 1986, p. 937.

za a cambiar como señala Hermany²⁸ hacia mediados del siglo V pasando de un ambiente de dominio masculino y homosexual a uno de dominio femenino y heterosexual. Así el dios aparece representado en los últimos años del siglo V invadiendo las escenas de gineceo y en el IV asociado a las imágenes del tíaso dionisiaco.

El último de los cambios significativos que quiero señalar en la iconografía del siglo IV es el momento elegido de la acción. En época arcaica se elige el momento a la acción misma, los héroes luchando, Heracles realizando sus trabajos, sus *athloi*, las hazañas que darán fama y pervivencia al atleta en la memoria de los vivos. En el siglo V. a.C., en el momento de la ilustración ateniense, se prefiere representar el momento anterior a la acción, cuando los héroes dudan, piensan, tienen que tomar una decisión, dentro de la corriente de la creencia confiada en el valor del pensamiento humano. En el siglo IV se elige el momento posterior a la acción. Son escenas en las que aparece el héroe victorioso, que tras sus sufrimientos, se representa ahora en un descanso merecido. Aparece el héroe triunfante, el atleta desnudo en reposo. Es el momento culminante de la contemplación del triunfo, la apoteosis del héroe y su victoria sobre la muerte.

LOS VASOS ATICOS EN EL MUNDO IBÉRICO

La mayoría de la cerámica ática que aparece en los yacimientos ibéricos se fecha hacia la primera mitad del siglo IV a.C., concretamente entre el 380 y 340 a.C. Las formas que se importan son muy variadas y cambian al parecer entre unas regiones ibéricas y otras²⁹. En Andalucía oriental predominan los vasos de figuras rojas sobre los que están totalmente barnizados. El mundo ibérico andaluz, de marcada tradición anicónica, se surte de imágenes externas pero quizá no extrañas. Las formas más frecuentes en Andalucía son con gran diferencia las crateras de campana y las copas. Estos vasos en el mundo griego están asociados al vino y a su consumo comunitario en el banquete, pero en el mundo ibérico aparecen como ajuar funerario y denotan más la propiedad individual como objetos de prestigio social. Las crateras áticas son muchas veces en Andalucía oriental urnas cinerarias que contienen las cenizas del muerto. Y es en estas crateras donde encontramos las imágenes que vamos a comentar.

Casi un 30% de los temas identificados entre la cerámica ática de Andalucía Oriental son escenas de banquete. Sin embargo, en Atenas, el tema del banquete como otras representaciones de la vida cotidiana, es extraño en las produc-

ciones del siglo IV³⁰. Ahora lo que se representa no es exactamente el banquete mismo sino el momento posterior: el simposio³¹. En las *trapezai*, las mesitas de tres patas, no hay casi restos de alimentos, como en los vasos de época arcaica, sino frutos o dulces y adornos de ramas y guirnaldas blancas. Es el momento en que suele aparecer en escena el *pais*, el niño que sirve el vino, o la *auletris*, la hetera que toca la doble flauta, mientras que los simposiastas beben, charlan o juegan al *kóttabos*, como en la escena de la fig. 2.

En el banquete griego participan sólo hombres. Las mujeres cuando aparecen permanecen de pie, como las flautistas, o en algunas ocasiones se sientan accediendo a la invitación del varón con el que comparten el lecho. Así vemos una mujer en fig. 2 que toca el *aulós* sentada en una de las *klinai*. Los hombres se recuestan en los lechos por parejas. Cada uno en una *kline*, el *erastés* ocupa la cabecera y el *erómenos* -que ha sido invitado al lecho- se sienta a los pies. Pero en el siglo IV la representación se ha simplificado tanto que el pintor dibuja sólo una gran *kline* en la que todos aparecen juntos. En la cratera de la fig. 2 la pareja central está jugando al *kóttabos*, un juego muy popular en Atenas ya desde fines del siglo V. a.C., tanto que Aristófanes en los Acarnienses cuenta que una de las razones para el comienzo de la guerra entre Atenas y Esparta en el 431 fue el rapto de una cortesana de Mégara por un joven ateniense borracho por haber jugado al *cóttabos* esa noche³². En nuestra cratera de Toya parece que se representa una de las versiones del juego, la que consiste en hacer girar la copa con un resto de vino, colocando el índice de la mano derecha en el asa, mientras que el codo izquierdo está apoyado en el lecho y lanzar el resto de vino a una meta. En la fig. 2 la meta es probablemente el gran cuenco que sujeta el compañero del joven que alza la copa, quizá el cuenco contiene los pequeños cuencos *-oxybapha-* que flotaban en el líquido y que había que hundir en el juego. Pero en la mayoría de los vasos del siglo IV la meta no está representada. El premio para el ganador consistía en pasteles, frutos o huevos, como los que están sobre las mesitas, o, según se ha conservado en algunas inscripciones, premios eróticos, relacionados con los mismos simposiastas, con el *pais*, el niño que servía el vino o la *auletris*³³.

Estos vasos con escenas de banquete aparecidos en el mundo ibérico no compartían seguramente el significado comunitario y cotidiano con que fueron concebidos. Probablemente su sentido era, como en las pinturas de las tumbas de Campania o Etruria, funerario. Así M. Napoli en una escena de banquete, similar a la nuestra, de la célebre Tumba del «Tuffatore» interpreta la llegada de un nuevo

²⁸ HERMANY y CASSIMATIS, *op. cit.*, p. 938.

²⁹ V.p.e. C. SÁNCHEZ, «El comercio de vasos griegos en Andalucía oriental durante el siglo IV a.C.: el «Taller del Pintor del Tirso Negro», en *Coloquio sobre griegos e iberos*, Ampurias, 1991 (en prensa).

³⁰ H. METZGER, *op. cit.*, p. 378.

³¹ JEAN M. DENTZER, *Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VII ème au IV ème Siècle av. J.C.*, Roma, 1982, p. 109.

³² BRIAN A. SPARKES, «Kóttabos: an athenian after-dinner game», *Archaeology*, 13, New York, 1960, p. 202.

³³ B.A. SPARKES, *op. cit.* p. 207.



Fig. 3. Amazonomachia de una crátera de campana de la tumba 43 de Baza (Granada). Museo Arqueológico Nacional. N° inv.: 1969/68/29. (Dibujo Santiago González).



Fig. 4. Escena dionisiaca de una crátera de campana de la tumba 82 de Galera (Granada) del "Pintor de la Grifomachia de Oxford". N° inv.: 1979/70/505. (Dibujo Carmen Sánchez).



Fig. 5. Escena dionisiaca de una crátera de campana de Toya (Jaén) del "Pintor del Bizco". Museo Arqueológico Nacional. N° inv.: 1986/149/1. (Dibujo Carmen Sánchez).

comensal «Crediamo che il significato di partenza o di allontanamento sia il piú accettabile, ma in senso figurato: dovremmo qui avere una scena che simboleggia la partenza, il transito verso l'al di lá, una simbología, cioè, della muerte, del passaggio dell'anima da questa a quella vita».³⁴ Este «senso figurato» es probablemente el mismo para las escenas de banquete en el mundo ibérico. En opinión de R. Olmos estas imágenes reflejan el status social del muerto que se entierra en una crátera decorada con un banquete -o habría que decir simposio- y tienen un sentido heroificador. La heroización del difunto a través del vino, de la música y sobre todo representado en la plenitud heroica del simposio³⁵.

Otro tipo de imágenes que aparecen en el mundo ibérico con relativa frecuencia son las «pónticas», (15%): amazonomaquias y grifomaquias. En la fig. 3 se reproduce una amazonomaquia, la escena principal de una crátera de campana hallada en la tumba 43 de Baza (Granada)³⁶. Aquí se observa un cambio con respecto a las representaciones del V. a.C. Los griegos no son los vencedores, no está presente ya el trasfondo optimista de la victoria griega sobre los persas como en el siglo V. a.C. Lo «bábaro», simbolizado aquí por estas mujeres guerreras -el contramodelo del papel que debe desempeñar una mujer ateniense- triunfa sobre lo «civilizado». Aquí los griegos se vuelven de espaldas y

ocultan, avergonzados, sus rostros bajo los escudos. El pintor nos muestra así el estado de ánimo de su época. Probablemente este vaso copie alguna pintura mural o algún relieve, como el célebre friso de fines del V del templo de Apolo Epikouro en Figalia. Este friso, identificado por algunos autores como la amazonomaquia de Atenas, tiene una fuerte influencia como señala Bothmer en el arte del siglo IV, especialmente en Italia³⁷. En el templo de Figalia aparece la representación de un griego desnudo, de espaldas, similar a los de nuestra crátera de Baza. En cualquier caso nuestro pintor copió el motivo en el grupo de la izquierda. Al repetirlo a la derecha y situar los caballos afrontados, comete un error en el cuerpo de la amazona: el brazo y la cabeza adoptan una posición imposible, irreal. Pero esta incongruencia no es un problema para un artista de esta época que, además, fabricaba sus vasos para su comercialización en un área periférica.

Es muy probable, como ya hemos dicho más arriba, que estos temas llegaran a Andalucía de una forma secundaria y que su verdadero mercado fuera el del mar Negro. Sería un reflejo de la concepción de la geografía mítica de los griegos de época clásica. Una región lejana y bárbara como la Iberia occidental se confunde en el pensamiento griego con su paralelo simétrico al otro lado del mundo, la Iberia del Cáucaso³⁸.

³⁴ V. M. Napoli, *La tomba del Tuffatore*, Bari, 1970, p. 145.

³⁵ V.R. Olmos, «Orgiastic Elements in Iberian Iconography?», en *Kernos*, 1992.

³⁶ PRESEDO, *op. cit.*, p. 78-9.

³⁷ D. BOTHMEN, *Amazons in Greek Art*, Oxford, 1957, p. 215-6.

³⁸ Sobre el tema v. A. DOMÍNGUEZ-MONEDERO, «Los términos 'Iberia' e 'iberos' en las fuentes grecolatinas: estudio acerca de su origen y ámbito de aplicación», en *Lucentum* II, 1983, p. 203-224.



Fig. 6. Escena dionisiaca de una crátera de campana de Toya (Jaén) del "Pintor del Bizco". Museo Arqueológico Nacional. N° inv.: 1986/149/208. (Dibujo Carmen Sánchez).



Fig. 7. Escena dionisiaca de una crátera de campana procedente de la cámara sepulcral de Toya (Jaén) del "Pintor de Toya". Museo Arqueológico Nacional. N° inv.: 1986/149/2. (Dibujo Carmen Sánchez).

Pero los temas que aparecen con más frecuencia entre los vasos áticos del IV en Andalucía, casi un 50%, son los dionisiacos. Su abundancia parece indicar una clara preferencia del ibero de esta región por enterrarse en o con vasos con representaciones dionisiacas. R. Olmos señala que la ideología funeraria de lo dionisiaco que se rastrea en otras zonas del Mediterráneo como Macedonia o el Sur de Italia³⁹ pudo haber llegado también al sur peninsular, probablemente a través del mundo púnico y a Andalucía pudo penetrar a través del asentamiento púnico de Villaricos.

En las escenas dionisiacas de las crateras halladas en Andalucía el personaje que con más frecuencia aparece representado es Ariadna. La novia divina que es aceptada e integrada en el tíaso y que cambia su condición mortal por la divina a través del *hierós gamós*, de la boda sagrada con Dioniso.

Aunque a veces en las crateras de Andalucía aparece Dioniso, casi siempre lo hace en compañía de Ariadna como en la escena de la fig. 4. Los dos amantes aparecen sentados. La postura sedente era la habitual en las estatuas de culto, como representó probablemente Alkámenes la estatua de Dioniso para el santuario de *Dionysos Eleuthereus* de la Acrópolis de Atenas⁴⁰.

En la mayoría de escenas en que se representa la epifanía del dios ménades y sátiros le rinden homenaje. Son escenas estáticas frente a las dinámicas en las que aparece Ariadna (V. fig. 4 y 6). En una cratera de campana de Galera (fig 4) aparece representada la pareja divina. Eros subraya con su presencia el amor. Dioniso sentado, imberbe, sujeta un tirso, mientras Ariadna se representa en carnación blanca en la parte superior. Esboza aquí un gesto de recato apropiado a una novia, que revela su *aidós*. Levanta el borde de su vestido en un gesto ambiguo para ocultarse *-enkálypsis-* o desvelarse *-anakálypsis-* el rostro⁴¹. Sátiros y ménades están presentes, una ménade se dirige a la pareja con una bandeja probablemente cargada de frutos mientras otra permanece sentada al lado del dios. Ante la presencia inmortal el tíaso permanece estático. Los tímpanos quedan olvidados en el suelo y el ritón donde se bebe vino puro aparece entre las piernas del sátiro.

Muy distinta es la escena que decora una cratera de Toya (fig. 6). Aquí aparece Ariadna sola, sentada, llevando una patera metálica en la mano. Al contrario de lo que ocurre en la epifanía de Dioniso, cuando está sola Ariadna, sátiros y ménades bailan, tocan instrumentos musicales y se preparan para la fiesta. La ménade de la izquierda baila y lleva un tímpano y los pinchos para asar, también lleva los pinchos el sátiro de la derecha. Al contrario que en la escena de la fig. 4 aquí la atmósfera está cargada de fiesta y de movimiento. Cintas y guirnalda blancas que sujetan ménades y sátiros o que aparecen en el fondo del vaso acentúan este ambiente festivo. Es la iniciación de Ariadna, su aceptación en el cortejo de Dioniso.

En la fig. 4 vemos a un Eros adolescente, al lado de Ariadna. Más arriba hemos visto cómo Eros en el siglo IV se «emancipa» del ámbito de Afrodita y aparece muchas veces casi como un miembro más del tíaso dionisiaco. En una cratera de Toya (fig. 5) es el joven dios el que ocupa el centro de la escena y la atención de ménades y sátiros en ausencia de Dioniso y Ariadna. Toca el *aulós* como los sátiros, pero es un dios, y así nos lo indica la actitud de la ménade a su lado que retrocede ante esta epifanía y levanta un brazo para protegerse del resplandor divino, como el sátiro de la fig. 4 ante Dioniso. En estas escenas en que no aparece Dioniso (fig. 5 y 6) se representan juntos personajes en movimiento y personajes en reposo. El movimiento violento sólo se frena ante la epifanía del dios del tíaso.

En general vemos que en las escenas dionisiacas halladas en Andalucía están ausentes las representaciones de episodios míticos, como los relativos a la infancia del dios o el encuentro de Ariadna en Naxos. Tampoco aparecen persecuciones de ménades por sátiros o escenas de consumo de vino. Se importan a Andalucía escenas simbólicas, que representan el «ambiente» dionisiaco pero sin hacer referencia a episodios míticos, probablemente desconocidos para los iberos.

Muchas veces algunos personajes son inidentificables desde el punto de vista griego, como en la cratera que apareció en la cámara de Toya (fig. 7), aunque sin duda la escena se podría clasificar como dionisiaca dados los elementos propios del ámbito de Dioniso como tímpanos y tirso. El esquema compositivo es similar al que se repite en la mayoría de los vasos: un personaje central destacado, muchas veces sentado, al que rinden homenaje los miembros del tíaso, que se acercan con coronas blancas, cintas, o pámpanos. Es una escena de apoteosis. El triunfo sobre la muerte. Esta lectura funeraria era probablemente la ibérica. El difunto aquí enterrado se identifica con el personaje heroizado, coronado por démones alados, que pertenece a una esfera superior, como el aristócrata o el dios, frente a los siervos o los mortales. «The image may illustrated his blessed state beyond the grave, his initiation into that world of plenty and light, a sort of *laetae sedes* where he is welcomed»⁴². Así una escena de difícil interpretación griega, un *unexplained subject*⁴³ como la cratera de Toya, tiene sentido en el contexto ibérico, un contexto en este caso muy claro ya que se halló en una de las tumbas más ricas de la necrópolis giennense, en la famosa tumba de cámara.

Entre los vasos griegos importados durante el siglo IV en la Península Ibérica se destacan pues dos temas, ambos probablemente elegidos de una forma deliberada por el ibero que se entierra en estas crateras. Estas escenas de banquete y dionisiacas tienen para el ibero una lectura funeraria heroificadora, al identificarse el difunto con la imagen del vaso en que se entierra.

El ibero de Andalucía oriental no elegía sólo unos determinados tipos o formas de vasos como hemos intentado

³⁹ Cf. R. OLMOS, «Orgiastic Elements...»

⁴⁰ Sobre el tema v. C. GASPARRI, «Dionysos» LIMC, vol. III, 1986, p. 507 ss.

⁴¹ Sobre este gesto v.p.e. OLMOS y GRIÑO, «El entorno pónico y la Península Ibérica...», p. 41-42 con bibliografía en notas 167-168 y OLMOS, «Orgiastic Elements...»

⁴² V. OLMOS, «Orgiastic Elements...»

⁴³ BEAZLEY ARV2, p. 1448, 3.

demostrar en otra parte ⁴⁴ sino una iconografía concreta. Estos vasos griegos llegaban a Occidente de una forma mediata, a través del intermediario púnico, donde eran adquiridos y muy apreciados por los indígenas no sólo como elementos exóticos o de prestigio social sino como soporte de una iconografía funeraria. El ibero que elegía deliberadamente estas imágenes para enterrarse con ellas probablemente las

comprendía no sólo a nivel formal, sino que era capaz de realizar una lectura más profunda, de contenido, donde el trasfondo funerario de escenas como las de banquete o dionisíacas era compartido con sus vecinos del Mediterráneo central y transmitido por los comerciantes púnicos ⁴⁵ que en el siglo IV hicieron llegar desde Atenas esta cerámica de lujo a los «bárbaros» del Far West.

⁴⁴ SÁNCHEZ, *op. cit.* en nota 29.

⁴⁵ Según R. OLMOS, «Orgiastic Elements in Iberian Iconography», Kérnos, 1992.