



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

---

---

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

"ANALISIS ICONOGRAFICO Y FORMAL DE  
LOS FRESCOS DE LA SALA DE LOS  
MISTERIOS".

T E S I S  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN ARTES VISUALES  
P R E S E N T A :  
LUIS ALONSO LORTIZ NUÑEZ

DIRECTOR DE TESIS  
LIC. GERARDO MEDRANO MEJIA

MEXICO, D. F.

2004



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Índice

Introducción .....	I
1. Historia y significado del mito de Dionisos ...	1
1.1 El Dionisismo .....	1
1.2 Nacimiento de Dionisos .....	3
1.3 Identidad de la madre de Dionisos .....	7
1.4 El niño Dionisos-Zagreos .....	9
1.5 Aventura de Dionisos .....	13
1.6 Dionisos y Licurgo .....	14
1.7 Dionisos en Tebas .....	15
1.8 Fiestas y celebraciones en honor a Dionisos .....	17
Las <i>Antesterias</i> .....	15
2. La pintura mural en Pompeya .....	24
2.1 Antecedentes: la pintura griega .....	24
Técnica de figura negra .....	24
Técnica de figura roja .....	25
La pintura mural y sus artistas .....	27
Los cuatro estilos pompeyanos .....	31
2.2 Arte e ideología helenística .....	34
Artista y sociedad .....	34
Arte y experimentación .....	41
Arte y filosofía .....	45
Epicureismo .....	47
Estoicismo .....	49
Conclusiones preliminares .....	50
3. Análisis formal .....	52
Análisis iconográfico .....	52
3.1 Contexto general .....	52
3.2 Friso de los misterios .....	54
3.3 Análisis formal técnico .....	79
3.4 Técnica .....	82
Conclusiones .....	88

## Introducción

El siguiente trabajo está dedicado al análisis de la obra conocida como “Friso de los misterios”, ubicada en la villa romana: Villa de los Misterios, llamada así gracias a la pintura, y que se encuentra en la antigua ciudad de Pompeya, en la región de la Campania, en Nápoles, Italia.

La obra describe los principales momentos de una ceremonia iniciática en los misterios dionisiacos, para los cuales funcionaba como una guía y marco ritual a través de su “carácter interactivo”, que contribuía en la creación de la atmósfera necesaria para dichas ceremonias.

Realizada al fresco durante el período helenístico, el conjunto pictórico debe su carácter interactivo a las particulares características que conformaron y distinguieron el arte de la época. Su composición se encuentra impregnada por el carácter de “teatralidad” que prevalecía en las obras helenísticas, pero sin llegar al patetismo que caracterizó a la mayoría de ellas.

Las figuras que participan en la escena del fresco mantienen una actitud solemne; sin embargo, entre ellas se desarrolla una fuerte interacción psicológica, que al mismo tiempo se traslada hacia el espectador con la intención de involucrarlo, física y emocionalmente, en ella y en el evento que ahí tenía lugar. Esto último era conseguido por medio de la “composición envolvente”, que lo rodeaba completamente.

La obra, que ocupa casi en su totalidad el espacio del *Triclinium*, mantenía también un vínculo simbólico con el del *Cubiculum* adyacente, el cual complementaba su significado y acentuaba su carácter interactivo. En el conjunto se desarrolló, en el ámbito privado, una estrategia similar a la utilizada por una de las tendencias de la arquitectura helenística, caracterizada, según J.J. Pollitt, por:

“(…) cierta teatralidad en la composición de conjunto, que es fundamentalmente un reflejo de la mentalidad teatral de la época, pero que en algunos casos, especialmente cuando implica un interés por la manipulación del espacio interior con fines emocionales, puede ser también expresión de esa tendencia al misticismo que fue un aspecto del individualismo helenístico.”<sup>1</sup>

Con la intención de explicar lo mejor posible la obra, así como el contexto general en el que se inscribió; este trabajo se encuentra estructurado en cuatro capítulos.

---

<sup>1</sup> Vid. Pollitt, J.J., *El arte helenístico*, p. 359.

El primero de ellos está dedicado al estudio de la figura del dios Dionisos; se analiza el mito desde su nacimiento hasta sus más relevantes aventuras como adulto. El análisis recoge las principales interpretaciones que se han dado en torno a la mitología del dios, como son las etiológicas, histórico-antropológicas y religiosas; a través de ellas se descubren los aspectos fundamentales y las características que hicieron de Dionisos una divinidad sumamente compleja, no sólo para la visión moderna, sino, incluso, para la misma antigüedad.

Asimismo, se analiza la principal festividad ateniense en honor a Dionisos, conocida como "las Antesterias", la cual se convirtió en el principal modelo cultural para la adoración del dios durante toda la antigüedad tardía.

Dicha festividad, con duración de tres días durante el mes "Anthesterion" resulta vital para el análisis de la obra, ya que todo su contenido se fundamenta en las principales actividades llevadas a cabo a lo largo del segundo y más importante día de la fiesta, el "día de las Coes".

El capítulo detalla los principales acontecimientos rituales que se encontraban a cargo, esencialmente, de la comunidad femenina, ya que ésta era el principal vínculo del pueblo con el dios; las mujeres eran las encargadas de conminar al dios a que regresara de su morada en el inframundo.

Este primer apartado, dedicado totalmente al estudio del mito y el culto a Dionisos, conforma la base para la correcta interpretación del contenido de la obra, y al mismo tiempo aclara los motivos de la popularidad del culto al dios durante el periodo helenístico.

El segundo capítulo examina el contexto artístico-ideológico de la obra, indagando primeramente en el marco político-social que prevaleció durante el helenismo y que repercutió en el arte y el artista. Se exponen de manera somera, las principales corrientes del pensamiento y los filósofos que más influencia y repercusiones tuvieron en el terreno del arte. Enseguida se examinan las más relevantes innovaciones técnicas y teóricas que se desarrollaron durante la época y que afectaron la esfera artística. Al final se analizan las principales características de la pintura griega, antecedente inmediato de la pintura grecorromana helenística, considerada ésta última extensión de la primera.

También se exponen las dos técnicas de cerámica que predominaron y que actualmente constituyen la principal fuente de conocimiento que permite distinguir algunas de las principales características que tuvo el arte pictórico griego; así mismo, se analizan

algunos ejemplos de lo que ha sobrevivido de la pintura de caballete, junto a sus más destacados representantes y los aportes más sobresalientes que los distinguieron.

El último capítulo está dedicado al examen del fresco a través de los análisis iconográfico, iconológico y formal técnico; por medio de éstos se revelan los fundamentos plásticos que confieren a la obra su carácter interactivo; finalmente, se señalan algunas características de orden tanto formal como de contenido que no han sido tomados en cuenta en otros análisis.

## 1. Historia y significado del mito de Dionisos

### 1.1 El Dionisismo

Aunque la religión dionisiaca tuvo diversas vertientes y modalidades, así como modificaciones a lo largo de su historia, es posible afirmar que el culto tuvo principalmente un carácter orgiástico-extático.

El dionisismo fue en esencia una religión dirigida al sexo femenino; las mujeres eran protagonistas de cada uno de los aspectos que conformaban el culto. Sin embargo, a principios de la época helenística surgieron movimientos internos que originaron no sólo el aumento de la presencia masculina, sino la toma de control del hombre, de los principales cargos directivos.

En los inicios, en lo que se puede denominar dionisismo puro, el culto dionisiaco poseía un marcado carácter místico-orgiástico, en el que Dionisos se veía sometido a una dialéctica de presencia-ausencia, dentro de la cual debía sufrir diferentes *pathes* (dolores), causados por sus adoradoras.

Las *bacantes*, equivalentes a las Ménades -acompañantes míticas del dios-, adoraban a Dionisos no en templos, sino en bosques y montañas a los que se dirigían en grupos llamados *thyasos*, danzando febrilmente y contagiadas de la manía dionisiaca, estado extático durante el cual realizaban los rituales sanguinarios del *sparagmos* y la *omofagia*. Este ritual, consistente en comer la carne cruda de animales vivos, desmembrados por ellas, simbolizaba el trato que había recibido Dionisos.

Durante estas incursiones y a través de dichos actos, las fieles conseguían el paroxismo extático que las acercaba a las fuerzas creadoras y destructoras que la figura de Dionisos contenía, y con las que se identificaban; la catarsis era intensa, no obstante su corta duración.

Debido al carácter violento de los ritos ejecutados por las *bacantes*, en muchos lugares de Grecia se negaba el culto dionisiaco, por considerarlo extravagante y exótico. Pese a ello, Dionisos y su religión lograron imponerse. Si bien el comportamiento salvaje de sus fieles era una parte esencial, el culto también trajo consigo el regalo divino máspreciado para el hombre: el vino, del cual se ha creado toda una cultura.

Junto con este regalo, Dionisos heredó a los griegos –y a la humanidad- las manifestaciones artísticas que conllevarían el gozo y la reflexión en las dos máximas

formas de teatro: la tragedia y la comedia, que nacieron en el seno de la religión dionisiaca.

A partir de la inclusión de Dionisos en el Olimpo se puede hablar de una bifurcación de su religión: su culto orgiástico-extático continuó, y paralelo a ello su figura fue institucionalizada por las diversas ciudades-estado; en ellas se creó un calendario festivo dionisiaco, dirigido por colegios sacerdotales, con características heterogéneas, según los modelos locales y familiares de cada ciudad.

De igual forma ocurrió con la consagración de los sitios de culto, desde templos erigidos ex profeso hasta cuevas, lagares, montañas, etc.

Los diversos cultos cívicos coincidieron en la preeminencia de sexo femenino en los principales cargos directivos. Aunque ahora el culto pertenecía a toda la comunidad, las mujeres continuaban siendo las protagonistas de un culto marginal orgiástico, y las ciudades se veían beneficiada por su intermediación.

Gracias a su carácter dialéctico, la figura de Dionisos se convirtió en una divinidad perteneciente tanto a la esfera olímpica como a la ctónica, es decir, a los dominios de las fuerzas y potencias del Inframundo -lugar en el que el dios permanecía durante un año-, a las que estaba ligado desde sus inicios.

Dionisos fue rápidamente relacionado con el culto a las diosas agrarias de Eleusis: Démeter y Perséfone, protagonistas de una religión única en su tipo en Grecia. Tal culto era de carácter místico, y podía ingresarse a él sólo por medio de una iniciación, tras la cual al fiel se le garantizaba una mejor vida, que se extendería tras su muerte.

Durante el ritual iniciático eleusino, el devoto debía realizar un viaje similar al que Dionisos efectuaba periódicamente: descender al Inframundo, en donde recibiría de manos de la diosa Perséfone la iluminación y la verdad trascendental, con las cuales regresaba a la tierra, ya como iniciado. Dionisos era considerado como guía e intermediario entre el fiel y las diosas; durante el rito se le nombraba *Iaccos*, el portador de antorchas.

Para el culto eleusino, la participación en las celebraciones dionisiacas era considerada como iniciación preparativa para la principal, que se llevaba a cabo en Eleusis.

A principios de la época helenística surgió al interior de la religión dionisiaca una corriente masculina, denominada órfica, que desarrolló una concepción misteriosofica del mito dionisiaco; es decir, creó una modalidad misteriosa de salvación, reservada al sexo masculino, y fundamentada a través de un cuerpo teórico.

La modificación sustancial causada por este movimiento órfico fue relegar el papel protagónico que poseía el sexo femenino, no sólo en los cargos directivos, sino como figuradora estructurante y esencial del mito.

Los órficos amalgamaron diversos aspectos arcaicos del mito dionisiaco, y lo reinterpretaron para dar forma al cuerpo teórico con el que fundamentaban lo que se conoció como género de vida órfico. Éste consistía en ciertas directrices de comportamiento que todo iniciado, como miembro del culto, debía seguir, y que tenía un marcado carácter moral.

La influencia órfica logró penetrar el suelo itálico y pronto se expandió por todo el sur de Italia, de donde, a su vez, recibió influencia, dando origen a una especie de religión dionisiaca-órfica local.

## 1.2 Nacimiento de Dionisos

La historia del nacimiento de Dionisos es la siguiente:

"Zeus, disfrazado de mortal, tenía un amorío secreto con Semele ("luna"), hija del rey Cadmo de Tebas, y la celosa Hera, disfrazada de vecina anciana, aconsejó a Semele, que entonces estaba ya embarazada de seis meses, que le hiciera a su amante misterioso una petición: que no siguiera engañándola y se le manifestara en su verdadera naturaleza y forma. De otro modo, ¿cómo podía saber que él no era un monstruo? Semele siguió su consejo y cuando Zeus rechazó su súplica, ella le negó nuevo acceso a su lecho. Entonces, Zeus se encolerizó; se le apareció en la forma de trueno y rayo y consumió a Semele. Pero Hermes salvó a su hijo seismesino: lo cosió dentro del muslo de Zeus para que madurara allí tres meses más, y a su debido tiempo asistió al parto. Por eso a Dioniso se le llama "nacido dos veces" o "el hijo de la puerta doble"."<sup>1</sup>

La historia tiene múltiples interpretaciones; la más simple de ellas, la etiológica, reconoce en un mito naturista elemental:

---

<sup>1</sup> Vid. Graves, Robert, *Los mitos griegos*, p. 65.

"La tierra madre fecundada por el relámpago del dios del cielo da nacimiento a un joven dios cuya esencia se confunde con la vida surgida de las entrañas del suelo (...) la afabulación del doble nacimiento permite, por una parte salvaguardar el hecho del rayo que simboliza en el origen los abrazos del cielo y de la tierra y, por otra parte, realizaba la situación excepcional del nuevo dios en la descendencia de Zeus."<sup>2</sup>

La interpretación etiológica enfatiza el significado pragmático-utilitario del mito, que sólo es el complemento de otros más complejos y profundos; sin embargo, revela lo que Ugo Bianchi llama interpretación "cósmico-naturalista de interés colectivo"; ésta funciona como una perspectiva centrada en el gran trance de la fertilidad estacional dentro del mito.<sup>3</sup>

Para Eduard Schure<sup>4</sup> es la primera manera, la forma más elemental de comprender el mito, es una interpretación en su sentido más "natural", la cual era la única que podía percibir la multitud.

La visión histórico-antropológica, de Robert Graves encuentra que el mito narra una imposición del culto a Zeus en Beocia por los helenos, que terminó con el culto a la diosa Sémele, adorada en Atenas en las fiestas leneas. En este culto, Dionisos comenzó "probablemente" como un prototipo de rey sagrado al que la diosa sacrificaba y era devorado por las sacerdotisas (en el rito se sacrificaba un toro que representaba a Dionisos):

"El relato de Sémele hija de Cadmo parece recordar la acción sumaria emprendida por los helenos de Beocia para terminar con la tradición del sacrificio regio: Zeus olímpico afirma su poder, toma al rey condenado bajo su protección y destruye a la diosa con su propio rayo. Dioniso se hace inmortal, después de renacer de su padre inmortal".<sup>5</sup>

Otro autor, Walter Otto, advierte que la mortalidad de Sémele es un aspecto que da coherencia al significado de la historia: "la mortalidad de la madre debía de pertenecer por tanto a las líneas básicas irrenunciables del mito dionisiaco (...) pues la extraña narración de un segundo nacimiento pierde todo su sentido si la madre no es mortal".<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Vid. Chevalier, Jean (Director), *Diccionario de los símbolos*, pp.

<sup>3</sup> Vid. Ries, Julien (Coordinador), *Tratado de antropología de lo sagrado* pp 266-267 .

<sup>4</sup> Para Schure existen tres maneras de comprender el mito: 1) En su sentido natural para la multitud. 2) En su sentido humano para los hombres educados. 3) En su sentido divino para un pequeño número de elegidos. Explica que: "cada significado era verdadero en su esfera y correspondía a un grado de comprensión". Vid. Schure, Eduard, *La Grecia heroica y sagrada*, p. 166.

<sup>5</sup> Vid. *Ibidem*, p. 67.

<sup>6</sup> Vid. Walter F., Otto, *Dioniso*, pp. 57-58.

Graves analiza el mito en el momento histórico del cambio de pensamiento humano, de uno ginolátrico a uno androlático,<sup>7</sup> acerca del cual Edward Whitmont expone:

“Los ciclos de vida y muerte de la naturaleza significaban vida y muerte para el jefe del clan y su séquito, pues dicho jefe encarnaba al dios que había de morir para renacer y que la vida siguiese. Aunque soberano y hacedor, era también víctima que se sacrificaba a la diosa, que era quien daba y quitaba la vida (...) la primera fase mitológica aún está dominada por la imagen y por los ritos de la Gran Diosa en su triple aspecto de la fuente de la vida, alimentadora y destructora cruel. Lo efímero de la existencia a la que la diosa ha dado nacimiento lo representan sus consortes, que son sus amantes, sus consortes regios y las víctimas del sacrificio. El rey y su consorte han de morir periódicamente como ofrendas a las fuerzas de muerte y de la renovación”.<sup>8</sup>

Con el cambio en la jerarquía divina, donde el predominio del culto civil se inclinaría a favor de las divinidades androláticas (olímpicas) sobre las divinidades ginolátricas (ctónicas), Dionisos tendrá un papel relevante en ambos mundos, tanto en el calendario estatal y oficial como en el no oficial, conservando siempre la importancia que tuvo su culto en la religión del pueblo, que se mantenía al margen del Estado y que era más antigua. De esta forma, Dionisos siempre fue un dios ctónico y un dios olímpico, un dios claro y un dios oscuro al mismo tiempo. Esta característica dual era inherente a él; para la interpretación órfica<sup>9</sup> del doble nacimiento, simbolizaba lo que sería la esencia del dios, su dualidad sería la manifestación de lo dionisiaco por excelencia.

---

<sup>7</sup> “El período ginolátrico es posible que abarque desde el pasado nebuloso de la Edad de Piedra hasta bien entrada la Edad de Bronce. Es posible que se produjese un cambio hacia el predominio decisivo de los valores masculinos durante el segundo milenio antes de Cristo. Éste es el período en que se inicia la edad heroica, cuando el hierro sustituye al bronce. Es también el período de decadencia de lo que se denominará más tarde la era mitológica, en que las divinidades masculinas sustituyen la imagen de la Gran diosa como objeto central de culto.”

Vid. Whitmont, Edward C., *El retorno de la diosa (El aspecto femenino de la personalidad)*, pp. 90-91.

“Las invasiones de los indoeuropeos (4500-2500 a.C.) aplastaron las culturas de la Diosa e impusieron una estructura social patriarcal, una economía ganadera y un panteón de dioses predominantemente masculino. La religión de la Diosa cuyas tradiciones milenarias fueron oficialmente desintegradas (...)”

Vid. Gimbutas, Marija, “La religión de la diosa en la Europa mediterránea”, en Ries, *Op. Cit.*, p. 61.

<sup>8</sup> Sobre este triple aspecto coincide también otro autor, Alain Daniélou: “Por ello la diosa tiene múltiples nombres, múltiples formas que, desde un punto de vista ritual, pueden aparecer como principios distintos e incluso contrarios. Es pues, virgen y madre benévola y terrible, exterior o presente en nosotros mismos.”

Vid. Daniélou, Alain, *Shiva y Dionisos*, pp. 109-110.

<sup>9</sup> Los órficos fueron un movimiento al interior del dionisismo (Detienne lo califica de reaccionario). Este movimiento realizó una interpretación bastante original de la mitología dionisiaca que logró agrupar, a través de un hábeas teórico mediante el cual difundían lo que se conoce como “doctrina órfica”.

El órfismo: “(...) desempeñaba en él un papel de primer plano la instrucción (...) los misterios órficos eran pues, en cierto sentido misterios de lectura.”

Vid. Köning, Franz, *Diccionario de las religiones* pp 899-902.

El vino, regalo que daría a los hombres más adelante, contiene en sí mismo la dialéctica dionisiaca en la que igual proporcionaba alegría y consuelo, que tristeza y sufrimiento.<sup>10</sup>

Friederich Creuzer,<sup>11</sup> quien hace un análisis sobre la forma en que los órficos interpretaron el mito de Dionisos, menciona que la dialéctica inmanente de lo dionisiaco tuvo un significado especial en la mecánica dualista de las cosas, lo cual fue un principio fundamental para tal doctrina, inserta en la religión dionisiaca. El doble nacimiento de Dionisos constituía un punto fundamental en su teoría.

Otra interpretación, la de Karl Kerényi, ve en la narración del doble nacimiento del dios, y su parto desde el muslo de Zeus, una creación ateniense basada en un modelo familiar a ellos, como era el nacimiento de Palas Atenea. Para Kerényi, esta versión surge de la fusión de la religión dionisiaca ática con el mito y el culto tebanos, que terminó en una unificación y simplificación de la mitología de Dionisos en Atenas.

La interpretación tenía como modelo la historia de un culto más arcaico en honor a Dionisos, conocido como *Sabazius*, y en el cual se autocastraba; dicha acción fue ocultada y sustituida por los atenienses mediante la invención del nacimiento desde el muslo. Esta acción, que en Atenas fue suavizada, significaba el don que, además del vino, dejó Dionisos subterráneo a los hombres; constituía su virilidad distribuida entre ellos: “un don en el que él se mantenía presente como plenitud ora creciente, ora decreciente de la *zoe*...”

En Atenas, menciona Kerényi, la historia del doble nacimiento cobraba sentido ritual en las fiestas leneas, durante las cuales se extraía el vino nuevo. A través del paralelismo con la narración mítica, el pueblo ateniense invocaba al dios: “ya llevaba mucho tiempo “cosido dentro”, es decir, el vino ya llevaba tiempo en las vasijas de barro y había alcanzado su plenitud.”

---

<sup>10</sup> “(...) el vino es una sustancia en la que se mezclan la muerte y la vida considerablemente aumentada, donde se intercambian el fuego ardiente y la humedad que apaga la sed. Es un remedio tanto como un veneno, una droga por la cual se sobrepasa lo humano o se vira hacia la brutalidad, descubre el éxtasis o hunde en la bestialidad.”

Vid. Detiene, Marcel, *Dioniso a cielo abierto*, p. 73.

### 1.3 Identidad de la madre de Dionisos

Las fuentes primarias atribuyen a Sémele la maternidad de Dionisos, señalan también que su origen era mortal (aspecto fundamental, al menos para el significado del doble nacimiento) y que falleció fulminada por Zeus. Sin embargo, su historia no acaba ahí, más tarde su hijo la liberará del Inframundo y Sémele renacerá como una diosa bajo el nombre de Tione.<sup>12</sup> La historia dice:

“Luego Dioniso descendió por Lerna al Tártaro, donde sobornó a Perséfone con el regalo de un mirto para que dejase en libertad a su madre difunta, Sémele, quien ascendió con él al templo de Artemis en Trecén; pero para que las otras ánimas no se sintiesen celosas y agraviadas, le cambió el nombre y la presentó a los otros olímpicos como Tione. Zeus puso un aposento a su disposición y Hera guardó un silencio airado, pero resignado.”<sup>13</sup>

Kérenyi explica que la historia contiene las directrices marcadas por el mito tebano de Dionisos: “Sémele, cuyo nombre, frigio, pertenece en Frigia a una diosa de los infiernos, experimentó posiblemente una humanización adicional. Su mito es el mito tebano del nacimiento de Dionisos.”<sup>14</sup>

La narración tiene a su vez su modelo en un par de mitos más arcaicos aún. Uno es el de Coronis (al igual que Sémele, tiene dos nombres, el otro es Egle) que, hallándose en la pira y dándose cuenta de ello su amante Apolo, rescata a su hijo Asclepio del cuerpo de la madre. El otro es el mito ciprio de Ariadna, que alumbró prematuramente a Dionisos.

Aún más antiguo es el relato cretense en que se le atribuye la maternidad del dios a la hija de Zeus, Perséfone. Ella, quien fuera seducida por su propio padre metamorfoseado en serpiente, da a luz a Dionisos-Zagreo.

---

<sup>11</sup> Vid. Creuzer, Friederich, *Sileno, idea y validez del simbolismo antiguo*.

<sup>12</sup> “(...) la madre de Dioniso era llamada Tione en la medida en que había ingresado en la categoría de los inmortales. Debió renunciar al nombre de Sémele, o al menos completarlo con un segundo, al convertirse en diosa.”

Vid. Walter, Otto, *Op. Cit.*, p. 57.

Tione “la de manía extática”; este nombre también era aplicado a las sacerdotisas que despertaban al “liknites”, eran conocidas como Tíadas.

Vid. Kerényi, Karl, *Los dioses de los griegos*.

<sup>13</sup> Vid. Graves, *Op. Cit.* p. 12.

<sup>14</sup> Vid. Kerényi, *Dionisos, raíz de la vida indestructible*, p. 84.

Desde los cultos cretenses existe una ambigüedad respecto a la identidad de la madre-amante del dios; se pueden identificar a Ariadna, Perséfone, Demeter y Rea jugando los diferentes papeles de amante o madre al lado de Dionisos.<sup>15</sup>

La figura femenina, inseparable del dios, es en realidad una sola diosa escindida en dos papeles diferentes, con dos nombres también diferentes, según se presente como amante o como madre.<sup>16</sup> El origen de la diosa escindida se encuentra en los cultos arcaicos a la Gran Diosa Madre, quien, explica Edward Whitmont, jugaba todos los papeles:

“Ella es madre e hija, doncella, virgen, prostituta y arpía al mismo tiempo. Es señora de las estrellas y de los cielos, de la belleza de la naturaleza, del vientre engendrador, del poder nutricional de la tierra y de la fertilidad, satisface todas las necesidades, pero también son suyos el poder de la muerte y el horror de la descomposición y la aniquilación. Todo procede de ella y vuelve a ella.”<sup>17</sup>

Es en estos cultos a la Gran Diosa Madre donde se encuentran los orígenes de Dionisos:

“Asiste a la diosa un compañero masculino, un dios toro, ciervo o macho cabrío cornudo o fálico, que suele escindirse en dos imágenes gemelas de masculinidad que se combaten, se despedazan y triunfa una sobre la otra (...) También se les representa como animales gemelos, por ejemplo dos serpientes. Complementan y sirven a la diosa en los papeles de hijo, amante, camarada, compañero de juegos y víctima en el sacrificio. Sus ciclos de nacimiento, muerte y renacimiento, encarnan las oleadas interminables de la vida física. La imagen global refleja la totalidad andrógina de la existencia natural: crecimiento y decadencia, vida y muerte son opuestos y sin embargo están contenidos, abrazados, incluso, en una continuidad.”<sup>18</sup>

Para Kerényi, la pareja divina de Dionisos y Ariadna representará la imagen arquetípica:

<sup>15</sup> Otto advierte sobre el doble rol que juega el personaje femenino: “Se le designa expresamente como esposa de Dioniso (a Ariadna) y, como Semele en calidad de madre.”

Vid. Walter, Otto, *Op. Cit.* p. 133.

<sup>16</sup> “(...) la dualidad de madre e hija en la cual ésta sólo era la mitad separada y la repetición juvenil de la madre también está representada en la mitología griega por Hera y Hebe, pero sobre todo por las “dos diosas” de Eleusis. Se llamaba Deméter y Coré o, si se recurría al nombre más secreto de la hija Deméter y Perséfone, y en su origen seguramente: Rea y Perséfone. Ariadna - la Perséfone del mito cretense originario sólo podía ser, de hecho, hija de Rea.”

Vid. Kerényi, *Los dioses...*, pp. 89-90.

<sup>17</sup> Vid. Whitmont, *Op. Cit.* p. 91.

<sup>18</sup> Vid. *Ibidem*, pp. 91-92.

“(…) escenifica el eterno entrar y pasar de la zoé en la generación y por la generación de los seres vivos individuales. Esto ocurre una y otra vez y siempre de la misma manera, como si no hubiera solución de continuidad. Según la religión y mitología griega, y antes también en la minoica, la zoé acaece con la forma masculina (...) y con la forma femenina de la generación del alma.”<sup>19</sup>

#### 1.4 El niño Diosis-Zagreo

El relato mítico dice así:

Zeus engendró secretamente a su hijo Zagreo con Perséfone, antes que ésta fuese llevada al infierno por su tío Hades. Ordenó a los hijos de Rea, los Curetes cretenses o, como algunos dicen, los Coribantes, que guardaran una cuna en la cueva del Ida, donde saltaban a su alrededor entrechocando sus armas, como habían saltado alrededor de Zeus en Dicte. Pero los Titanes, enemigos de Zeus, después de blanquearse con yeso hasta quedar irreconocibles, esperaron a que se durmieran los Curetes. A media noche atrajeron a Zagreo fuera de la cueva ofreciéndole juguetes infantiles como un cono, un sonajero, manzanas de oro, un espejo, una taba y un manojo de lana. Zagreo dio muestras de valor cuando ellos se lanzaron sobre él para matarlo y pasó por varias transformaciones con el fin de engañarlos: se convirtió sucesivamente en Zeus con zamarra de piel de cabra, Crono haciendo llover, un león, un caballo, una serpiente cornuda, un tigre y un toro. En ese momento los Titanes le asieron fuertemente por los cuernos y las patas, lo despedazaron con sus dientes y devoraron su carne cruda.

Atenea interrumpió ese banquete espantoso poco antes que terminara y, rescatando el corazón de Zagreo, lo encerró en una figura de yeso en la que insufló la vida de modo que Zagreo se hizo inmortal. Sus huesos fueron recogidos y enterrados en Delfos, y Zeus mató a los Titanes con rayos.”<sup>20</sup>

La historia tal cual, menciona Kerényi, es una reinterpretación órfica,<sup>21</sup> aún así, la narración se conservó, dentro de las líneas básicas de la religión dionisiaca. El mito, quería expresar antes que otra cosa: “la indestructibilidad de la zoé”; éste tenía su antecedente más arcaico en un culto cretense,<sup>22</sup> donde Dionisio-Zagreo moría desgarrado en la forma de un toro. Esta víctima sacrificial del rito cretense iba a ser

<sup>19</sup> Vid. *Ibidem*, p. 95.

<sup>20</sup> Vid. Graves, *Op. Cit.*, pp. 143-144.

<sup>21</sup> Los órficos realizaron una reinterpretación de ceremonias y cultos arcaicos que unificaron en una versión acorde a su doctrina.

Vid. *Infra*, pp 60, 66, 69.

<sup>22</sup> Es el culto de las sociedades primitivas.

Vid. *Infra*, p 12.

sustituida por un macho cabrío que se convertiría en la pieza clave de la “ceremonia sacrificial mística”; acostumbrada a roer la viña, la cabra funcionaba como un efectivo “chivo expiatorio” bajo la justificación de la ley del Talión.<sup>23</sup>

A través de los paralelismos simbólicos entre el relato mítico de Dionisos-Zagreo con la actividad vinícola, los griegos encontraron la manera de adorar al dios, al cual se le identificaba en forma de *oinos* y *eriphos*, vino y cabrito respectivamente; mediante ambos representaron el mito de forma más viva.<sup>24</sup>

La “ceremonia sacrificial mística” exigía el despedazamiento de la víctima, mas no su total ingestión; la carne del sacrificio, indica Kerényi: “a buen seguro no estaba destinada a ser comida.”<sup>25</sup> Una parte era separada, guardada y mantenida en secreto cuando la víctima era despedazada, éste era el elemento más importante del culto y el mito porque era el que representaba, como ningún otro, “la indestructibilidad de la zoé.” Era el miembro viril del macho cabrío sacrificado, el cual era separado y guardado sin haber sido sometido al proceso de cocción y asado.<sup>26</sup>

De esta manera, la religión dionisiaca encontró la forma más adecuada de representar ritual -y por medio del culto- la “indestructibilidad de la zoé” expresada en el

---

<sup>23</sup> Marco Terencio Varro: “Se sacrificaban muchos cabrios a Dionisos, el descubridor de la vid como si pagara ojo por ojo.”

*Cit. Pos. Kerényi, Op. Cit. p. 176.*

La explicación presupone la idea de la sustitución: “(...) a cambio de la vid el macho cabrío.”

*Vid. Kerényi, Ibidem.*

<sup>24</sup> “La relación de simpatía entre la víctima y la vid, la muerte del dios en el sacrificio dionisiaco, era algo esencial. La vid era su forma de manifestación como lo era la víctima sacrificial.

La continuidad e indestructibilidad de la zoé no era algo que se enseñara, sino que se presentaba con la más absoluta naturalidad en una parcela pequeña y concreta de la vida igualmente concreta. Para los griegos Dionisos estaba por encima del macho cabrío y de la vid.”

*Vid. Ibidem, p. 177.*

<sup>25</sup> La ceremonia encontraba también su fundamento en un relato cretense donde Rea, abuela de Dionisos y madre de Perséfone, reúne los pedazos del dios y lo resucita con ellos. El significado: “Es la tierra la que restablece la vid después de que haya pasado la vendimia y que haya sido desbarbada, para que pueda dar frutos en la época de la madurez.”

*Vid. Ibidem, pp. 175-176.*

<sup>26</sup> El acto era simbólico, ya que era sustituido o colocado al lado por uno hecho de higuera que servía para “despertar” al dios al año siguiente. De esta acción se encargaban las mismas mujeres que anteriormente se habían ocupado en despedazar al dios: “(...) ellas se hacían cargo de la parte, de la totalidad al hacerse culpables en apariencia de la ingestión y extinción del sexo masculino de su especie la humanidad.”

*Vid. Ibidem, p. 183.*

mito: “Sólo en apariencia mataban lo indestructible, al dios: de hecho lo guardaban y lo resucitaban periódicamente cada dos años. En ello consistían sus grandes misterios.”<sup>27</sup>

A diferencia de la religión dionisiaca pura que estaba dominada por mujeres, quienes desarrollaban sus cultos al aire libre, el órfismo, era una tendencia dentro de la religión dionisiaca con predominio masculino, en la que se practicaban “ejercicios religiosos privados”; ente ellos, los más importantes para la iniciación eran la expiación y apoteosis del individuo.

El órfismo se caracterizó por rescatar y registrar por escrito, a manera de texto sagrado, elementos arcaicos del mito y del culto, entremezclándolos para formar lo que se conoce como doctrina órfica. Kerényi menciona que fue Onomácrita quien perteneció a esta corriente, quien se encargó de realizar el trabajo de síntesis a través de su obra *Teletai*; en ésta, entremezcló dos ceremonias ya existentes, las reinterpretó y creó así una nueva versión del mito, acorde a la doctrina órfica.

Esta nueva versión contaba:

“(…) tras los tres primeros soberanos del mundo -Urano, Cronos y Zeus - Dionisos accedió como cuarto al poder. Pero los Titanes que lo rodeaban lo desgarraron, animados por Hera, y comieron de su carne. Zeus se enfureció y mató a los Titanes con su rayo. De las emanaciones de los muertos se formó el hollín. Del hollín se hizo una materia y de esa materia surgieron los seres humanos.”<sup>28</sup>

Es esta materia la que jugaría un papel primordial para la doctrina órfica, y Onomácrita pondría énfasis en ella debido a que contenía a Dionisos, además de lo que había quedado de los Titanes en la tierra: “El hollín guardaba la sustancia dionisiaca que se hereda continuamente de ser humano a ser humano.”<sup>29</sup>

Pero esta esencia titánica no se debe a los Titanes fulminados por Zeus; Marcel Detienne comenta que los Titanes a los que hace referencia Onomácrita, y los órficos, los que participaron en la matanza y devoraron a Dionisos-Zagreos, son Titanes vinculados a un origen terrestre; Detienne se basa para ello en el origen etimológico de la palabra *Titán*<sup>30</sup> y menciona:

<sup>27</sup> Vid. *Idem*.

<sup>28</sup> Vid. *Ibidem*, p. 171.

<sup>29</sup> Vid. *Ibidem*, p. 172.

<sup>30</sup> Vid. Detienne, Marcel, *La muerte de Dionisos*, p. 149.

“(…) los Titanes del mito órfico no se pueden confundir, pues, con los adversarios de Zeus en la “Teogonía de Hesiodo. En el relato de la matanza de Dionisos, son potencias que participan a la vez de los dioses y de los hombres: de los dioses porque son, como ellos, anteriores a la raza humana, pero también de los hombres porque sus afinidades con una determinada materia terrosa, con el polvo de cal, los califican para desempeñar el papel de ancestros de una raza tan profundamente arraigada en la gleba como la de los comedores de pan.”<sup>31</sup>

La doctrina órfica hacía hincapié en la superación de la herencia titánica del ser humano y exigía a sus fieles purificarse a través del “género de vida órfico.”<sup>32</sup> Éste consistía en evitar cometer crimen y en abstenerse de comer carne (ambas acciones realizadas por los Titanes contra Dionisos-Zagreos), practicando el vegetarianismo.

Para Kerényi, fue mediante el órfismo y su doctrina que la religión dionisiaca dejó de ser la “filosofía inmanente” que las mujeres celebraban a través de la “dialéctica”, a la que las sometía el dios y al mismo tiempo lo sometían, y devino en una “concepción pre-filosófica”. El órfismo, así, modificó el dionisismo hasta convertirlo en una “religión de salvación”, opina Detienne; para un órfico, Dionisos-Zagreos representaba: “el término de una serie de la que también es el iniciador y el principio (...) Su renacimiento cierra el círculo de las generaciones divinas al igual que su matanza llevada a cabo por los Titanes abre para la especie humana el ciclo de los nacimientos y de la generación.”<sup>33</sup>

Sin embargo, este Dionisos-Zagreos órfico se encontraba bastante alejado del que fuera su origen más arcaico, el *Zagreus* cretense. Su culto se remonta hasta los tiempos de los cazadores en Creta,<sup>34</sup> donde su nombre significaba “atrapador de animales”,<sup>35</sup> de ahí que también se le llamara “el señor de los animales salvajes.” *Zagreus* se caracterizaba por atrapar vivos a los animales, para luego desgarrarlos y comer su carne cruda. Esta acción era repetida, como un ritual, por las sociedades de cazadores salvajes; a través de ella buscaban identificarse con las fieras. Apresar a los animales y engullir su carne cruda eran los primeros grados de una iniciación en estas sociedades.

---

<sup>31</sup> Vid. *Ibidem*, p. 150.

<sup>32</sup> Vid. *Ibidem*, p. 153.

<sup>33</sup> Vid. *Ibidem*, pp. 159-160.

<sup>34</sup> La cultura cazadora había mantenido un predominio antes de la llegada de la viticultura, en la mitología cretense los cazadores y cazadoras jugaban un papel importante, así lo demuestran las historias y los vestigios arqueológicos.

Vid. Kerényi, *Op. Cit.* p. 69

<sup>35</sup> “(...) entre los cazadores cretenses, se considera el más grande aquél que se llamaba Zagreo, por cuanto se caracterizaba por atrapar vivos a los animales.”

Vid. *Ibidem*, pp. 68-69.

Cuando el culto a Zeus penetró en Creta, acogió y transformó al de *Zagreus*; la transformación se produjo, señala Kérenyi, cuando se reconoció al dios en el animal atrapado vivo y comido crudo,<sup>36</sup> que con su ejemplo incitaba a “atrapar vivo”. Con el paso del tiempo se fueron escogiendo presas más fáciles y pequeñas, y una de las favoritas, al decir de Kerényi, fue el cabrito, el cual jugaría un papel muy importante en la religión dionisiaca.

### 1.5 Aventura de Dionisos

“Cuando llegó a la edad viril, Hera lo reconoció como hijo de Zeus, a pesar del afeminamiento a que lo había reducido su educación, y lo enloqueció también. Fue a recorrer el mundo entero acompañado por su preceptor, Sileno, y un ejército salvaje de sátiros y ménades, cuyas armas eran el báculo con hiedra enroscada y con una piña en la punta, llamada “thyrsus”, y espadas, serpientes y bramaderas que infundían el terror. (...) Luego Dioniso volvió a Europa pasando por Frigia, donde su abuela Rea le purificó de los muchos asesinatos que había cometido durante (*sic*) su locura y le inició en sus misterios.”<sup>37</sup>

La historia de la iniciación de Dionisos en sus misterios muestra para Detienne que la dialéctica constituida por la locura-impureza y la purificación son: “Los elementos esenciales de la experiencia religiosa que introduce [Dionisos] en el mundo de los hombres bajo el signo de la extrañeza.”

Esta locura-impureza es producto de la “manía” que el dios provoca en quien o quienes considera no le rinden culto apropiadamente y de la que Dionisos mismo es víctima, a manos de su madrastra Hera.

La “manía”, explica Detienne, está estrechamente vinculada al estado de locura homicida que provoca, en quien la padece, la impureza del crimen-cometido.<sup>38</sup> Quien es presa de la “manía” dionisiaca tendrá que someterse a una purificación igual a la que el dios es sometido por su abuela Rea; de ella, dice la historia, Dionisos aprendió sus ceremonias (*teletai*) y recibió el atuendo que usará ritualmente, la *stola* (*Stolé*). Ésta es una vestidura de mujer, es el traje de bacante que junto con el tirso (*thyrsus*) son el equipamiento del fiel del dios; además de ser la vestidura requerida para sus ceremonias.

---

<sup>36</sup> Es el toro del que se había hablado al principio.

Vid. *Supra*, p 9.

<sup>37</sup> Vid. Graves, *Op.Cit.*, p. 126.

<sup>38</sup> Vid. Detienne, *A cielo...*, p 48.

El sentido de la *Stolé*, indica Detienne, es que el iniciado, el fiel, se identifique con el dios asumiendo un doble papel: el de bacante de Dionisos y del dios mismo. La *Stolé* es una máscara-vestimenta que contiene en sí la dialéctica de la esencia dionisiaca, hace participar al fiel de lo impuro de ésta; es impura porque “quien la acepta está ya tocado por una ligera demencia”, y a la vez purifica porque es la vestidura ritual que el mismo dios utilizó en su purificación.

## 1.6 Dionisos y Licurgo

“A continuación invadió Tracia, pero tan pronto como su gente desembarcó en la desembocadura del río Estrimón, el rey de Edonios, Licurgo, se le opuso salvajemente con un aguijón y capturó a todo el ejército, con excepción de Dioniso, quien se sumergió en el mar y se refugió en la gruta de Tetis. Rea, molesta por este descalabro, ayudó a los prisioneros a huir y enloqueció a Licurgo, quien mató a su propio hijo Driante con un hacha creyendo que cortaba una vid. Antes de que recobrarla la razón comenzó a podar la nariz, las orejas y los dedos de las manos y los pies del cadáver, y toda la tierra de Tracia quedó estéril, horrorizada por su crimen. Cuando Dioniso, al volver del mar, anunció que esa esterilidad continuaría a menos que Licurgo fuese condenado a muerte, los edonios lo llevaron al monte Pangeo, donde unos caballos salvajes lo despedazaron.”<sup>39</sup>

En la narración mítica del enfrentamiento entre Dionisos y Licurgo se encuentran todos los elementos que conforman la lógica y mecánica dionisiaca, que el mismo dios experimenta cada dos años cuando “muere” descuartizado, para posteriormente renacer, el mismo proceso al que lo someten sus victimarios al nacer.

La “manía” que induce a la locura homicida y provoca la impureza del crimen [descrita por Detienne arriba como “(...) la experiencia religiosa que introduce [Dionisos] en el mundo de los hombres bajo el signo de extrañeza“], hace víctima a Licurgo, quien asesina a su propio hijo por medio del *sparagmos*, que más tarde él también sufrirá a cargo de las bestias salvajes que lo despedazan.<sup>40</sup>

Sin embargo, un elemento nuevo aparece en la historia que también será característico de las epifanías del dios. La manera en que llega; la forma en que anuncia su presencia distinguirá a Dionisos de las demás divinidades.

<sup>39</sup> Vid. Graves, *Op. Cit.* p. 127.

<sup>40</sup> Antes que la cabra, el caballo fue el primer animal relacionado con Dionisos. Esto está documentado en las ánforas primitivas donde hombres-caballo, y no hombres-cabra acompañan al dios. Dicha relación muestra que Dionisos, antes de ser el dios del vino, fue en un principio el dios de la cerveza, ya que ésta también se asociaba al caballo heládico.

Esta manera en que Dionisos llega es calificada por Kerényi y Detienne como “epidémica”, caracterizada por provocar “la incompreensión” y el “desconocimiento” o “no reconocimiento” del dios y su culto.<sup>41</sup> Dionisos siempre se presentará, explica Detienne, bajo “la máscara del extranjero” que “porta la extrañeza” con la que no dejará de oscilar entre “la ausencia y la presencia”, “es el dios que viene de afuera, llega de un más allá.”

La figura de Licurgo repite toda la “dialéctica inmanente” de la religión dionisiaca, de la que habla Kerényi; el rey Edonio representa todos los papeles del rito y culto dionisiacos: como Dionisos, Licurgo es despedazado a través del *sparagmos*; como el macho cabrío, es utilizado como chivo expiatorio y sacrificado; actúa como el fiel del dios, porque al igual que las ménades, bajo el influjo de la “manía” dionisiaca, despedaza a su propio hijo recreando así el cruel acto que realizan periódicamente las adoradoras del dios.

En su aventura por Tracia, Dionisos mismo será víctima y victimario,<sup>42</sup> recreando el ciclo eterno que representa.

### 1.7 Dionisos en Tebas

“Dioniso no encontró más oposición en Tracia y se dirigió a su muy amada Beocia, donde visitó Tebas e invitó a las mujeres a que tomaran parte en sus orgías en el monte Citerón. Como a Penteo, rey de Tebas, le desagradaba el aspecto disoluto de Dioniso, lo arrestó, juntamente con todas sus Ménades, pero enloqueció y en vez de encadenar a Dioniso encadenó a un toro. Las Ménades volvieron a escapar y se dirigieron furiosas a la montaña, donde despedazaron a los terneros. Penteo trató de contenerlas, pero inflamadas por el vino y el éxtasis religioso le arrancaron un miembro tras otro. Su madre Agave encabezó el tumulto y fue ella quien le arrancó la cabeza.”

43

---

*Vid. Ibidem*, p. 131.

<sup>41</sup> Uno de los aspectos secundarios que descubre la narración mítica es la resistencia real que se opuso a Dionisos y su culto en Grecia. Kerényi señala que en el norte y en el sur el culto al dios era un intruso.

<sup>42</sup> La historia del enfrentamiento entre Dionisos y Licurgo refleja la mecánica de lo dionisiaco: “Mucho más importante, es reconocer que, en última instancia, tratan del sino del dios y de sus divinas acompañantes. Estas son las que son azuzadas por él hasta la locura, son ellas las que en su frenesí despedazan a sus indefensas víctimas, y son ellas las que son perseguidas y golpeadas y las que padecen como el propio dios. Tal es el contenido del venerable mito de Licurgo (...)”

*Vid. Walter F., Otto, Op. Cit.* p. 61.

<sup>43</sup> *Vid. Graves, Op. Cit.*, p. 127.

Como en la historia del enfrentamiento de Dionisos con Licurgo, aquí también se encuentran todos los elementos de la “lógica dionisiaca”, pero fue ahí, en Tebas, más que en cualquier otro lado, donde Dionisos llegó como una “epidemia”; fue también ahí donde conoció la mayor incompreensión, ya que su familia y su tierra natal lo rechazan, no lo reconocen y lo califican de excéntrico extranjero.

Kérenyi menciona que la historia de la llegada y resistencia a Dionisos en Tebas, que narra Eurípides en *Las Bacantes*, tenía ya su modelo en los cultos donde regía el período bianual del dios, regido por un año de alejamiento y ausencia, y el segundo por su retorno.

La figura de Penteo, y su castigo por haber enfrentado al dios, tenía su modelo original en Creta, donde el nombre de Penteo significaba “el doliente”, título que se aplicaba a Dionisos-Zagreos en su papel de víctima, y que se conservó así hasta los tiempos de los orígenes de la “tragedia original”, donde: “El Dionisos sufriente se llamaba Penteo el “hombre sufriente”; Penteo era el protagonista original en la tragedia.”

En el mito, Penteo se transformó en el enemigo castigado por el dios, y dicha acción también tenía su origen en Creta, en el culto de Tenedos; ahí se identificaba a Dionisos con la víctima sacrificada y, al mismo tiempo, con el instrumento utilizado para dar el golpe mortal en el sacrificio, el *buplex*. El rito también recrea aquí el ciclo que encarna Dionisos como víctima y victimario. Igualmente, como el caso de Penteo en el mito, el hombre encargado del sacrificio, era lapidado simbólicamente por haberle provocado un daño al dios.

Las características que conforman la narración mítica de Dionisos analizadas anteriormente permiten calificarlo como un “dios místico” con base en los señalamientos de Ugo Bianchi, quien puntualiza los aspectos que presenta la divinidad:

“Por su lado, Dioniso, aunque sin compañera definida y definitiva (pues no lo son Semele o Ariadna, a no ser quizá en la prehistoria), se presenta como el ejemplo de un “dios místico” ligado a un trance o a una serie de trances que conocen fases y versiones distintas, desde los de los peligros que le amenazan antes y después de su nacimiento, hasta los que lo muestran presente y ausente, perseguido y al acecho, aceptado y rechazado, fugitivo y perseguidor, hijo de una pareja de relevancia cósmica y ctónica formada por Zeus y la Perséfone de los infiernos; un dios en trance, Dioniso, cuyo carácter imprevisible y paradójico es determinante para la finalidad siempre

recurrente de su capacidad de suscitar vida, cuyas raíces penetran en las profundidades de lo terrestre.”<sup>44</sup>

El autor también señala las dos principales formas de culto y rito que conformaron la religión dionisiaca, y que a su vez poseían diversos matices. Una de ellas era la “extática”, de tipo “entusiástico y orgiástico”, en la que se participaba de los *pathe* del dios, lo que creaba un vínculo y una identificación inmediata con él; éste era el caso del culto que le rendían las ménades y bacantes al dios alrededor de los bosques y montañas, recorriéndolos poseídas por la manía que les infundía Dionisos.

La otra forma, era una derivación “misteriosófica” de la religión dionisiaca, que realizó el orfismo que es caracterizado, según Bianchi, por: “a) La doctrina del alma divina o heroica y b) la propensión hacia un tipo específico de especulación cosmogónica o teogónica.”<sup>45</sup>

## 1.8 Fiestas y celebraciones en honor a Dionisos

### Las Antesterias

Durante los días 11, 12 y 13 del mes de *Anthesterion* (equivalente al marzo actual), el pueblo ateniense celebraba el festival *Antesterias*, el más antiguo y uno de los principales en honor a Dionisos. *Antesterias* significa: “fiesta de las flores” y en ellas se celebraba el retorno de Dionisos del inframundo.

La fiesta recibía su nombre debido a que se llevaba a cabo durante el mes de las flores, *Anthesterion*; en él se podían ver en los campos las “flores preprimaverales” que anunciaban la “fiesta primaveral ateniense de Dionisos”; del mismo modo, durante el festival se celebraba también al “fruto de la vid”.<sup>46</sup>

Esta era la identificación más obvia entre Dionisos y las flores; existía, por otro lado, una más hermética que se relacionaba profundamente con el sentido y la esencia del festival durante uno de los momentos ceremoniales más importantes. Éste ocurría en la mixtura del vino sagrado, realizada el día 12; en la ceremonia se le agregaban a la

<sup>44</sup> Vid. Ries, *Op. Cit.*, pp. 256-257.

<sup>45</sup> Vid. *Ibidem*, p. 274.

<sup>46</sup> Los epítetos que reconocen a Dionisos como el dios de la floración “no se deben a las flores sino a los frutos de las plantas dionisiacas”. Aun así, el elemento refuerza la identificación del festival con el dios. Vid. Walter F., Otto, *Op. Cit.* p. 118.

mezcla ciertas hierbas<sup>47</sup> que provocaban que los sepulcros se abrieran, e invitaban a los espíritus a regresar del Inframundo para ofrecerles un banquete.

Los griegos sabían que a través de la fermentación la uva se convertía en vino y siempre consideraron que dicho proceso en sí, expresaba el significado del festival. Ruck señala la mecánica de identificación:

“Sin embargo, era con la vid y con su jugo fermentado con lo que principalmente se relacionaba a Dionisos. En realidad, los hongos mismos eran considerados un fermento de la vida a partir del frío reino de la putrefacción que era el mohoso trasmundo un proceso similar se percibía en la espumeante agitación por la que los honguillos del jiste convertían los caldos de uva en vino.”<sup>48</sup>

El primer día, el 11, era llamado *Pithoigia*, el día de los *pithoi*, que eran las grandes vasijas de barro que se enterraban hasta media altura en la tierra y que contenían el vino nuevo. Los *pithoi* eran abiertos con la intención de atraer a las almas del Inframundo, a través del aroma del vino que se escapaba, y también era una forma de invocar a Dionisos para que se presentara al día siguiente. Durante la *Pithoigia* no se bebía el vino.

El día más importante del festival era el 12, “día de las Coés”, que eran las jarras utilizadas para beber el vino. Durante la noche se desarrollaba el evento más trascendente de toda la celebración, pues Dionisos se presentaba para tomar como esposa a la representante del pueblo ateniense, nombrada durante la fiesta “reina de Atenas”. Ella era la esposa legítima de la máxima autoridad del pueblo ateniense, es decir del arconte basileo.

Antes de consumarse el matrimonio sagrado entre Dionisos y la “reina”, debían realizarse a lo largo del día otros actos ceremoniales. El santuario, ubicado en los pantanos, era considerado el lugar más sagrado y antiguo de Atenas. Ahí se llevaba a cabo la mezcla del vino sagrado;<sup>49</sup> en el mismo santuario, la esposa del arconte basileo

---

<sup>47</sup> Lo mismo ocurría en las Leneas, donde al vino sagrado se le agregaban hierbas en presencia de la efigie de Dionisos, con la finalidad de volverlo más fuerte: “En las celebraciones religiosas el vino solía ser más potente, y el propósito expreso de las libaciones era provocar una embriaguez más profunda en que la presencia de la deidad pudiera sentirse.”

Vid. Ruck, Carl A. P., *El camino a Eleusis*, p. 66.

<sup>48</sup> Ruck documenta y argumenta ampliamente acerca de la identificación de Dionisos con el hongo (al igual que Dionisos, al hongo –mikes- se le identificaba con el falo). Ruck muestra que de manera similar a los misterios eleusinos, la mitología dionisiaca guarda una estrecha relación con el reino fúngico.

<sup>49</sup> Antes del día de las Coés, ya se había realizado en el santuario, la mezcla del “gleukos” (primer vino del año). Esta ceremonia coincidía con el culto invernal de Dionisos en Delfos y en ella se le invocaba con

tomaba juramento a las “catorce venerables mujeres”, las *gerairai*, que estaban consagradas exclusivamente al culto de Dionisos. Junto con la reina invocaban al dios bajo un fuerte hermetismo; Los misterios dionisiacos a cargo de las mujeres se realizaban, según Kerényi: “(...) bajo los límites más cerrados de los rigurosos misterios femeninos a los cuales ningún hombre podía acceder.”

El santuario en los pantanos; sin embargo, también se abría para el resto del pueblo ateniense; era una visita fugaz, pues sólo se les permitía acceder ese día. Las ceremonias públicas de culto se realizaban en los alrededores del santuario.

Durante todo el día, la “reina de Atenas” se preparaba para la ceremonia nupcial, para la cual previamente había tenido que cumplir todos los requisitos preliminares que le exigían: ser virgen, ateniense de nacimiento y esposa legítima del arconte basileo.

En la comunidad masculina se desarrollaban actividades de diferente índole; la única oficial era el concurso de bebida que presidía el arconte basileo y se llevaba a cabo en el *Thesmotheteion*. El evento consistía en que los participantes debían beber vino de sus vasijas lo más rápido posible, el ganador recibía como premio un odre de vino y era coronado con hojas de hiedra por el arconte.

En el círculo femenino, por otra parte, las actividades eran más variadas y diferían según las edades. Las jóvenes llevaban a cabo la *Aiora*, el acto de columpiarse, una actividad con un alto contenido dionisiaco, pues la realizaban en los patios de las casas donde los *pithoi* continuaban abiertos; el acto era una representación del entrar y salir del mundo subterráneo, ahora abierto por el festival, y que imitaba simbólicamente la pertenencia a ambos mundos, tal como era representado en el mito por las figuras dionisiacas de Erígone y Ariadna. Las actividades de las mujeres adultas, en cambio, se realizaban en sus casas, donde a imitación de la reina se preparaban para recibir la visita de Dionisos.

Kerényi explica que el dios que festejaban hombres y mujeres no era exactamente el mismo. El Dionisos que celebraban los hombres era Baco, dios del vino; éste era el aspecto más benévolo bajo el que se presentaba la divinidad ante ellos, era el que les había otorgado el regalo más noble y maravilloso a la humanidad: el vino. Bajo esta faceta era adorado el dios por la comunidad masculina. Las mujeres veneraban al dios dialéctico que encarnaba la “la indestructibilidad de la zoé”, el mismo que adoraban las mujeres en Delfos.

---

epítetos que presagiaban lo que en primavera ocurría durante las Antesterias, lo llamaban “Euanthes” y “Dithyrambos”.

Cuando la noche llegaba y los preparativos para la boda divina habían concluido, la reina, arreglada con una vestidura fragante, se dirigía a un lugar abierto exclusivamente para ella, escoltada a manera de cortejo nupcial por las catorce “venerables mujeres”, las *gerairai*. Ahí entraba a un sitio impregnado de un aire enrarecido, y junto con las *gerairai* realizaba las ceremonias místicas. En estas ceremonias les era concedido observar, como un privilegio y por derecho, algo que no podía observar ninguna mujer que no fuera ateniense. Kerényi menciona que lo que observaban debió de haber sido: “(...) un monumento de culto arcaico, un agalma.”

Al término de estas ceremonias, la reina se dirigía a un lugar llamado *Bukeleion*,<sup>50</sup> el cual poseía un simbolismo especial, pues pertenecía al ámbito de poder del arconte basileo; el acto significaba la aceptación de ceder su esposa al dios. La reina entraba sola al sitio, las *gerairai* sólo la escoltaban hasta el umbral. En el interior, la reina se convertía en la esposa de Dionisos ejecutando las “inefables ceremonias sagradas” que la antigua tradición marcaba, a través de las cuales el matrimonio con el dios alcanzaba el nivel de *Symmeixis-gamos*, es decir, un nivel superior a cualquier cosa.<sup>51</sup>

No se sabe qué ocurría cuando la reina se encontraba a solas en el lugar, esperando a que se consumase su matrimonio con el dios. Sin embargo, Kerényi indica que se puede deducir con base en tres analogías: la primera es la resurrección del licnito del sistema trietérico practicado en Delfos; la segunda es la analogía que mantenía con la religión de Isis y Osiris, en la que éste último era reensamblado y resucitado; y, por último, la narración mítica que explicaba la razón por la cual se colocaba un falo por donde Dionisos descendía y regresaba de los infiernos.

Estos elementos permiten suponer que las “ceremonias sagradas e inefables” consistían en un solo *mysterion*, un misterio basado en la develación de un *theion pragma* (*pragma* divino) con el que la reina mantenía un contacto físico y una: *converzazione sacra* con la imagen divina venerada desde siglos en la soledad del *bukeleion*: se trataría de una conversación altamente erótica.<sup>52</sup> El día estaba impregnado en su totalidad de un ambiente erótico y de superstición, “se generaba una atmósfera llena de espíritus y llena de erotismo.”

<sup>50</sup> Bukeleion significa establo de toros.

<sup>51</sup> Vid. Kerényi, *Op. Cit.*, p. 215.

<sup>52</sup> Kerényi menciona que este *mysterion* pertenece a un núcleo arcaico de la zoé donde se manipulaba un agalma arcaico el cual funcionaba como una “insinuación primitiva de la cualidad fálica de la vida indestructible.”

Jane Hellen Harrison<sup>53</sup> menciona que el día de las Coés era considerado de mala suerte y era sobrellevado con pereza y desánimo; cualquier asunto o negocio era interrumpido y se trataba de tener el menor contacto con la gente, incluso con las amistades.<sup>54</sup> El día se consideraba contaminado; como una medida de precaución y superstición, los atenienses mascaban hojas de espino y embarraban las puertas de sus casas con pez. La costumbre de beber de las jarras (Coés) formaba parte de esta atmósfera de precaución respecto a las almas y espíritus de la que Ruck describe:

"Se consideraba que el origen de la costumbre de beber de los choes había sido la visita del Orestes enloquecido a Atenas, durante el festival. Como se encontraba manchado por la sangre del asesinato de su madre, Clitemnestra, que lo perseguía con una jauría de demonios vengadores procedente de Hades, los atenienses no podían compartir con él, en pie de igualdad, el vino y los alimentos del festival; de manera que instituyeron la costumbre de ofrecer la hospitalidad no en una mesa común, sino en mesas y con jarras de vino individuales, procedimiento que de entonces en adelante siguió practicándose en el festival, para que los espíritus que viniesen a comer a las antesterias pudiesen ser bienvenidos aunque conservados a una distancia adecuada. A menudo los vasos choes muestran escenas de este banquete, ya que en ocasiones representan al turbulento visitante o a la jauría ctónica que interrumpe el ágape."<sup>55</sup>

En las jarras Coés se representaban a niños practicando actividades propias de los adultos durante el festival. En la realidad los niños imitaban las actividades de los mayores, se les personificaba como pequeños Dionisos:

"(...) los hijos pequeños de los atenienses, los auténticos amos del día de las Coés, no necesitaban ceremonias de iniciación para aparecer como manifestaciones del dios que por la noche se presentaría a la reina bajo otra forma. Cuando morían a esta, entraban en los infiernos como pequeños Dionisos. Para su iniciación bastaba que probaran el vino (...)"<sup>56</sup>

Tanto Kerényi como Harrison señalan que los tres días que conformaban las *Antesterias* no estaban divididos rigurosamente o con exactitud, en especial los días 12 y

<sup>53</sup> Vid. Harrison, Jane Hellen, *Prolegomena to the study of greek religion*, p 39.

<sup>54</sup> Harrison menciona que desde siempre el objetivo y contenido de las Antesterias, como también del mes (Anthesterion), estaban dedicados a las fuerzas del inframundo, su esencia siempre había sido esa. Diversos ritos de purificación dirigidos al apaciguamiento de las almas y los espíritus, así como a su expiación y purgación, permeaban todo el mes. Esto también era verdad para los latinos en su mes equivalente.

<sup>55</sup> Vid. Ruck, *Op. Cit.* p. 154, nota 86.

<sup>56</sup> Vid. Kerényi, *Op. Cit.* p. 256.

13, en los que se entremezclaban las actividades que habían empezado el día de las *Coés* y que se extendían hasta el día siguiente.

El tercer y último día, el día de los *Chytroi*, recibía su nombre gracias a las “ollas naturales”, los hoyos naturales por donde se abría el camino entre el mundo terrenal y el Inframundo, que se formaban en el suelo de la región de Limnae.

Los *Chytroi* también eran las ollas utilizadas para las actividades del día dedicado a la purificación, la cual se efectuaba mediante la expulsión y apaciguamiento de las almas (*keres*) que habían retornado del Hades. El pueblo las invitaba a que regresaran al Inframundo, y para ello recitaban refranes en voz alta: “(...) idos, *keres*, que han terminado las *Antesterias*!”.<sup>57</sup> Con la intención de que los espíritus regresaran a su morada pacíficamente, les eran preparadas las provisiones de alimento, que consistían básicamente en frutos y granos cocidos, contenidos en los *Chytroi*.

Este día, pues, estaba dedicado tanto a Dionisos como a “Hermes Chthonios”, encargado de guiar a las almas de regreso al Hades.

Todas estas actividades se realizaban bajo el control estatal; sin embargo, fuera de éste, señala Kerényi, acontecían otras sobre todo por parte de las mujeres. Durante la noche del día de las *Coés*, grupos reducidos de mujeres, a manera de tiasos al aire libre, se dirigían a los bosques y montañas para repetir, a través de ceremonias de misterios, lo que la reina realizaba en la ciudad dentro del *Bukoleion* con Dionisos: “una boda celestial”.

Diversos vasos y jarras muestran cómo se preparaba la reina para la boda sagrada: lavado, acicalamiento y arreglo del cabello de la novia; danzas menádicas con *Krotaloi* (crótalos) ejecutadas ante el dios para después yacer con él; preparación de diversos accesorios como: espejos, frascos con perfume, sábanas, manzanas y pelotas; éstas últimas poseían un significado muy especial que también reflejaba el espíritu y la atmósfera del festival, ya que significaba una invitación al juego erótico, que se confundía al mismo tiempo con una invitación al Hades. El ambiente durante las *Antesterias* era como el de una aventura erótica que solía conducir a la “invitada” al Inframundo.<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Vid. *Ibidem*, p. 211.

<sup>58</sup> Eros invitaba al Hades lanzando una pelota purpúrea a la “invitada”. Algunas inscripciones en vasijas que aludían a las acciones del festival llevaban inscritos mensajes como: “me han lanzado la pelota”.  
Vid. *Ibidem*, p. 250.

Finalmente, Kerényi explica que las mujeres que habían fallecido jóvenes se dirigían fuera de la ciudad hacia una boda dionisiaca; en el caso de los jóvenes, se creía que se convertían en Dionisos y se unían con ménades sagradas: “un rapto erótico-dionisiaco podía significar el camino a la muerte.”

## 2. La pintura mural en Pompeya

### 2.1. Antecedentes: la pintura griega

#### Técnica de figura negra

Esta técnica fue inventada en Corinto; tuvo como característica principal el ser una pintura miniaturista, debido a los formatos pequeños sobre los que era realizada (pomos para perfume, frasquillos, etc.).

Los motivos que predominaron fueron las composiciones florales, escenas con animales y monstruos de influencia oriental y, en menor medida, se representó la figura humana. Todos los elementos principales eran enmarcados por frisos que rodeaban el vaso. En Corinto, las convenciones técnicas exigían dibujar las figuras en silueta de color negro, que la hacían contrastar con el fondo rojizo de la arcilla; detalles como cabellos, costillas, garras, etc., eran remarcados con incisiones<sup>59</sup> o aplicando color, generalmente blanco, rojo y púrpura (lám. 1).

En Atenas la técnica fue bien recibida, pero a diferencia de Corinto se prefirieron los formatos de "carácter monumental", que habían heredado desde el "período geométrico" y que se habían utilizado para ceremonias fúnebres.

Los motivos de los pintores atenienses fueron los mismos que conocían de la cerámica corintia, con algunas adecuaciones al gusto ático: escenas con animales y monstruos rodeadas por detalles florales (en Atenas se sustituyó el detalle floral con formas geométricas). La figura humana, a diferencia de Corinto, tuvo una importancia primordial, que junto a las representaciones que hicieron los artistas de las narraciones homéricas, motivaron un fuerte interés por el arte narrativo (lám. 2).

Técnicamente también existieron diferencias entre los ceramistas corintios y los atenienses; éstos últimos preferían dibujar linealmente sus figuras más que trazarlas en silueta, aunque también fueron dados a entremezclar ambas técnicas. Los pintores áticos experimentaron por breve tiempo con la policromía, debido a que las figuras de sus vasos, que eran de tamaño considerable, les permitía experimentar con grandes masas de color; sin embargo, la experiencia fue abandonada pronto, ya que representaba grandes

---

<sup>59</sup> "En las composiciones de figuras negras los detalles aparecen grabados en la silueta con instrumento afilado, dotando al conjunto de un carácter definido y preciso. Gran parte de las figuras está cubierta en un intrincado diseño, al que se añaden áreas de pintura blanca y rojo púrpura que acentúan el efecto decorativo." Vid. Robertson, Martín, *El arte griego*, p. 124.

dificultades técnicas. Las figuras de los vasos atenienses, en contraste con el carácter miniaturista de los corintios, representó un mayor reto, pero al mismo tiempo mayores posibilidades de composición.

Por otro lado, ambas escuelas mantuvieron ciertas convenciones por igual; entre ellas la representación espacial, que era lograda mediante la sobreposición de las figuras, que sugería la existencia de un espacio entre ellas. La línea de base fue otro elemento que se aplicó sistemáticamente, servía como referente espacio-temporal en los casos en que se ilustraba más de una escena, ya que separaba cada una de éstas (lám. 3).

Las características de la técnica forzaron a ciertas convenciones en el tratamiento de las figuras, las cuales se pueden calificar -en general- como demasiado esquemáticas; los rostros eran dibujados casi en su totalidad de perfil, escasamente de frente y nunca de tres cuartos; lo mismo fue válido para los cuerpos, que en diversas ocasiones se representaban en posiciones poco convincentes (tórax de frente-caderas y piernas de perfil) aun cuando se encuentran en acción; detalles como los ojos siempre aparecen dibujados de frente, aun estando de perfil la cara. Las representaciones masculinas y femeninas se distinguían por el color blanco, que se aplicaba en la piel de éstas últimas (lám. 4).

La técnica fue utilizada en una gran variedad de formatos, que determinaban el tipo de composición que se utilizaría;<sup>60</sup> en ocasiones saturaban la totalidad de la superficie del vaso con elementos distribuidos en diferentes frisos que lo recorrían a lo largo y a lo ancho; en otras, utilizaban composiciones de una o dos escenas con figuras de mayor tamaño; otras veces colocaban figuras aisladas enmarcadas por la franja rojiza de la arcilla que las resaltaba.

Los temas, por otra parte, estaban determinados por el uso al que estaría destinada la vasija.

---

<sup>60</sup> Susan Woodford enumera algunos de los principales recipientes:

"1. Tinajas de gran capacidad para contener y almacenar; se guardaba vino, agua, aceite de oliva y alimentos secos." Ánforas e hidrias.

"2. Vasos para servir bebidas en las fiestas." Crateras, oinochoe, Kilix y eskifos.

"3. Vasijas usadas en el adorno personal." Lekitos, alabastrón y aríbalos.

"4. Vasos especiales para usos rituales" lutróforo y lekitos.

Vid. Woodford, Susan, *Grecia y Roma. Introducción a la historia del arte*, pp. 46-47.

## Técnica de figura roja

Esta técnica fue inventada en Atenas hacia el año 350 a. C., muy probablemente en los talleres de Exequias, maestro en vasijas de figura negra. La innovación de la nueva técnica consistió en invertir el orden de los colores entre la figura y el fondo, como se realizaba en las figuras negras; ahora se dejaba el color rojizo de la arcilla para la figura y se le aplicaba un barniz negro al fondo.

Esta innovación permitió que el artista trabajara de manera más libre sus figuras, ya que éstas, como sus detalles, eran trazados con pincel, lo cual resultaba más manejable que la incisión, como se trabajaban anteriormente.

Aunque la técnica de figura roja no desplazó por completo la de figura negra, sí se convirtió en favorita de la mayoría de los ceramistas, debido a que la nueva técnica se ajustó más a los nuevos valores artísticos.<sup>61</sup>

Formalmente, la figura roja permitió una naturalidad nunca antes vista en la cerámica. Por principio se lograron resolver algunos problemas que con la técnica de figura negra no fue posible —o no se resolvieron convincentemente—, como es el caso de la anatomía. Significativamente, se logró estructurar con satisfacción la zona del tórax-cadera. Ahora se trazaba con la maniobrabilidad del pincel el tórax, las caderas y las piernas de frente, de forma natural; se manejaban incluso escorzos que anteriormente estaban ausentes; los ojos se trazaban acorde a la posición del rostro, e inclusive se logró diferenciar el ojo femenino del masculino. La técnica permitió también el estudio de la anatomía y se comenzaron a realizar estudios del desnudo femenino aún ausentes en la escultura (lám. 5).

La maleabilidad de la figura roja permitió que las representaciones masculina y femenina se distinguieran ya no por el color, sino por su anatomía, facciones y vestimenta, las cuales, gracias al uso del pincel, adquirieron ricos matices logrados por medio de aguadas y veladuras, que atenuaban el trazo demasiado duro y firme de la línea de relieve, que contorneaba toda la figura y que en la mayoría de las ocasiones tenía verdadero volumen; ésta era un equivalente de la línea incisa en las figuras negras (lám. 6).

---

<sup>61</sup> "(...) ambos estilos conviven y florecen juntos durante mucho tiempo; pero la nueva técnica se ajustaría mejor que la antigua a las nuevas ideas de dibujo y composición que emergen como parte del movimiento artístico general del siglo VI que socavaría los convencionalismos del arte arcaico."

Vid. Robertson, *Op. Cit.* p. 123.

Debido a los nuevos avances, el color quedó relegado a su empleo en detalles, como la representación de sangre, y a su empleo en las firmas y frases que los pintores solían agregar a sus trabajos, utilizándose para ello el blanco y el rojo principalmente.

Las composiciones de figuras rojas también encuentran campo para la experimentación; algunos pintores integran sus figuras con el vaso al eliminar parcial o totalmente la línea de base; se empiezan a incorporar efectos tomados de la pintura mural, e incluso se copian y se adaptan composiciones de ésta.

Los temas y motivos se amplían, pues se incorporan al repertorio escenas de género (como las de atletas o fiestas de bebedores) y escenas de la vida cotidiana. Las figuras representadas se ven ahora interactuando entre sí, ya que se experimenta con sus actitudes, gestos y emociones que, junto a la incorporación de tímidos paisajes, propician un ambiente a las escenas (lám. 7).

El panorama de formatos se ve también enriquecido y especializado; algunas modalidades, como los *kylix*, incorporan originales variantes para el arte narrativo, ya que muchos de ellos son pintados en su interior y su exterior. Estas composiciones son en muchos casos interdependientes, pues su completa comprensión significativa depende de un orden de lectura establecido, que varía de interior a exterior o viceversa. Esto fue particularmente válido en los casos en que el vaso era destinado para usos rituales.<sup>62</sup> (lám. 8)

### **La pintura mural y sus artistas**

El estudio de la pintura mural no cuenta con información directa, pues nada ha sobrevivido de ella. Para hacerse una idea y conocer cómo eran sus técnicas, composiciones y temas, se tiene que recurrir a otras disciplinas artísticas que recibieron su influencia en menor o mayor medida; se encuentra también la información teórica que se obtuvo de ella en su tiempo.

Se sabe con seguridad que la pintura era realizada sobre paneles cubiertos con una capa de color blanco, hecha de yeso. Una idea del aspecto que pudo haber tenido el

<sup>62</sup> "Sus copas son de las nuevas, de tallo largo, llamadas "Kylikes", de cuenco somero y abierto, cuyo interior ofrecía al decorador un amplio campo circular (que el bebedor veía a través del vino) y el exterior, dos amplios arcos para composiciones de friso que se apreciaban mejor cuando la copa estaba colgada en la pared."

Vid. Boardman, John, *El arte griego*, p. 97.

Un ejemplo del uso ritual de los vasos se ve en la descripción que hace Diez de Velasco de un *kylix* con motivo de la ceremonia del "Simposion" en honor a Dionisos.

Vid. Diez de Velasco, Francisco, *Los caminos de la muerte*, pp. 101-103, nota 8.

procedimiento se puede observar en una placa de arcilla encontrada en la Acrópolis, realizada probablemente por Eutímidés; en ella se muestra a un guerrero en acción sobre un fondo blanco; así mismo, se puede ver también en una pintura mural en el interior de una tumba, en *Paestum* (Posidonia, Italia), donde se representa un banquete y que igualmente está pintada sobre un fondo blanco (lám. 9).

Por otro lado, se sabe que las primeras pinturas murales eran realizadas en tetracromía, con los colores: negro, blanco, rojo y marrón.

La placa de arcilla, junto a un panel de madera encontrado en Sición, pueden dar una idea de las características generales que seguramente tuvo la pintura mural en sus inicios: figuras representadas rígidamente de perfil, sobre una línea de base ante un fondo blanco, con escasos detalles como troncos, rocas, etc., o quizá sin éstos; el espacio muy probablemente estaba sugerido como en la cerámica, por la transposición de las figuras (lám. 10).

Con base en los ejemplos que se tienen, es evidente que tanto la pintura de “caballete” como la pintura mural debieron tener una mayor riqueza cromática; se puede observar que el delineado determina de forma inmediata el sexo de las figuras: rojo para las femeninas y negro para las masculinas; para la piel se utiliza un color rosáceo, matizado según la edad y el sexo; las vestiduras tienen aguadas de azul y rojo; el tamaño de las figuras, además de ayudar para distinguir edades y sexo, posiblemente era utilizada para representar status.

Los temas debieron ser de relevancia e interés colectivo, ya que la gran mayoría de las pinturas se encontraba en edificios públicos de gran simbolismo.<sup>63</sup>

Los primeros pintores famosos de los que se habla son Polignoto y Mikon. Polignoto fue pionero en abandonar la línea de base,<sup>64</sup> incorporó innovadores recursos a su pintura que le permitieron dotarla de una sensación de profundidad, que lograba al distribuir sus figuras en distintos niveles en las composiciones; el efecto que se sugería es que entre más arriba de la composición se encontraba la figura, más alejada parecía

---

<sup>63</sup> “Leemos datos sobre las grandes composiciones pictóricas de Polignoto y Mikon en los edificios públicos de Atenas y Delfos en los años anteriores del siglo V.”

Vid. Boardman, *Op. Cit.* p. 97.

<sup>64</sup> Al inicio del llamado arte clásico la pintura abandona la línea de base, lo que provoca, en palabras de Robertson: “que la pintura deje de ser un mero ornamento de una superficie plana para convertirse en una ventana fingida que se abre a un mundo tridimensional.”

Vid. Robertson, *Op. Cit.*, p. 134.

estar; es posible que también disminuyera un poco el tamaño de las figuras para reforzar tal efecto.

El artista se caracterizó por utilizar escenas estáticas, en donde sus personajes se encuentran interrelacionados física y psicológicamente,<sup>65</sup> además de idealizarlos (Aristóteles mencionaba que pintaba a los hombres mejor de lo que eran).

Polignoto ejerció gran influencia entre sus contemporáneos, tal fue el caso del pintor de cerámica, conocido en nuestros días como el pintor de las Nióbides, el cual utilizó los recursos y temas que vio en la obra del muralista y los adaptó a sus composiciones. Gracias al ceramista se tiene una idea de cómo era la pintura de Polignoto, con el inconveniente de que no se pueden apreciar los efectos de profundidad, pues se ven anulados por el fondo negro que se utilizaba en la cerámica.

Más adelante, la pintura mural obtendría más recursos gracias al aporte que realizara para ella el pintor Panaino, quien logró notables avances en la representación espacial, con respecto a Polignoto. Sus recursos fueron los escorzos de sus figuras, que sugerían magistralmente la profundidad en el espacio. Se cree tener una referencia de su trabajo en una vasija (lám. 11).<sup>66</sup> Panaino también es mencionado por su preocupación y logros en el retrato.

A finales del siglo V y comienzos del IV, la pintura se afianza en su concepción de "ventana abierta a un mundo fingido", gracias a que entre los artistas prevalecía la premisa de crear la ilusión de realidad en sus obras.<sup>67</sup> Pintores como Apolodoro, Zeuxis, Parrasio y Agatacarco aportaron innovadores recursos a la pintura y en conjunto representaron la cúspide de la pintura griega clásica.

---

<sup>65</sup> "La preferencia por escenas estáticas más que de acción, que caracteriza en gran medida al primer arte clásico y a casi toda la obra atribuida por la tradición a Polignoto, es probablemente la razón por la que se representan escenas que acontecen en momentos temporales diferentes; así ocurre en el Hades, el gran tema que hace pareja con el de Troya en el club de Delfos. Probablemente este gusto fomentó asimismo el abandono de la línea de base única. Como nos muestran las escenas arcaicas en las que se representa el saqueo, los movimientos de las figuras en acción pueden utilizarse para la construcción de una unidad efectiva a partir de grupos esencialmente diferenciados y yuxtapuestos en el plano de la superficie. La consecución de un diseño correctamente unificado a partir de figuras inactivas distribuidas a lo largo de la línea de base es mucho más difícil. Una vez dispuestos a diferentes niveles, los grupos pueden interrelacionarse, y unirse las figuras mediante el gesto y la mirada. En la descripción de la obra de Polignoto encontramos con frecuencia alusiones a la dirección de la mirada de las figuras, y la importancia de ese factor se pone asimismo de manifiesto en el vaso del pintor de las Nióbides."

*Vid. Ibidem*, p. 156.

<sup>66</sup> *Vid. Ibidem*, p. 203. (*Vid.* Robertson, Martin, p. 203, ilus. 146)

<sup>67</sup> "A comienzos del siglo IV a. C., los artistas se medían por su capacidad de crear ilusión de realidad."

Apolodoro fue llamado *skiagraphos* por sus contemporáneos, debido a que empleaba la técnica *skiagraphia* (pintura de sombras), que consistía en la construcción y el desvanecimiento de las sombras, por las cuales se lograban amplios efectos tonales de clarooscuro, que le daban relieve a las figuras.

Zeuxis, por su parte, logró dotar de volumen a las figuras por medio de sombras y toques de luz, a través de la técnica del modelado por medio de luces y sombras.

Parrasio, en cambio, fue famoso por obtener el volumen en las figuras mediante el uso del contorno, en un estilo más dibujístico, ya que la línea jugaba un papel muy importante; manejaba contornos “nerviosos y quebrados” que proporcionaban vida a las figuras; también incorporó la *symmetría* a sus pinturas, además de imprimirle carácter y emociones a sus personajes. Algunos Lekytos de fondo blanco son conocidos como de estilo “parrasiano”.

Otro gran maestro fue Agatacarco, pintor de escenarios, quien fue escenógrafo de Esquilo; su interés por esta disciplina lo llevó a escribir un tratado sobre la perspectiva, que versaba sobre los fundamentos geométricos de ésta. Gracias al tratado muchas personas se interesaron en el tema.

Cuando el arte clásico se encaminó a la llamada época helenística, surgieron otros artistas que aportaron nuevos elementos, lo que culminaría en el ideal al que los artistas clásicos habían encaminado la pintura mural. Surgieron personajes como Pánfilo y Apeles, quienes innovaron en el mundo del arte por medio de sus descubrimientos técnicos.

Pánfilo, nativo de Anfipolis, opinaba que las matemáticas y la geometría eran la base no sólo de la pintura, sino del arte en general; decía que sin estas disciplinas el arte no podría progresar. Debido a su interés por la aplicación de las ciencias exactas en la pintura, es muy probable que estableciera, como hiciera Policleto con la escultura, un canon para las representaciones en la pintura; su interés por ella fue tal que la incorporó a la educación en general. Su carácter emprendedor lo llevó a experimentar con todas las técnicas conocidas, apreciando en especial la encáustica, que en la época helenística llegó a ser la preferida de los pintores.

Apeles de Colofón, alumno de Pánfilo, mostró un interés similar al de su maestro por la experimentación y el conocimiento universal; gracias a su curiosidad logró inventar

un pigmento negro, producto de la quema de marfil y un barniz, que se utilizaba para suavizar los tonos de los pigmentos y que al mismo tiempo protegía la pintura; también logró establecer una armonía entre los colores con base en valores numéricos.

Apeles llegó a ser pintor de corte de Alejandro Magno y su pintura era admirada porque transmitía la información exacta de sus modelos; sus figuras también llegaron a ser célebres, pues logró inyectarles emociones; se enorgullecía del *charis* (gracia, encanto) de sus figuras.

### Los cuatro estilos pompeyanos

Gran parte de las pinturas murales que se encuentran en las lujosas residencias de Pompeya son copias más o menos fieles de originales clásicos y helenísticos, que se habían vuelto célebres, y que se encontraban en palacios o sitios importantes del mundo helenizado por Alejandro Magno.

Con la pintura se pretendía mostrar un gusto refinado, parecido al de la nobleza helenizada y al de los altos círculos romanos; se buscaba imitar o simular el estilo de vida de las cortes del mundo alejandrino y de Roma. Debido a sus inmensas posibilidades ilusionistas, la pintura era el vehículo perfecto para tal fin. Sin embargo; también existió un interés por expresar gustos más personales e íntimos de los nuevos clientes; eran motivos burgueses, que reflejaban de un modo más fiel la idiosincrasia de los dueños de estas mansiones.

Se desarrollaron así los cuatro estilos de pintura reconocidos en Pompeya. El primero de ellos, denominado “estilo de las incrustaciones”, se desarrolló a partir del siglo II a. de C. por toda la región mediterránea y estaba inspirado en los palacios helenísticos y en la arquitectura de la Grecia clásica. Su objetivo primordial era imitar el lujo y la riqueza de los materiales arquitectónicos de estos edificios. Básicamente, se imitaban las losas de mármol y las columnas de los palacios (lám. 12); para ello se cubría la pared con escayola pintada y modelada, que semejaba las placas de mármol:

“(…) la forma más común era dividir las paredes en tres partes horizontales. La parte superior e inferior representaban dos zócalos pintados a veces con motivos geométricos, mientras que la parte central imitaba columnas o losas de mármol o remarcadas con estuco para simular las juntas de las mismas.”<sup>68</sup>

<sup>68</sup> Vid. Canal, Ma. Fernanda, *Manuales Parramón Arte. Arte Romano*. p. 48.

El segundo estilo, conocido como “arquitectónico”, aparece a partir del siglo I a. de C. y es de creación totalmente romana, tenía como principal finalidad crear la ilusión de profundidad mediante la representación de elementos arquitectónicos en perspectiva, que parecían ampliar los límites de las habitaciones; incluso a veces se pretendía “borrar” estos límites, como cuando se representaba algún jardín que era pintado a todo lo largo y ancho de la pared; otras veces la ilusión estaba encaminada a simular alguna ventana en el muro, que tenía como vista algún paisaje urbano o natural, o bien se simulaban cuadros que parecían estar colgados (lám. 13).

Aun así, la mayoría de los motivos representados eran arquitectónicos, sobre todo cuando se pretendía que la pared pareciera ser la fachada de una habitación contigua; se pintaban columnas con base y capitel, puertas y muros con relieves en *trompe l'oeil*; también, abundaban los paisajes con edificios en perspectiva o jardines lujosos con fuentes y esculturas. Al mismo tiempo, la figura humana era lograda con gran virtuosismo, el arte del retrato ya era un mercado por sí mismo.

El estilo “arquitectónico” representó la culminación de la búsqueda que había emprendido la pintura desde los inicios de la época clásica griega: el naturalismo pictórico.<sup>69</sup> El “realismo” (verismo) que el estilo imprimió a sus figuras y formas fue el resultado del compendio de recursos técnicos que se habían asimilado de los grandes maestros anteriormente citados: claroscuro, sombras y luces, escorzos, perspectivas, estudio de emociones, etc.

La gran mayoría de las composiciones fueron realizadas al fresco, combinado en algunos casos con el temple.

El tercer estilo, conocido como “ornamental”, se desarrolló a finales del siglo I a. de C., tenía como principal intención crear atmósferas que iban de lo fantástico a la sofisticación de las habitaciones, los muros, por principio, eran cubiertos por un color que podía ser blanco, negro o rojo pompeyano, de tono uniforme, que servía de fondo obligado a las pinturas que contenían motivos como escenas mitológicas, representaciones arquitectónicas con perspectivas inverosímiles, columnillas, adornos con máscaras, guirnaldas, cestos, paños que colgaban, todos estos detalles tratados delicadamente.

A pesar de que el estilo no pretendía, como su antecesor, “borrar” la pared (creando una ilusión de ensanchamiento de los límites de la habitación), sí manejó

---

<sup>69</sup> Woodford lo denomina lógico y verosímil.

Vid. Woodford, Susan, *Introducción a la historia del arte (Grecia y Roma)*, p. 106.

composiciones que abrían el espacio, pero de una forma fantástica, por medio de atmósferas escenográficas que retaban la lógica visual (lám. 14).

Con el tiempo el estilo se “barroquizó”, su ornamentación se había sofisticado hasta el grado de sustituir columnillas por candelabros alargadísimos, esculturas que simulaban sostener las pinturas, la organización de las composiciones se tornaron excesivamente simétricas, se generalizó el uso de un panel central con una gran pintura, y paneles laterales estrechos con escenas de menor tamaño.

Es muy probable que el estilo “ornamental” estuviera inspirado en los estudios escenográficos, realizados desde finales del clásico griego, con Agatacarco, hasta los logros del período helenístico.

El cuarto estilo es denominado “ilusionista”; surge después del terremoto del año 62 d. de C., que había destruido gran parte de las lujosas casas pompeyanas. El estilo conjugó las pretensiones ilusionistas de los estilos de “incrustaciones” y “arquitectónico”, con composiciones fantásticas y sofisticadas del “ornamental”, creando así el más barroco y ecléctico de los cuatro.

Al igual que el tercer estilo, al muro se le cubría con color, cuyo repertorio había incrementado con el ocre, siena y azul; pero esta vez se intercalaban dos colores al mismo tiempo, uno servía como fondo sobre el que se pintaban las escenas principales, mientras que el otro se encontraba subordinado a espacios secundarios, generalmente a los zoclos excesivamente anchos y sobre los cuales se simulaban placas de mármol o losas con diseños elegantes.

Las escenas principales se representaban como si estuviesen pintadas sobre un cuadro colgado en la pared; éste era flanqueado por columnas irrealmente delgadas y estilizadas que “sostenían” entablamentos en perspectiva; a los costados del muro se creaba la ilusión de ventanas a través de las cuales se dejaban ver fondos arquitectónicos en perspectiva aérea, lo que provocaba la sensación de que la habitación se encontraba a mayor altura del nivel del piso (lám.15).

Abundaron las representaciones de “sentido contradictorio”, pues mientras la ilusión tridimensional estaba perfectamente lograda, inmediatamente era negada con las formas arquitectónicas conformadas por elementos irreales e ilógicos.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Vid. Canal, *op. cit.* p. 57.

Igual que el estilo “ornamental”, el “ilusionista” con el tiempo sufrió una “barroquización” aún más intensa debido a dos motivos principales: por un lado se eliminaron casi por completo los espacios vacíos que antes sólo eran ocupados por el tono inicial con el que cubrían el muro, ahora esos espacios eran cubiertos con más “ventanas” y escenas hasta saturar la pared; se puede decir que construían un segundo piso pero en pequeño, ya que repetían el esquema de composición de la parte baja; por otro lado, las habitaciones sobre las que se pintaba generalmente eran muy pequeñas, lo que acentuaba la sobreabundancia de imágenes, que provocaba un efecto desorientador al constituirse por motivos como “ventanas”, perspectivas, edificios, etc., en exceso.

Adornos y detalles también se multiplicaron y se incorporaron al repertorio de temas: naturalezas muertas, paisajes marinos, personajes como sátiros y cupidos; se pintaban ahora representaciones teatrales, ya no solamente las escenografías vacías como antes; temas como la vida cotidiana y familiar se representaron junto a parodias y sátiras de la mitologías que anteriormente no aparecían.

Hauser concluye sobre este tipo de pintura:

“El impresionismo, tal como se expresa, por ejemplo, en el cuarto estilo pompeyano, es, por su virtuosista técnica de mera sugestión, el más refinado modo de expresión artística que ha desarrollado la clase dirigente de la gran ciudad de Roma.”<sup>71</sup>

## 2.2. Arte e ideología helenística

### Artista y sociedad

El periodo helenístico marcó un considerable cambio para el artista, sobre todo comparándolo con periodos anteriores, como el arcaico y el clásico; el reconocimiento que obtuvo, junto al incremento y la variedad de mercado, fue algo nunca antes visto.

El periodo arcaico se había caracterizado por la escasa o nula consideración al artista, además del estrecho mercado de trabajo con que contaba. Para las monarquías dominantes de la época el artista era un simple artesano de actividad innoble, ya que ésta requería de una retribución económica y consistía además en un trabajo sucio.<sup>72</sup> Las

<sup>71</sup> Vid. Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y del arte*, p. 146.

<sup>72</sup> “El menosprecio de las gentes que tienen que trabajar para mantenerse y la falta de respeto a toda actividad lucrativa, a todo trabajo productivo, tienen su origen en el hecho de que, en oposición a las ocupaciones originarias de los señores, que consisten en el gobierno, la guerra y el deporte, tales

obras del artista, en cambio, eran veneradas y halagadas por los reyes, pues básicamente eran representaciones de héroes y dioses, de quienes presumían descender, lo que ayudaba a reforzar las ideas absolutistas y conservadoras con las que gobernaban.

Al monopolizar casi por completo la producción artística, las monarquías afectaban no sólo el mercado del artista, sino también su libertad creativa, ya que estaba sujeto a explotar un escaso número de temas y motivos.

Durante el periodo clásico, al cambiar de las monarquías a las democracias de los tiranos burgueses, la situación del artista también cambió. Los estados democráticos eran ahora sus principales clientes, y solían invertir las riquezas del estado en obras artísticas; a su vez, la competencia entre tiranos para acceder al poder propiciaba el incremento de demanda artística, pues una forma de promocionar su imagen era a través del patrocinio de eventos u obras artísticas. Bajo la protección de estos tiranos, algunos artistas cobraron gran fama entre sus contemporáneos, ya que recibían la dirección de los proyectos destinados a las polis, tal es el caso de Fidias, al que Pericles encargó el proyecto del Partenón por el que se volvió célebre.

Los nuevos valores democráticos impuestos sobre los rigoristas y conservadores aristocráticos propiciaron una mayor libertad de experimentación, así como una mayor variedad en temas y motivos, encaminando al arte hacia el "ilusionismo naturalista", que dominaría posteriormente. Sin embargo, estos valores encontraron fuerte oposición entre pensadores, como Platón, quien simpatizaba con las ideas monárquico-conservadoras; en su pensamiento idealista atacó la novedad en el arte, y tenía en poca estima al artista y su trabajo, incluso comparado con el de un carpintero.

A pesar de estas manifestaciones de desprecio y oposición, el artista era consciente de que su obra –su trabajo– rebasaba lo puramente objetual, pues llevaba implícito un contenido intelectual; se había despertado la conciencia de individualidad manifiesta en el trabajo; de este modo muchos artistas empezaron a firmar sus obras y a competir entre sí, como los ceramistas Eufronio y Eutímidés.

---

ocupaciones presuponen sumisión, servicio y obediencia. En la época en que la agricultura y la ganadería se han desarrollado plenamente y corren a cargo de la mujer, la guerra se convierte en ocupación principal del hombre, y la caza, en su principal deporte. Una y otra exigen fuerza y ejercicio, bravura y agilidad, y por esto son sumamente honorables. Por el contrario, toda ocupación consistente en un trabajo menudo, paciente y agotador es signo de debilidad, y como tal, se considera indigno. Esta trasposición de ideas hace que toda actividad productiva, toda ocupación que sirva para ganarse la vida sea considerada como humillante."

*Vid. Ibidem*, pp. 148-149.

Aun con estos avances, Hauser menciona que el grueso de los artistas carecían de derechos en las ciudades donde trabajaban, tenían una vida de nómada, generalmente estaban mal pagados, y ante la sociedad su actividad seguía siendo mal vista.

Cuando Alejandro Magno se convierte en el hombre más poderoso sobre la tierra, tras conquistar casi la totalidad del mundo conocido, sienta las bases que conformarán el arte helenístico, caracterizado por su eclecticismo, en el que se mezcla lo nuevo, lo antiguo y lo exótico, bajo un tono cosmopolita.

El macedonio muy pronto entendió la importancia que tenía el arte para la consolidación de su reino. Instituyó el modelo de artista de corte, eligiendo a un selecto grupo de artistas, encargados de crear y difundir la imagen divinizada y oficial de Alejandro<sup>73</sup> en todos sus dominios. Apeles en pintura, Lisipo en escultura y Pírgoteles en dibujo, se encargaron de construir el tipo iconográfico ideal del monarca helenístico; a partir de ese momento, el modelo de autopromoción sería imitado en los siglos venideros por los personajes políticos poderosos.

Tras sus conquistas, Alejandro también propició una gran cantidad de trabajo para artistas de todas las disciplinas, pues no sólo expandió el mercado comercial griego por toda Asia, sino que, al fundar tantas ciudades y llevar la cultura griega por todo su reino, necesitó del trabajo de miles de artistas que le dieran forma al proyecto.

A la muerte de Alejandro Magno, la perspectiva laboral del artista no disminuyó, por el contrario, con su imperio dividido entre las diversas monarquías de los diadocos (sucesores de Alejandro), los posteriores reinos helenísticos, el crecimiento y desarrollo de una burguesía ambiciosa y el surgimiento de una clase media ilustrada, conformaron un mercado muy diverso para el artista helenístico.

La rivalidad y competencia entre los diadocos, así como entre los diversos reinos helenísticos, era llevada no sólo a través de las armas, sino que era trasladada también a los terrenos del arte. Príncipes y monarcas competían por construir las ciudades, palacios, templos, monumentos, etc., más bellos, grandes y majestuosos. Este tipo de encargos titánicos garantizaba para la comunidad artística trabajo por largo tiempo, además de asegurarles el privilegio de pertenecer a las cortes. Estos reyes, muy al estilo de Alejandro

---

<sup>73</sup> "El cambio que bajo Alejandro Magno se puede observar en la posición de los artistas está directamente relacionado con la propaganda que es puesta en movimiento en favor del conquistador. El culto a la personalidad que se desarrolla a partir de la nueva veneración al héroe, favorece al artista, esto tanto en cuanto a dispensador de gloria como en cuanto a glorificado."

Vid. *Ibidem*, p. 152.

Magno, contaban con artistas exclusivos a quienes garantizaban el mecenazgo de sus trabajos.

Esto mismo solía ocurrir, aunque en menor escala, entre la clase burguesa, donde también existía una competencia por el poder y el prestigio, que se reflejaba a través de encargos artísticos.

En estos momentos surgió un nuevo mercado -lo que también representó un campo nuevo en el terreno del arte-: la "industria de la copia".<sup>74</sup> El nacimiento fue propiciado, en buena medida, por el espíritu erudito y académico que se vivía en la época, con la creación de diversos museos y bibliotecas dispersos por las distintas ciudades y reinos helenísticos. Esta industria estaba dirigida básicamente a rescatar las principales y más famosas obras arcaicas y clásicas del arte griego; la demanda era tan grande que existían talleres dedicados exclusivamente a este mercado; así, las obras más importantes de la pintura y escultura del mundo clásico eran copiadas para una gran variedad de clientes.

Bajo este contexto surgió una relación entre cliente y artista nunca antes vista; el conocimiento que ambos manejaban<sup>75</sup> de las formas clásicas, los llevó a desarrollar una sensibilidad y conciencia de los diversos estilos que conformaron el arte hasta entonces. Por primera vez se estaba desarrollando una "historia del arte como tal". Esto llevó al artista y al público a tomar conciencia de que "su momento" se insertaba como uno más en el devenir del arte. De todo esto surgió un gusto ecléctico, que utilizaba las formas clásicas con motivos de moda, o formas contemporáneas pero con un tratamiento formal al estilo clásico; las combinaciones y posibilidades fueron tan diversas que se realizaban obras dirigidas y comprendidas exclusivamente por un público erudito y especializado.<sup>76</sup> Surgieron estilos como el neoático o el arcaizante, dirigido a clientes ilustrados.

---

<sup>74</sup> "La industria de las copias en los siglos II y I a. C. surgió del hecho de que, simplemente, no había bastantes originales de obras maestras griegas para satisfacer las demandas del mercado artístico romano. No era posible que cada gimnasio tuviera un Doríforo de Policeto, pero cualquier gimnasio podía, como el de Pompeya, adquirir una copia, en la forma de un vaciado en bronce o de una réplica en mármol hecha con ayuda de una máquina de sacar de puntos."

*Vid. Pollitt, Op. Cit., p. 264.*

<sup>75</sup> "El carácter escolar de la vida cultural, su base didáctica, favorecía, en una cultura en la que pesaba más el pasado, todavía no del todo integrado en la nueva civilización de la escritura, la fijación de lo ya sabido, la conservación del legado recibido. Las escuelas y la escritura, que producían libros, fueron el vehículo de esta fijación y conservación de la cultura en el seno de una civilización, cuyo primer propósito fue el logro de una biblioteca, la de Alejandría, que abarcaba toda la literatura griega."

*Vid. Miralles, Carles, El Helenismo (épocas helenística y romana de la cultura griega), pp. 29-30.*

<sup>76</sup> "Es cierto que en las artes visuales hubo todavía, hasta el final del período helenístico, incursiones en áreas que no habían sido exploradas o dominadas en períodos anteriores, por ejemplo el realismo social, y el

La variedad de mercado, aunado a las diferentes clases de clientes, obligaron al artista helenístico a volverse sumamente versátil, ya que debía adaptarse al gusto y al tipo de encargos que le eran solicitados si no quería perder oportunidades ante la competencia.

El reconocimiento que se estaba ganando el artista lo separaba, cada vez más, de la idea de simple artesano que prevalecía en el pasado; ahora, gracias en buena parte al apoyo de los círculos ilustrados y a los impulsos individualistas de la época, el artista era visto como una persona especial, con cualidades únicas; esto fue producto del lugar que le había otorgado Alejandro Magno en su corte. Apeles no sólo era su pintor oficial, sino amigo y confidente; Lisipo era también su amigo y había creado una fama legendaria: de él se decía que tenía cualidades especiales que le hacían captar el carácter inigualable e inconfundible de Alejandro. Poco a poco, se empezó a identificar al artista como un "genio creador",<sup>77</sup> colocándolo en una situación de privilegio como nunca la había tenido.

Las nuevas condiciones entre artista, público y cliente, crearon un circuito del arte, similar al mercado del arte de nuestro tiempo. Reyes y nobles se convirtieron en ávidos coleccionistas<sup>78</sup> de las obras maestras clásicas y contemporáneas, solían enviar a súbditos para conseguir originales que solían ser subastados, o bien mandaban hacer

---

ilusionismo atmosférico en la pintura. Pero mientras las últimas llamas de la invención daban su tenue resplandor, empezaba a afirmarse un nuevo principio para la práctica artística: en vez de competición, emulación; en vez de superar el pasado, revivirlo. Con el espíritu de recuperación surgió también una actitud cada vez más erudita hacia la historia del arte, especialmente la escultura, actitud que tiene su paralelo en la retórica y en la crítica literaria del período. Los "grandes maestros" fueron analizados, categorizados y jerarquizados según su excelencia, y sus estilos se convirtieron en paradigmas para el estudio y la imitación."

*Vid. Pollitt, Op. Cit. p. 269.*

<sup>77</sup> "El artista vuelve a ser de nuevo iluminado por el resplandor de la profecía y del divino entusiasmo que rodeaba a su persona en la prehistoria; aparece de nuevo como poseído por la divinidad, como hombre carismático que conoce cosas secretas, cual había sido en los tiempos de la magia. El acto de la creación artística adquiere los caracteres de la "unio mystica" y escapa cada vez más al mundo de la "ratio". Ya en el siglo I, Dión Crisóstomo compara al artista plástico con el demiurgo; el neoplatonismo desarrolla este paralelo y acentúa éste el elemento creador de la obra del artista."

*Vid. Hauser, Op. Cit. p. 153.*

<sup>78</sup> "Como indica la observación de Cicerón, el pillaje desenfrenado del siglo II a. C. parecía ahora una brutalidad, y en el siglo I cedió el paso a un mundo más refinado de coleccionismo y conocimiento artístico. A raíz de este cambio surgió lo que hoy llamaríamos un "mercado artístico", el primero que apareció en la historia de Occidente y seguramente del mundo. Todos los elementos que hoy consideraríamos característicos de un mercado artístico se dieron entonces: coleccionistas apasionados, marchantes (tanto honrados como desaprensivos), falsificadores, restauradores, tasadores, cambios continuos de moda y continua subida de los precios."

*Vid. Pollitt, Op. Cit. p. 261.*

copias de gran calidad; este mercado, sin embargo, sólo se consolidaría hasta la época grecorromana del helenismo.

El auge por el arte griego se había manifestado desde temprano entre los círculos poderosos e ilustrados de Roma en la época republicana; sin embargo, los valores que conformaban la República habían impedido que el estilo de vida y el arte griego penetraran públicamente; esto provocó que su consumo estuviera dirigido al ámbito privado, principalmente en las lujosas villas de las clases altas. Cuando la República es agobiada por los problemas administrativos del imperio y se suceden las diversas guerras civiles, los valores republicanos entran en crisis, lo que se refleja en el mismo Senado, símbolo de los valores que constituían la República; sus miembros solían llevar una doble vida: una pública, donde exaltaban los valores republicanos conservadores y de vida sencilla; otra privada, dentro de sus lujosas residencias en las cuales vivían al estilo de los monarcas helenísticos.

Aunado a esto, las guerras civiles habían visto el surgimiento de militares y líderes que pregonaban defender la República y sus valores y, sin embargo, se comportaban como los reyes y príncipes orientales, utilizando la propaganda política a través del culto a la personalidad en plena ciudad de Roma, lo que resultaba contradictorio. Sin embargo, para el artista, esta lucha de poder entre políticos y militares le propició una gran cantidad de trabajo, pues que cualquiera que deseara alcanzar algún puesto o encargo político relevante, tenía, casi por obligación, que patrocinar encargos artísticos que lo promoviera y que, a la vez, trajera un beneficio colectivo; era la manera de conseguir el apoyo popular.<sup>79</sup>

Cuando Cesar Augusto (Octaviano) se impone como el hombre más poderoso de Roma, se da a la tarea de restaurar la "República", junto con los valores que la conformaban, y al mismo tiempo a reconstruir la ciudad para reafirmarla como el centro de poder del imperio.

---

<sup>79</sup> De hecho, la gran mayoría de los políticos y militares asociaban su nombre y estirpe con la de dioses y héroes griegos como indica Paul Zanker: "Hacia ya mucho tiempo que había pasado a ser costumbre de la nobleza romana remitir los orígenes de la propia estirpe a héroes o dioses griegos. Con ello se imitaba a las grandes casas reales helenísticas y, sobre todo, con la alusión a los ancestros troyanos, se planteaba la reivindicación de haber pertenecido desde siempre al mundo griego. La protección divina, la cercanía a los dioses y la identificación con figuras mitológicas desempeñaron un papel de creciente importancia en este "juego de salón", en la concepción de sí mismos y en la representación que de sí hacían las grandes personalidades de la última época de la República."

Estos políticos utilizaban el encargo artístico para hacerlo público los cuales eran realizados bajo el estilo griego, y por lo general, por artistas griegos emigrados.

Vid. Zanker, Paul, *Augusto y el poder de las imágenes*, p. 66.

Cesar Augusto se enfrentó al problema y al dilema de ser no sólo un ferviente admirador de la cultura griega y su arte, sino a haber empleado medios de autopromoción que iban en contra de los valores republicanos -que ahora pretendía restaurar-; la solución que encontró para conciliar su gusto por el arte griego y, al mismo tiempo, restablecer los principios republicanos fue fusionar los valores morales republicanos con las formas clásicas griegas,<sup>80</sup> creando lo que se conoce ahora como arte augusteo.

Admirador de Alejandro Magno, al igual que su tío y padre político Julio César, Augusto se rodeó de poetas y artistas que dieron forma al nuevo estilo que conciliaba sus ideales políticos y estéticos.

Los trabajos que transformaron a Roma de “una ciudad de ladrillos en una de mármol”, requirieron cientos de artistas de todas las disciplinas y niveles; el estado romano se había convertido ahora en el mejor cliente de la comunidad artística, y muchísimos artistas griegos fueron contratados para dirigir las obras.<sup>81</sup>

Por otra parte, el mercado del arte también alcanzó su cúspide tras la gran demanda que tuvo el arte clásico,<sup>82</sup> al mismo tiempo, quienes no podían acceder a originales, contaban con la próspera “industria de la copia”.

---

<sup>80</sup> Desde sus campañas en contra de Marco Antonio, Augusto, en ese entonces Octaviano, había tomado partido (debido a su linaje) por el carácter sobrio del arte clásico griego para sus encargos artísticos de promoción de sus campañas; esto se debió, principalmente, al hecho de que Apolo era considerado el dios protector de su dinastía, y Apolo era el dios de la medida y el orden lo que imponía su gusto por las formas clásicas.

*Vid. Zanker, Paul, Op. Cit.*

<sup>81</sup> “En la literatura, los poetas que adaptaron las formas y tradiciones griegas fueron romanos, o al menos italianos de lengua latina; en las artes visuales, los creadores de las nuevas formas fueron casi todos griegos, muchos de ellos recientes inmigrantes a Roma procedentes de otras ciudades del mundo helenístico. El arte grecorromano es, por tanto, en un sentido muy real, una prolongación directa del arte helenístico (y no simplemente arte romano helenizado), y Roma en esa época ha de ser considerada como un centro de arte helenístico de importancia igual a la de otros centros tradicionales como Atenas.”

*Vid. Pollitt, Op. Cit. p. 243.*

<sup>82</sup> “El precio de 20.4000 sestercios que Cicerón pagó por las estatuas de Mégara antes aludidas era probablemente un precio corriente por obras de arte griego que no tuvieran un historial prestigioso o un nombre famoso asociado a ellas. Las obras de artistas célebres, naturalmente, alcanzarían precios más altos. Craso pagó 100.000 sestercios, por ejemplo, por unas copas de un famoso grabador griego del período clásico llamado Mentor (Plinio, HN 33.147), y el orador Hortensio pagó 144.000 por una pintura de Cidias, un pintor griego del siglo IV a. C. (HN 35.130). Imaginemos lo que podía haberse llegado a pagar por una escultura de Praxíteles si alguna hubiera estado en venta. En todo caso no hay ninguna duda de que sobre el mercado artístico romano de fines de la República y de la época tardohelenística llovió gran cantidad de dinero.”

*Vid. Pollitt, Op. Cit. p. 263.*

El encargo de trabajo artístico, así como la colección de obras clásicas en la etapa tardorrepública e inicios de la etapa imperial augustea, llegó a convertirse, en muchos casos, más que en un status de cultura y refinada educación en uno de pura ostentación de poder económico;<sup>83</sup> muchos comerciantes que en periodos cortos se habían vuelto poderosos económicamente, llegaban a realizar encargos artísticos sumamente extraños para el artista, con el único fin de exhibir su nueva condición social.

La situación social para el artista durante la época helenística, en lo que se refiere al mercado, oportunidades y reconocimiento, fue, en términos generales, la mejor que hubiera tenido en cualquier otra etapa anterior, principalmente por la libertad de acción, el variado campo de trabajo y la consideración que le fue tenida. A pesar de continuar siendo una actividad no recomendada, la labor artística empezaba a verse sin prejuicios, aun cuando en los círculos más ilustrados fuera practicada como mera actividad recreativa.

### **Arte y experimentación**

La época helenística fue un periodo muy fértil para la experimentación en el arte; como nunca antes, se desarrollaron diversos estilos, tipos y géneros conviviendo al mismo tiempo: el barroco, el rococó, el neoático, el arcaizante, el realismo social, la parodia, la caricatura y las citas eruditas tuvieron cabida al mismo tiempo bajo el estilo realista, el cual era el clímax de las tendencias del naturalismo que se había impuesto en el arte desde mediados del clásico.

El artista, que ahora poseía un panorama del mundo más amplio, percibía al mismo tiempo la inmensa diversidad que lo conformaba y ésta ocupó gran parte de su atención. Se interesó por la diversidad racial y representó minuciosamente al esclavo y al bárbaro; este realismo exhaustivo que empleaba en las representaciones del "otro", no estaba libre de prejuicios, era el reflejo estético de las ideas filosóficas predominantes, que veían la individualidad como un defecto y sinónimo de desorden<sup>84</sup> del salvaje; por ello

---

<sup>83</sup> "Es sintomático del proceso de disolución social que, al final de la República, la necesidad de prestigio individual y la competencia generalizada condujeran a excesos en las formas de representación de sí mismos, incluso en personas que ni podían ni pretendían obtener beneficio alguno con ello. Lo que originalmente, entre la nobleza, fue un espíritu agonístico en función de los propios méritos, degeneró, de manera generalizada, en un empeño por demostrar riqueza y éxito."

*Vid. Zanker, Op. Cit. p. 34.*

<sup>84</sup> "Una de las implicaciones más significativas de esta actitud básica reside en la consideración del individualismo como un defecto antes que como una cualidad. El griego libre, cuyo comportamiento está organizado según las leyes, se ajusta a un modelo común. El bárbaro, el esclavo y los animales se comportan

no quiso, en un principio, emplear este naturalismo realista sobre él mismo, y en cambio escogió a los grupos más vulnerables socialmente para experimentarlo. Sin embargo, también es cierto que las nuevas condiciones sociales, políticas y geográficas que llevaron al griego a convivir con las diversas etnias que conformaban al mundo cada vez con mayor frecuencia, modificaron sustancialmente la percepción que se tenía sobre estos grupos subestimados; así, en sus representaciones, además del minucioso realismo, se les confería una dignidad anteriormente impensable.<sup>85</sup>

El estilo realista pronto fue matizado por el artista, creando diversos tipos, como el realismo social, que se abocó a un género también nuevo conocido como las “escenas de la vida diaria”, que pretendía mostrar actividades y situaciones cotidianas; algunas de ellas eran muy crudas y llenas de patetismo, como las representaciones de ancianos en las que se les muestra bajo condiciones difíciles, reflejadas en sus rostros de sufrimiento, o la de un boxeador en reposo, que aparece con el rostro maltratado y exhausto. De un tono menos crudo fueron algunas representaciones como la de unos recién casados de rostro nervioso, un pequeño niño (esclavo) atizando el fuego, o escenas que mostraban los restos de comida de un banquete (lám. 16).

El rococó, fue otro estilo que utilizó el naturalismo realista como una forma de parodiar el pomposo, grave y afectado estilo barroco helenístico, el cual entremezclaba el idealismo clásico con composiciones impregnadas de patetismo; contra esto el rococó

---

desordenadamente y por tanto se diferencian unos de otros. El resultado estético de esta concepción es que el primer grupo también se ajusta a un modelo físico unitario, a un canon de belleza facial, corporal y gestual. El segundo grupo, por el contrario, carece de valores a los que aspirar. Al actuar a su antojo, todos parecen completamente distintos entre sí. En efecto, cuando contemplamos las representaciones de hombres libres griegos en el período Helenístico, todos se parecen físicamente y también sus gestos son contenidos. Por otra parte, como vemos en el llamado Sarcófago de Alejandro de finales del siglo IV a. C., cuando los griegos se enfrentan en batalla contra los bárbaros, parecen menos agresivos que sus enemigos tanto en el rostro como en los gestos e incluso muertos resultan más comedidos. El tratamiento helenístico de todos los seres inferiores, ya sean mujeres, campesinos, bárbaros o esclavos, se observa en figuras como la Anciana ebria, el Fauno Barberini vulgarmente tumbado, el escita que sonríe burlón en el grupo de la Desolladura de Marsias y en los innumerables y serviles lisiados. La diversidad de estas figuras es tan acentuada como la uniformidad de los griegos.”

*Vid. Onians, Op. Cit. pp. 48-49.*

<sup>85</sup> “Los monumentos atálidas encarnan también algunos rasgos del individualismo y el sentido cosmopolita de la época helenística. El hecho de que la fisonomía de los gálatas, su vestimenta y sus armas estén representados con cuidado meticuloso implica una curiosidad respecto a cómo eran los galos realmente. Esas esculturas parece que expresaron también, al menos en los grupos grandes de Pérgamo, cierta simpatía humana elemental por los gálatas como pueblo. Hay emoción y hasta algún sentimiento de solidaridad en la forma en que están representados el suicidio del galo de las Termas y su esposa, o la muerte del galo Capitolino. En lugar de desprecio o desdén encontramos afán de comprender e intuición.”

*Vid. Pollitt, Op. Cit. pp. 167-168.*

reaccionó utilizando escalas pequeñas, por lo general de representaciones infantiles de motivos frívolos. Así, se pintan y esculpen escenas de niños que imitan las actividades de los adultos (luchas, caza, trabajo, etc.) o escenas cómicas del teatro (lám. 17).

El artista también explotó el gusto por lo grotesco y exótico de la época al representar enanos jorobados o bailarines, pintó ambientes y paisajes fantásticos, representó rostros caricaturescos y deformes, animales de lugares inimaginados y lejanos, o hermafroditas (lám. 18).

La reflexión de la historia del arte como tal también fue algo nunca antes visto, que se desarrolló a través de las citas eruditas de los estilos neoático y arcaizante o en algunas parodias; estas citas, de contenido complejo, aludían al conocimiento de las formas clásicas y arcaicas dirigidas a un público conocedor (lám. 19).

El arte helenístico también vio el surgimiento del retrato psicológico y el realista; el primero fue una creación de Lisipo, quien había realizado varios retratos de Alejandro Magno, en los que se destacaba principalmente su personalidad leonina y el carácter inconfundible del macedonio. El segundo, también conocido como "retrato histórico" debido a que principalmente fue utilizado por monarcas helenísticos, y posteriormente por generales y políticos romanos que tenían la intención de perpetuar su imagen a lo largo del tiempo (lám. 20).

Los nuevos sentimientos, preocupaciones e intereses de la época, motivaron al artista a explorar nuevos géneros y temas. Los paisajes, bodegones y naturalezas muertas (lám. 21) con los que se experimentó, se ajustaron muy bien al gusto de los nobles y burgueses de la época. Temas como el sueño, la embriaguez, el erotismo o el dolor, fueron experimentados en combinación con los nuevos contextos más humanos, bajo los que se ilustraban los temas mitológicos; así, se representaron a centauros viejos sufriendo las travesuras de pequeños Eros, a Pan en ardor erótico inoportunamente molestando a la diosa Afrodita, sátiros durmiendo o embriagados molestando a ninfas (lám. 22); otras representaciones de mayor gravedad, mostraban el dolor que se podía experimentar debido a un castigo divino, tal es el caso del Laocoonte o el Marsias desollado vivo (lám. 23). Pollitt señala que, debido a que la mayoría de las obras de temas míticos contienen un tono moralizante, es posible una influencia estoica, por las reinterpretaciones de carácter didáctico que hizo el estoicismo de los mitos.

Las nuevas temáticas y la nueva manera en que eran planteadas obligaron al artista a relegar las composiciones estáticas del pasado, que se estructuraban bajo el "enfoque de un solo punto de atención", para sustituirlas por unas más dinámicas y

flexibles, que le permitieran manejar adecuadamente los nuevos planteamientos formales y de contenido; esto llevó a la creación en escultura de la “forma abierta”, la cual estaba conformada con base en varios puntos de atención, que obligaban al espectador a trasladarse alrededor de la obra; en la pintura los requerimientos de dinamismo fueron resueltos con la creación de la “narración continua”,<sup>86</sup> en donde la composición se estructuraba mediante una continuidad espacio-temporal, que creaba la dinámica de una narración visual.<sup>87</sup> La pintura, que anteriormente había relegado casi totalmente todo lo que no fuera figura humana, ahora comenzaba a ocuparse por lo que lo rodeaba, paisajes, arquitecturas, etc., incluso en algunos casos, como el de los paisajes de la Odisea, las figuras llegan a perderse entre el inmenso espacio que las rodea (lám. 24).

Los pintores experimentaban con un nuevo tratamiento formal en sus figuras, que los llevó a crear lo que Pollitt llama “estilo impresionista”,<sup>88</sup> que abandona el carácter marcadamente lineal prevaleciente hasta entonces; el nuevo estilo se desarrolla con una pincelada más libre y expresiva, que fue creando en las composiciones una “atmósfera pictórica”<sup>89</sup> (lám. 25) de la que carecía la pintura del periodo clásico, demasiado

---

<sup>86</sup> “Esta forma de narración, que suele denominarse simplemente “narración continua”, anticipa célebres monumentos del Imperio Romano, como la Columna Trajana, por ejemplo, o ciertos relieves mitológicos en sarcófagos. Sus precedentes griegos, como se verá, son raros.”

*Vid. Pollitt, Op. Cit. p. 300.*

<sup>87</sup> “(...) el arte romano y el occidental son principalmente pintura histórica, presentación de escenas, en las cuales un fenómeno esencialmente temporal es fijado por medios ópticos-espaciales. El arte griego y el arte romano helenizante resuelven este problema, cuando no pueden evitarlo, mediante un modo de representación que se guía por lo que Lessing llama “momento pregnante”, el cual compendia la acción extensa en el tiempo en una situación en sí inmóvil, pero cargada de movimiento.” (...) “Wickhoff entiende por arte “continuo” un modo de relatar las cosas que brota de una intención artística épica, ilustrativa, “cinematográfica”. Este modo de relatar las cosas mediante la repetición de la figura principal en cada fase va poniendo, uno tras otro, dentro del mismo marco escénico o paisajístico, los distintos momentos que acontecen sucesivamente en una acción; de esta manera las distintas escenas producen el mismo efecto que las historietas ilustradas divulgadas en las revistas humorísticas y recuerdan la continuidad de las secuencias del cine.”

*Vid. Hauser, Op. Cit., p. 144.*

<sup>88</sup> “Pictoriedad impresionista” es el término que utiliza exactamente Pollitt.

*Vid. Pollitt, Op. Cit. p. 308.*

<sup>89</sup> Atmósfera que Pollitt indica puede verse en los paneles que ilustran los pasajes de la Odisea: “Por primera vez en la pintura antigua, la figura humana está dominada por la inmensidad de la naturaleza, y a veces envuelta y perdida en ella. El cuerpo humano y la actividad humana están aquí presentes no como el único o siquiera el principal objeto de interés artístico, como había sido durante siglos en la pintura griega, sino como un aspecto más de un vasto universo en que la atmósfera, los panoramas brumosos, el dilatado horizonte del océano, las rocas, colinas, árboles y ríos son elementos esenciales y perdurables. Además, las figuras humanas inmersas en ese cosmos empiezan a absorber algunas de sus cualidades y se vuelven ellas mismas nebulosas, fluidas e impresionistas.”

*Vid. Ibidem. p. 299.*

concentrada en la figura humana. En los mosaicos de la época, de manera frecuente se incorporaban los avances técnicos de la pintura, por lo que se pueden observar muchas de las innovaciones que tuvieron lugar en el campo pictórico. Pero los mosaístas, además de adaptar exitosamente composiciones pictóricas a su campo, al mismo tiempo revolucionaron su área con la técnica de teselado que les permitió obtener un alto grado de realismo en sus trabajos.

Aunque no se registraron grandes innovaciones técnicas en la arquitectura, se experimentó en cambio con la combinación de los estilos clásicos, pero bajo los nuevos intereses helenísticos, principalmente las tendencias “teatral” y “erudita”. La primera de ellas se debía al gusto de la época por la afectación de emociones y sentimientos, por ello construye sus espacios y edificios de forma tal que el observador experimente sensaciones únicas, a través de los diferentes “escenarios teatrales”, que solían culminar con un templo, equivalente al clímax del escenario (lám.26). Pollitt señala que esta tendencia de la arquitectura helenística se diseñaba: “con el propósito de ofrecer una especie de emoción turística a quienes los visitaran (...) de manera cada nueva vista que se abriera sucesivamente ante ellos les arrancara una exclamación de placer”.<sup>90</sup>

La segunda de ellas, la tendencia erudita, también era el reflejo del interés erudito de la época en la que se crearon cánones que permitían saber qué era lo adecuado para cada caso; de este modo, cualquier arquitecto poseía un repertorio de formas idóneas para emplear según el tipo de proyecto que se le encargara.

### **Arte y filosofía**

Aristóteles, Epicuro (epicureismo) y Zenón (estoicismo) son los filósofos y las doctrinas filosóficas que más influencia tuvieron durante el periodo helenístico, y aunque ninguno de los filósofos y escuelas se interesaron directamente por el arte, sí se ocuparon de algunos asuntos concernientes al desarrollar sus sistemas teóricos.

Aristóteles, tutor de Alejandro Magno durante su infancia-adolescencia, se ocupó de asuntos poco abordados anteriormente en el arte. El filósofo estagirita se preocupó por los aspectos más técnicos y directos que incumbían al artista. Debido a que su pensamiento estaba sustentado en la observación del “mundo físico sensible”, su idea del arte<sup>91</sup> era mucho más pragmática, natural y técnica que la de su maestro, Platón, quien definía al arte bajo los criterios idealistas de su pensamiento.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Vid. *Ibidem*. p. 360.

<sup>91</sup> “El arte se produce cuando, a partir de un gran número de nociones suministradas por la experiencia, se forma un juicio universal con respecto a los objetos semejantes.”

Para Aristóteles “(...) arte era cualquier actividad humana sistematizada que se apoyaba en un conjunto de técnicas o principios”,<sup>93</sup> creía que todas las cosas del mundo estaban determinadas por una finalidad que debían alcanzar, así es que para él, la forma y la materia de un objeto (obra artística) dependía de su finalidad.<sup>94</sup>

Aristóteles, como los artistas, hacía uso de los sentidos para poder comprender el “mundo físico sensible”, consideraba que el arte y la ciencia debían sus avances al uso de ellos. Debido a esto, opinaba que Platón se equivocaba al rechazar los sentidos como una fuente de conocimiento, de todos ellos, el filósofo macedonio consideraba como superior el sentido de la vista: “(...) la razón es que ella, mejor que ningún otro sentido, nos hace saber y nos revela muchas diferencias entre las cosas”;<sup>95</sup> sostenía además que el ojo es la primera puerta del intelecto: “las criaturas que son capaces de aprender (...) se distinguen por su posesión del sentido de la vista y por la facultad de la memoria.”<sup>96</sup>

Observación, pensamiento y conocimiento iban de la mano de la vista; para poder conocer algo, opinaba Aristóteles, era necesario utilizar el pensamiento, y éste sólo podía articularse mediante imágenes de algo real en la mente, incluso el pensamiento abstracto confiaba en las cosas materiales; los conceptos que se aprehenden sólo se logran a través de imágenes con base a lo real observado, y dichos conceptos-imágenes son el fundamento de la memoria, por lo que el pensamiento tiene una naturaleza visual; a su vez, pensamiento y memoria dependen de la facultad de la *panthasia* imaginación, parte de la inteligencia donde se reciben las impresiones visuales, y que también dependían en gran medida del sentido de la vista.

Vid. Zanker, Paul, *Arte y pensamiento en la época helenística*, p. 55.

<sup>92</sup> Raymond Bayer menciona sobre Aristóteles: “Su obra estética comprende, por una parte, consideraciones prácticas acerca de la creación artística y, por otra, un capítulo sobre la ciencia del arte, en el que ha tratado un problema determinado de tal forma que siempre se tiene que recurrir a él: es un genial esbozo de la tragedia. Además, en la “Metafísica” de Aristóteles debe buscarse algo que se parezca a una estética, una estética implícita (...) Aristóteles es un lógico de la estética, no un estético.

Hay en Aristóteles toda una doctrina sobre las artes que viene a ser una mera técnica, no una metafísica. Esta doctrina es muy incompleta. Se olvida voluntariamente de las artes plásticas, ya que no le interesan.”

Vid. Bayer, Raymond, *Historia de la Estética*, p. 44.

Sin embargo esto último no es cierto como se verá; Aristóteles mostró gran interés en el trabajo del artista plástico.

<sup>93</sup> Vid. Onians, *Op. Cit.*, p. 79.

<sup>94</sup> Su maestro Platón, por el contrario, afirmaba que todas las cosas tenían su modelo ideal en el mundo de las ideas (*topos uranus*) siendo simples reflejos imperfectos; para el filósofo, los objetos artísticos eran aún más imperfectos, ya que eran copias de las copias imperfectas.

<sup>95</sup> Vid. *Ibidem*, p. 166.

Los fundamentos que sustentaban el pensamiento de Aristóteles, lo llevaron a observar y apreciar la actividad del artista con una actitud muy diferente a la que había tenido su maestro Platón, o cualquier otro filósofo anterior.

Debido a la primacía visual, Aristóteles pudo desarrollar algunas teorías que implicaban e involucraban directamente al artista y su trabajo, influyéndolos fuertemente. Una de ellas indicaba que el estilo de cualquier obra estaba determinado por el público al que estaría dirigida; tomando como modelo las características particulares de los discursos públicos y privados, elaboró dos estilos para las obras plásticas: el primero de ellos, el estilo pictórico, acorde con los discursos en las asambleas públicas, debía realizarse bajo la técnica de la *skiagraphia* (pintura de sombras) y que esencialmente utilizaba el contraste de luces y sombras con un tratamiento “tosco”; este estilo debía emplearse en obras de carácter monumental, ubicadas en lugares públicos, a la vista de muchísima gente y a gran distancia, por lo que su tratamiento formal debía ser claro y conciso; el otro estilo, el retórico, por el contrario, estaba basado en los discursos de carácter privado, como el de los tribunales de justicia, y debía realizarse con una técnica refinada y detallista, ya que su público sería menor y selecto.

Aristóteles mostró un fuerte interés por el tipo de representaciones que hacían los artistas en sus obras y observó que practicaban dos tipos de imitación; el primero era aquél en que la imitación daba la sensación de que ella misma era el objeto imitado; el segundo tipo era aquella que transmitía la información esencial del objeto, sin subrayar todos los detalles complementarios. Onians señala que el filósofo estagirita se inclinaba por el segundo tipo, ya que estaba acorde con los procedimientos esenciales y básicos de la praxis de su pensamiento: “el placer que obtenemos de las imitaciones deriva de lo que aprendemos de ellas (...) nuestro placer al contemplar una imitación aumenta cuando ésta representa algo que ya conocemos.”<sup>97</sup>

Aristóteles observó también que la obra artística poseía una temporalidad intrínseca, que dependía de su magnitud y de su forma; y de estas observaciones concluyó: “la longitud y el tiempo pueden tratarse como magnitudes divisibles e indivisibles, ambas dimensiones pueden utilizarse como si fueran líneas (...) Desde cualquier punto de vista se considera que sólo podemos comprender la visión si relacionamos las divisiones espaciales con divisiones temporales”

La idea aristotélica del arte sustituyó muchos aspectos que ya no encajaban o que eran muy limitantes e imprácticos para el espíritu de la época, y que habían prevalecido

---

<sup>96</sup> Vid. *Ibidem*, p. 139.

<sup>97</sup> Vid. *Ibidem*, p. 60.

gracias a pensadores como Platón y su idea de inmutabilidad de las formas ideales (estéticas y éticas); su ex alumno, en cambio, creía -con base a su teoría de las "causas"- que todas las cosas y formas, incluidas las artísticas, estaban determinadas por una "causa final" (finalidad), que desde el inicio se subordinaban al modo más óptimo posible de su función particular. Onians opina que Aristóteles influyó de forma significativa en el cambio de actitud y comprensión del arte helenístico, a través de su interés por los mecanismos de percepción y respuestas del espectador que tanto había estudiado y desarrollado, lo que llevó al filósofo a hacerse de un sistema de valores más flexibles para la vida y el arte.<sup>98</sup>

### **Epicureismo**

Epicuro fue el fundador de esta escuela filosófica, que en opinión de Antonio Piñero Saenz: "es un típico producto del helenismo, pues su pensamiento no andaba interesado en una investigación en pro de la verdad pura y abstracta, sino en el intento de que el hombre se viera libre de angustias y miedos."<sup>99</sup>

La búsqueda principal del epicureismo era la obtención del máximo de placer, entendido como "la ausencia de todo dolor, angustia, miedo y apetitos."<sup>100</sup>

Bajo la influencia del pensamiento atomista de Demócrito y Leucipo, las teorías epicureistas se basaban en el estudio de la naturaleza, de la cual se realizaron investigaciones sobre la percepción visual, que más tarde derivarían en los estudios de Euclides sobre óptica, en el siglo III a. de C.

De igual forma que con Aristóteles, en el pensamiento epicúreo las percepciones sensoriales jugaban un importante papel<sup>101</sup> y también la imaginación visual era considerada como la mejor herramienta para el aprendizaje.

---

<sup>98</sup> Onians menciona que, entre las cuestiones que Aristóteles ayudó a flexibilizar, como también lo hizo el pensamiento de los epicúreos, se encuentra la imaginación visual.

<sup>99</sup> Vid. Piñero, Saenz, *Grecia, la civilización helenística*, p.44.

<sup>100</sup> Vid. *Ibidem*, p. 45.

<sup>101</sup> "El comienzo de su filosofía es una teoría del conocimiento íntimamente unida a una concepción atomista de la naturaleza. El hombre sólo puede conseguir la verdad por medio de la percepción sensorial. De tales percepciones la mente forma conceptos, que poco a poco se van aproximando a la realidad por medio de más finas percepciones. Es la memoria la que consigue que los diversos "conceptos" formados de diversas percepciones, por ejemplo de un mismo objeto en diversos momentos, se vayan conjuntando en una unidad." Vid. *Ibidem*, p. 44.

Los epicúreos fomentaron el estudio de las emociones humanas, ya que su doctrina ponía gran énfasis en los factores externos que influían en el comportamiento humano<sup>102</sup> y que ellos denominaban como el principio del “pathos”. Al mismo tiempo, en el terreno de las artes plásticas se desarrollaban paralelamente estudios sobre la representación de las emociones y actitudes humanas; pero es difícil conocer en qué medida y en qué grado se influenciaron los artistas y los filósofos.

A pesar de que la doctrina epicúrea basaba su conocimiento en la experiencia visual, no tenía en buena estima al arte: “los epicúreos no creen en el valor objetivo del arte como expresión de una satisfacción razonable”; para ellos, el arte era un placer que podía fácilmente ser sustituido por otro como la cocina.

### **Estoicismo**

Fundada por Zenón, esta escuela filosófica tuvo una larga vida, por la que incluso es dividida en tres etapas: antiguo, medio y tardío.

Para el estoico, el fin supremo del ser humano residía en la vida conducida por la razón y el *logos* en armonía con la naturaleza, ya que el hombre en un microcosmos, reflejo del macrocosmos que lo gobierna, debe mantener una actitud y comportamiento que no altere el orden supremo.

Con influencias de Platón y Aristóteles, el estoicismo fundamentaba su pensamiento en: “la teoría del conocimiento de la Estoa es sensual-materialista. La percepción sensorial lleva al conocimiento de la realidad, pero a través de la interpretación que de ella hace la parte rectora y superior del alma.”

El estoicismo tenía como principal campo de estudio la ética y, su moral se encontraba imbuida de valores estéticos, la armonía y el orden que exigía la doctrina estoica era para ellos la belleza: “El fin moral no es el acto mismo, sino la belleza en su cumplimiento (...) La doctrina no atribuye un valor moral más que a la virtud que se identifica con la habilidad, y la habilidad no deriva su valor sino de la belleza.”

---

<sup>102</sup> Bayer señala que los rasgos generales que caracterizan la doctrina de los epicúreos son: “Antes que nada, un ascetismo sensualista. Según los epicúreos, el sensualismo es el placer sentido (y unido a la imaginación y a los placeres imaginarios que la rodean), como consecuencia de estímulos e impresiones fenoménicas.”

Vid. Bayer, *Op. Cit.*, p. 62.

Onians menciona que cabe la posibilidad de que el arte pudiera haber experimentado una influencia estoica y al mismo tiempo de la existencia de un estilo estoico; el autor señala que existen elementos para sospechar que el Gran Altar de Zeus en Pérgamo (lám. 27) pudiese haber sido realizado bajo la influencia de eruditos estoicos que habrían participado en la concepción de la obra, que se encontraba muy cerca de la biblioteca; las inscripciones y textos que contiene el monumental relieve parecen converger con las intenciones didácticas de su doctrina, también se mencionaba que el Zeus que se representó en la obra es el Zeus estoico descrito en los himnos de Cleantes, que castiga el desorden de los gigantes.

Los estoicos no elaboraron alguna teoría estética y tampoco tenían un interés especial por el arte; sin embargo, Onians sugiere que quizá algunos artistas habrían recibido la influencia del pensamiento estoico y realizado sus obras bajo ésta. En obras de la época como el Laocoonte, el Marsias desollado vivo, etc., es perceptible -indica el autor- la sentencia moralizante del castigo divino a quien desobedece el orden y las leyes divinas. En todas estas obras el común denominador es la representación del sufrimiento que padecían los transgresores por debilidad ante sus deseos y pasiones irracionales, las cuales eran condenadas por el pensamiento estoico, que insistía en que el dejarse llevar por el miedo, el deseo o el placer conducían inevitablemente al dolor y al sufrimiento, como se puede ver en los rostros de los castigados, en las obras mencionadas.

### **Conclusiones preliminares**

El capítulo que ahora concluye resulta de gran importancia para el análisis que se realizará en seguida sobre el "Friso de los Misterios", debido a que los temas abordados constituyen las bases teórico-formales sobre las que sustentaría la realización de la obra.

Las indagaciones sobre la cerámica griega no sólo son de gran interés por haber sido una de las disciplinas artísticas donde comenzó la búsqueda de la "representación naturalista" (de la que los frescos de la Villa de los Misterios son uno de sus puntos culminantes), sino porque, en muchos casos, la cerámica se ha convertido en la única referencia visual sobre diversos aspectos y características que tuvo la pintura mural griega.

Se debe recordar que muchos experimentos realizados con la pintura de gran formato fueron adaptados y copiados, con mayor o menor fortuna, por los ceramistas; lo mismo se puede decir sobre los temas y motivos.

El repaso realizado a los más célebres y destacados pintores griegos resulta de gran utilidad debido a que un gran número de las innovaciones y exploraciones que se hicieron en el campo técnico-formal se encuentran plasmados en lo que sería la pintura romana y en el mismo friso.

Asimismo, el análisis realizado sobre los cuatro estilos que conformaron el arte pictórico romano se vuelve indispensable, ya que la obra a analizarse se inscribe en los inicios del segundo periodo pictórico, conocido como "estilo arquitectónico", por lo que su estudio se vuelve de suma importancia.

Por último, es de gran trascendencia la revisión que se hizo al final del capítulo sobre las principales corrientes que tuvieron un influencia importante en la producción artística; es igualmente importante el repaso sobre los diversos descubrimientos y experimentos que fueron realizados en otras disciplinas y que fueron aplicados al campo artístico, enriqueciéndolo.

Todos estos aspectos son esenciales para el análisis del conjunto pictórico, pues conforman el contexto artístico, ideológico, social y político en el cual se inscribe la obra, lo que hace ineludible su mención.

### 3. Análisis formal

El presente estudio se encuentra estructurado en dos partes. En la primera de ellas se desarrolla un análisis iconográfico para el que se tomó como base la descripción que hace del friso Kart Kerényi en su obra *Dionisos. Arquetipo de la vida indestructible*, así como las valiosas aportaciones de Joseph Campbell y Rene Girard, entre otros autores más.

A través del análisis iconográfico se describe la estructura compositiva de la obra, desvelándose el carácter simbólico que posee.

En la segunda parte se realiza un análisis formal y técnico en el que se revisan las características plásticas de la obra junto con sus cualidades técnicas, complementando el análisis total.

#### Análisis iconográfico

##### 3.1. Contexto general

La obra “Friso de los Misterios” se ubica geográficamente en una villa suburbana, afuera de la ciudad de Pompeya, a doscientos cincuenta metros aproximadamente, saliendo por la puerta de Herculano.

Al lugar se le conoce ahora como Villa de los Misterios (lám. 28), debido a la gran pintura que alberga, la cual fue descubierta en 1909; sin embargo, sólo fue excavada sistemáticamente hasta 1929 y 1930, por Amedeo Maiuri.

La villa fue construida durante la ocupación samnita de la ciudad de Pompeya, y remodelada durante la época romana, aunque su plan general permaneció inalterado.<sup>103</sup> Básicamente se modificó la mitad del lado oeste, la zona habitable y elegante, donde se construyó una terraza de ábside circular, rodeada por columnas, con la intención - señala Karl Kraus- de que se proyectara como la proa de un barco, ya que la villa tenía vista al mar.

También fueron construidos, remodelados y divididos algunos cuartos. Uno de ellos, el *Triclinium*, donde se encuentra emplazada la obra, fue modificado para crear una ventana en el muro sur y una angosta puerta en el muro norte, que lo comunica con el *Cubiculum*. Durante estas modificaciones señala se sacrificó parte de la pintura.<sup>104</sup>

<sup>103</sup> Vid. Kraus, Karl, *Pompeii and Herculaneum the living cities of the dead*.

<sup>104</sup> Vid. Nappo, Salvatore, *Pompeii guide to the lost city*.

La Villa estuvo en manos de diversos propietarios, cuyas procedencias se desconocen; sin embargo, debido a algunos objetos y documentos encontrados durante la excavación, se ha llegado a sugerir que el último de ellos pudo haber sido una persona de nombre L. Istacidi di Zosim, de origen osco, quien al parecer era un hombre política y económicamente muy poderoso.

No se sabe si gracias a él, la villa perdió gran parte de la elegancia aristocrática que tuvo en sus orígenes, ya que la mansión sufrió una transformación al convertirse en una fábrica de vino y otros productos agrícolas. Esta transformación pudo deberse, con seguridad, al auge que la ciudad tuvo como centro de intercambio comercial y cultural, antes de ser sepultada por la erupción del volcán Vesubio.

Debido a su cercanía con el volcán, Pompeya y toda la región de la Campania poseían tierras muy fértiles para las actividades agrícolas; esto último y su privilegiada ubicación geográfica, hicieron de la región y la metrópoli, una zona altamente codiciada por diversos pueblos, entre ellos los oscos, quienes fueron los primeros en asentarse en la ciudad; los samnitas, quienes trazaron el plan general de ésta; los etruscos y griegos, los cuales construyeron diversos templos y edificios; por último, los romanos, con los que la ciudad alcanzó su máximo esplendor como metrópoli.

Antes de que la ciudad quedara totalmente bajo control del imperio romano, Pompeya sufrió diversas guerras por los pueblos que pretendían poseerla. Fueron los romanos quienes garantizaron una estabilidad político-social y económica, no sin varios intentos de insurrección, pues algunos pobladores locales buscaban librarse de la presencia romana. Esto ocasionó que la ciudad perdiera el derecho de auto-gobierno que anteriormente poseía, convirtiéndose así en una colonia del imperio, con bases militares permanentes en la ciudad.

Paulatinamente, la ciudad -conformada anteriormente por una mezcla de oscos, samnitas y griegos- se fue poblando con la raza romana, no sólo con la militar, sino con la que llegaba de todo el imperio, incluso la de origen aristocrático. Ocupaban Pompeya como un centro de veraneo y, en algunos casos, de residencia permanente, gracias a sus excelentes condiciones naturales.

Pompeya, a donde llegaba gente y mercancías tanto de Oriente como de Occidente, pronto se convirtió en una ciudad cosmopolita, en la que se podían ver y escuchar toda clase de ideas y creencias; rápidamente se asentaron en ella diversas religiones y divinidades de todo tipo, al lado de las estatales y locales.

A diferencia de otras divinidades consideradas extranjeras, el culto a Dionisos, aunque de origen griego, nunca fue considerado como ajeno, ya que tanto la presencia griega como etrusca garantizaron la familiaridad de la región con el dios. Por otra parte, Dionisos fue relacionado tempranamente con el dios agrario local, llamado Liber Pater, otorgándole un lugar especial entre el pueblo, que incluso lo llamó “patrón de la célebre Italia”.

Debido a las características de su culto, Dionisos gozó de gran popularidad en toda la región, que principalmente se dedicaba a las actividades agrícolas. De ello dan testimonio las innumerables imágenes que se encuentran en toda la ciudad, y que en su mayoría hacen referencia a Dionisos-Baco, dios del vino.

Los cultos místicos del dios, que se caracterizaban por su sectarismo y hermetismo, también debieron haber llegado desde temprano, por lo menos desde el inicio de la época helenística. El periodo helenístico fue una época de gran expansión para diversas religiones y cultos; en especial para la religión dionisiaca, ya que Dionisos fue la divinidad preferida de Alejandro Magno, quien le dio un gran impulso a su culto.

Esta relevante posición del dios se mantuvo durante todo el periodo, e incluso posteriormente, ya que tanto los diadocos como otros monarcas helenísticos continuaron impulsando su culto, con la intención de que se les asociara con los poderes regenerativos del dios. De esta forma se llegó a los extremos, como el caso de Marco Antonio, el general romano, que creyó ser la reencarnación de Dionisos.

Por esta época, las principales religiones -particularmente las de salvación- lograron cierta expansión a todo lo largo y ancho del mundo helenizado, lo que trajo consigo una fuerte competencia, en especial cuando ingresaron al imperio romano y entraron en disputa por la atención del pueblo latino, que las veía como formas sumamente exóticas de adoración, ya que este pueblo provenía de una tradición culto-religiosa bastante austera.

La lucha por la obtención de fieles llevó a los recién llegados cultos a crear estrategias de seducción, basadas principalmente en la sofisticación de sus ritos, más vistosos y atractivos para sus posibles adeptos.

De este modo, Pompeya muy pronto se vio invadida por religiones y cultos de todo tipo, que, en sintonía con el espíritu de la época -en la que el hombre manifestó una fuerte inclinación por los estímulos que excitaban sus sentidos-, desarrollaron formas muy

elaboradas de adoración, que en ocasiones derivaron en algunos excesos, como cuando el Senado Romano prohibió la celebración de las Bacanales, debido al carácter degenerativo en el que había caído.

### 3.2. Friso de los Misterios

La obra se encuentra realizada al fresco y fue pintada durante los inicios del segundo estilo de pintura romana, aproximadamente por el año 50 a. de C (lám. 29).

El fresco describe los principales momentos que conformaban las iniciaciones misteriosas dionisiacas. Éstas, que eran exclusivas del ámbito femenino, tenían como modelo el acto ceremonial más importante realizado durante la antigua festividad ateniense en honor a Dionisos, las *Antesterias*.

Entremezclada con esta festividad, la obra ilustra los momentos más significativos y relevantes de las iniciaciones masculinas de carácter órfico, que permearon al culto dionisiaco durante la época helenística.

El fresco se encuentra emplazado en el *Triclinium* de la villa, que tiene un espacio aproximado de siete metros de largo por cinco de ancho, en el que se distribuyen las treinta y un figuras, ubicadas sobre un escenario de poca profundidad, que cubren todas las paredes.

La pintura se conforma por siete escenas que poseen una lectura intermitente, de muro a muro, es decir, no tiene una lectura lineal.

La primera escena (lám. 1) ubicada en la parte extrema derecha del muro oeste, está conformada por una figura femenina. Se trata de la figura de la *Dómina*, dueña de la casa, lo cual se demuestra por la “doble tablilla” detrás suyo, que la acredita como tal; este documento era el testimonio que servía para señalar, como indica Kerényi, la “legalidad del matrimonio en que la señora vivía con el señor de la casa”; esto le otorgaba los derechos y las obligaciones que cumplía “la reina” en Atenas como máxima sacerdotisa.

La *Dómina* está atenta, casi absorta, en la acción que se realiza en el extremo contrario del muro, donde se prepara la novia para su boda, ya que -como indica el autor- “ella rememora los tiempos previos a la iniciación”; a esto se debe la actitud melancólica reflejada en su rostro.

Se encuentra sentada sobre la “cabecera de su cama”,<sup>105</sup> lleva un largo vestido color ocre con vivos en café, y una mascada con los mismos colores. Debajo de su gran vestido elegante se asoma uno de sus pies, que apoya sobre una tarima hueca, mientras que sus brazos se apoyan sobre una especie de almohada. Aparece ataviada con unas pulseras, dos en cada muñeca, y con un anillo en su mano izquierda.

Su figura, dotada de un aire señorial, tiene un referente iconográfico con el de una obra realizada en terracota (lám. 30), encontrada en la necrópolis de Atenas y conocida como “la estela de Demetria y Phampile”.<sup>106</sup>

En ésta, Demetria aparece representada casi de forma idéntica a la Dómina, tanto en su indumentaria como en su posición, incluso también aparece la tarima hueca, y sólo difieren en que Demetria se sienta en una silla, y no en una cama como la Dómina, lo que en el contexto iniciático simboliza su encuentro con el dios.

La siguiente escena (lám. II) a la que guía la mirada de la Dómina se desarrolla en los extremos del muro sur y el oeste. La acción se conforma por cuatro figuras; se le ha denominado mayoritariamente como “los preparativos de la novia”, ya que en ella se puede observar a la futura iniciada preparándose para su boda divina con Dionisos.

La joven mujer se encuentra sentada sobre una especie de banco y lleva un vestido largo de dos piezas, color amarillo; también lleva ceñido a su cintura una larga tela a manera de cinturón. Por debajo de su vestido se asoma su pie descalzo, que apoya sobre una superficie que parece de roca y en la que también se apoyan el resto de los personajes.

La novia se encuentra arreglando su cabello en mechones (seis era el número que se acostumbraba para las bodas), y mientras lo hace, dirige su mirada a la acción que se realiza en el muro de enfrente.

Detrás de ella, una mujer de pie le ayuda en su arreglo; lleva una gran tela que le cubre casi todo el cuerpo, con excepción del brazo y mano derecha, con la que sostiene un mechón de cabello de la novia; esta asistente trae el cabello recogido y usa un collar, se muestra atenta a la imagen de la novia reflejada en un diminuto espejo, sostenido por

---

<sup>105</sup> “Sólo la mitad de la cama entra en la imagen, en la sala donde se hacen los preparativos. Esto implica un nexo entre este espacio y el “cubiculum” colindante, el dormitorio de la “dómina y del dominus”, no sólo de hecho, sino también en el plano superior de los acontecimientos místicos que la pintura introduce en ambas habitaciones.”

Vid. Kerényi, *Op. Cit.*, p. 244.

un pequeño *erote* de alas oscuras, parado de puntas -a la derecha de ellas-, el cual observa atentamente a la iniciada. La figura de éste último es una de las más deterioradas del fresco, sin embargo, se puede distinguir que utiliza una especie de cinturón, del que le cuelga una tela en la parte trasera.

Flanqueando por el extremo izquierdo, otro pequeño *erote* la observa; a diferencia de su compañero que la asiste, él solo se limita a contemplar la escena; se encuentra parado sobre una plancha de roca, con una pierna cruzando la otra, mientras descansa su brazo derecho en una superficie que parece un pilar, recarga su barbilla y sostiene con su mano izquierda un arco.

La escena tiene varios referentes iconográficos en diversas piezas de cerámica griega de contexto funerario, encontradas al sur de Italia. En estas vasijas se describen los preparativos de mujeres “recién fallecidas” para su próxima boda con Dionisos. Kerényi señala que así se interpretaba el fallecimiento de mujeres jóvenes, que debían dirigirse al encuentro del dios.

Diversas actividades realizadas por la novia, como el acondicionamiento de su ropaje, el lavado y arreglo de su cabello, son representadas en las escenas; en todas es asistida por diversos personajes dionisiacos, como mujeres, sátiros y erotes; éstos últimos eran el símbolo de la invitación para el encuentro divino.

En el fresco, el pequeño *erote* que sostiene el espejo parece al mismo tiempo mostrarle su futuro a la novia. De modo paralelo al de la preparación, se representa también la práctica de la “catoptromancia”, que consiste en la adivinación del futuro o destino por medio de las imágenes reflejadas en un espejo.

En este sentido, la escena guarda un parecido con otras dos, donde también parece practicarse el arte adivinatorio. Se trata de dos obras localizadas en Pompeya; una de ellas es una pintura donde se representa la visita de la diosa Tetis a la forja de Hefesto (lám. 31), a quien había encargado la armadura para su hijo Aquiles. En la escena se puede ver a la diosa sentada, observando su reflejo en el escudo que le es mostrado; sin embargo, Robertson<sup>107</sup> indica que la intención podría ser otra:

“Pero seguramente la idea no es que este mirándolo, ni admirándolo, sino practicando la catoptromancia (adivinación por medio de un espejo), en una última esperanza de hallar una mejor suerte para su predestinado hijo.”

<sup>106</sup> Vid. Sauron, Gilles, *La grande fresque de la villa des mysteres a Pompei*.

<sup>107</sup> Vid. Robertson, *Op. Cit.*, p. 380.

Otro ejemplo es el del gran mosaico conocido como “Mosaico de Alejandro” (lám. 32), basado en un original en pintura. En la obra se representa la batalla entre Alejandro Magno y el rey persa Darío, en el momento en que éste último, derrotado, trata de escapar. En la parte inferior de la obra se representa a un soldado persa caído, que observa su aterrado rostro en un escudo, el cual funciona como un espejo, en el que parece revelársele el trágico destino que le espera junto a su rey, tras la derrota.

A diferencia de los ejemplos anteriores, la novia del fresco que nos ocupa no observa su reflejo en el pequeño espejo; esto puede deberse a que, de alguna forma, ella se encuentra observando ya su destino descrito en las siguientes escenas. Éstas a su vez funcionan como el “espejo” que les revelaba el propio a las iniciadas, que debían visitar la sala antes de su encuentro con el dios.

Esta serie de imágenes muestran el interés de los artistas por incorporar al campo del arte los avances científicos de la época, especialmente los referentes a estudios sobre óptica, específicamente en el campo de la catóptrica. Esto también es visible en una escena posterior del fresco.

La tercera escena (lám. III) a la que guía la mirada de la novia, se desarrolla en el extremo izquierdo del muro norte, delante de la angosta puerta que comunica la sala con el *Cubiculum*.

Cuatro figuras la conforman; representa las actividades que estaban a cargo de la Dómina, quien aparece como máxima sacerdotisa, dirigiendo la iniciación de la novia, y al mismo tiempo, la educación y primer grado iniciático de un niño. Lleva un vestido muy largo, de color blanco y púrpura, que cubre totalmente sus pies; viste además una mascada sobre su cabeza, que se acomoda con su mano izquierda, mientras que descansa el dorso de la mano derecha sobre su cadera; observa fijamente la figura de la novia, mientras está a punto de dar un paso.

Al igual que en la primera escena, la Dómina es representada con un aire señorial, y su figura tiene un referente iconográfico claro en una escultura en mármol de origen griego, denominada “Hestia Giustianiani” (lám. 33). La obra escultórica posee una posición y una vestimenta muy semejante a la imagen de la Domina. La representación de la diosa -de la que Robertson señala debe tratarse de Demeter, Hera o Afrodita, mas no de Hestia- fue realizada durante el periodo clásico y se encuentra dotada del idealismo majestuoso que prevaleció en las representaciones de divinidades.

Con esta misma intención de aire majestuoso fue realizada la figura de la Dómina. Los cánones clásicos, así como los arcaizantes, fueron causa, como señala Pollit, de un “respeto reverencial” durante la época helenística; la representación de su imagen debía poseer estos atributos, ya que ella era la máxima sacerdotisa.

Delante de la Dómina, y en el fondo del estrecho escenario, se encuentran las figuras de un niño y de una mujer sentada, que descansa su mano derecha -con la que sostiene una pluma- en el hombro del pequeño. Lleva puesto un vestido de tono claro, sobre el cual viste una gran tela color púrpura que le cubre casi todo su cuerpo, excepto el brazo derecho; lleva su cabello recogido y sostiene con su mano izquierda, en la que utiliza un anillo, un pergamino enrollado, mientras observa fijamente a la Dómina. El niño, que se encuentra desnudo y solo calza unas botas, sostiene con ambas manos un pergamino que lee atento y con rostro de preocupación.

La última figura de la escena es la de la novia, quien lleva un vestido de tono claro y largo; sobre éste, a la altura de su cintura, viste una tela de tono oscuro a manera de falda; utiliza también unas sandalias y va adornada con un par de pulseras en cada antebrazo y una corona de laurel sobre su cabello recogido. Camina mientras sostiene con su mano izquierda una charola con un contenido indistinguible, con su mano derecha sostiene unas ramillas.

Avanzando, voltea su cabeza hacia la derecha y dirige su mirada a la escena anterior, donde aparece arreglándose para su boda. También se le representa aquí con la misma carga psicológica, que involucra al espectador. A través de su mirada, devuelve el reflejo (futuro) que el espejo le revelaba en su momento.

La escena en conjunto se encuentra bajo el dominio de la Dómina, quien como principal figura rectora en los cultos dionisiacos, era la encargada de dirigir la ceremonia de iniciación de la novia, así como supervisar la formación de los pequeños varones; quizá por ello, tanto la mujer asistente como el niño se encuentran al fondo del escenario; ésta última era la encargada directa de la educación del menor, pero siempre bajo la guía de la Dómina, quien centra su interés en la novia.

El niño también es introducido en lo que constituía un primer grado iniciático, que tenía un carácter teórico. Consistía en una temprana identificación del menor con la figura del dios; por ello, él se encuentra vistiendo únicamente las botas que se le colocaban al niño Dionisos-Zagreo, tal y como aparece representado en diversas vasijas de cerámica griega. Sin embargo, es en el relieve de un sarcófago de época romana donde se puede ver la imagen más similar a la del niño en el fresco. Se trata de la pieza que se encuentra

en el museo Capitolino (lám. 34), en la que se observa cómo un joven sátiro le coloca al niño Dionisos-Zagreo sus botas de caza, mientras Sileno y un par de ménades lo asisten en otros menesteres.

En este primer grado iniciático, el pequeño debía identificarse con el terrible trato al cual fue sometido Dionisos niño por los titanes. Justamente es esto lo que el niño lee con tanta preocupación, ya que ahora se entera del destino que le espera, el cual, sin embargo, aún no conoce en su totalidad, pues se encuentra en el rollo que sostiene su educadora.

Kerényi menciona que el sentido y el significado de la muerte del niño Dionisos-Zagreo era la demostración de la "indestructibilidad de la vida", e indica:

"El padecer la ceremonia sacrificial mística se consideraba una fase necesaria del dios dionisiaco, en cuanto autosacrificio simbólico que propiciaba una temprana identificación con el dios. El muchacho lector en la Villa dei Misteri es preparado para ello: en un acto que, según el calendario dionisiaco, había de seguir pronto a los misterios de la noche de las Coés. Su celebración debe de haber sido un deber de las mujeres dionisiacas, incluida la madre."<sup>108</sup>

Así es como se encuentra el niño en el fresco, entre el círculo femenino encargado de su formación; la mujer que lo sujeta por el cuello podría ser la misma madre, como sugiere Kerényi.

La ceremonia sacrificial mística realizada por las mujeres tenía a su vez un antecedente ritual más arcaico, el cual se practicaba en Tenedos, en la isla de Creta: a un ternero recién nacido, sacrificado en honor a Dionisos-Zagreo, se le colocaban botas de caza como una forma de identificarlo con el dios, lo que ilustraba el doble papel que jugaba Dionisos: víctima y victimario.

De forma similar, en el fresco es sugerido el doble rol que las mujeres tenían ante el dios: adoradoras-enemigas, al rodear al pequeño que asesinarían y resucitarían. Es quizá por esto que a la novia se le representa como mujer embarazada. Dionisos renacerá después de haber sido asesinado, como el niño Dionisos en la pintura.

La escena, como otras en el fresco, revela la influencia órfica que permeó toda la región de la Campania al interior de la religión dionisiaca. La educación y formación teórica manifiesta en la escena, revela una de las principales características del orfismo,

---

<sup>108</sup> Vid. Kerényi, *Op. Cit.*, p. 255.

que tenía como regla fijar por escrito su doctrina; así mismo, fue el movimiento órfico, como señala Kerényi, el que rescató y reincorporó la figura de Dionisos-Zagreo a la religión dionisiaca, junto con otros aspectos igualmente arcaicos, mediante los cuales dieron forma a su cuerpo teórico, y a través del cual, buscaban la apoteosis del iniciado, provocando que se identificara en la figura del dios, como es representado en el fresco.

La cuarta escena (lám. IV) se conforma por cuatro figuras que realizan los preparativos de la novia para la boda sagrada, dirigidos también por la figura de la Dómina. Ésta aparece de espaldas al espectador, sentada sobre un banco cubierto por una tela amarilla, rematada por una franja púrpura; su cuerpo cubre gran parte de la mesa, en donde sostiene una tela también en color púrpura. Los preparativos debían mantenerse en secreto, sin embargo, pueden distinguirse tímidamente algunos elementos.

La Dómina viste con elegancia, en colores claros; en la cabeza lleva puesta una mascada con ribetes púrpura, y sobre ésta una corona de laurel; sostiene unas ramillas en su mano derecha y devela una charola; voltea su cabeza hacia la derecha y su mirada recae sobre la figura de un cabrito en la siguiente escena.

La mujer a su izquierda, que sostiene la charola, lleva puesto un vestido largo de tono claro, sobre el que parece anudársele, a la altura de la cintura, la misma tela que cubre la charola; debajo de su vestimenta se alcanza a ver su calzado color púrpura. Lleva el cabello recogido en media cola y observa atentamente la acción que realiza la mujer en el otro extremo de la mesa, que podría tratarse de la misma novia, ayudando en los preparativos, u otra asistente.

Esta figura lleva puesto un vestido elegante, de gran escote y de color oscuro, sobre el cual trae una cinta que ciñe su figura por arriba de la cintura; mediante un complejo nudo, rodeando su cuerpo, viste una tela larga de tono similar al del vestido; lleva el cabello recogido y adornado con una corona de laurel. Vierte un líquido de un pequeño recipiente sobre la charola; esta figura y la Dómina se muestran atentas a las ramillas que son rociadas con el líquido.

La escena, que se desarrolla sobre una especie de subescenario de mármol o algo similar, tiene como modelo las actividades que realizaban la reina y las *gerairai*, previo a la boda divina, en Atenas, durante las *Antesterias*.

No se sabe exactamente qué elementos se utilizaban durante los preparativos ni cómo eran manipulados, sin embargo, se cuenta con la información obtenida de otro culto

de misterio hermanado con éste por la figura de Dionisos, en el que se le nombraba Iacco. Se trata de los misterios de Eleusis, donde también se utilizaban elementos secretos para las ceremonias iniciáticas.

Carl A. P. Ruck señala, en su ensayo "El camino a Eleusis", que los iniciados en los misterios eleusinos, al dirigirse hacia el *telesterion* -el lugar exclusivo donde se realizaban las ceremonias para los novicios- cargaban personalmente su *kistai*, pequeños cestos que se mantenían tapados y que contenían los objetos sagrados utilizados en su iniciación:

"(...) panecillos sagrados de diversas formas y significados, bolas de sal, granadas, amapolas, ramas de higuera, una serpiente, el thyrsos, objetos característicos de las vidas diversas de lo masculino y lo femenino, y los emblemas místicos del Dionisos menádico y de Temis, la diosa que ratificaba su divina aprobación al mundo que surgiría."<sup>109</sup>

Todos estos elementos revelaban: "una compleja estructuración de los reinos vegetal y animado que se derivaría de la celebración de los misterios."<sup>110</sup> Es muy factible que elementos similares se manipularan en los misterios dionisiacos, e incluso es bastante probable que lo que contiene la charola que carga la novia sean algunos panecillos, como los mencionados por Ruck.

La última figura de la escena, que la vincula con la siguiente, es la de Sileno,<sup>111</sup> quien toca una lira; se encuentra semicubierto por una larguísima túnica de tono violáceo y utiliza sobre su cabeza una corona de laurel, apoya su pierna derecha en el subescenario donde se encuentran la Dómina y sus asistentes, mientras que su pierna izquierda la apoya en una superficie pequeña del mismo material que la anterior; mientras la toca, la lira descansa sobre una especie de pilar, al que se le enreda su túnica; levanta la cabeza y mira hacia arriba, a un punto indeterminado.

Su figura parece tener escasa relación con la escena en conjunto, en la que se representa una actividad exclusiva del círculo femenino, sin embargo, es la figura que vincula ambas escenas. Su papel como tutor de Dionisos niño, y el afeminamiento que lo caracteriza, hacen de Sileno una figura no precisamente extraña y ajena a las actividades

<sup>109</sup> Vid Ruck, *Op. Cit.*, p. 138.

<sup>110</sup> Vid. *idem*.

<sup>111</sup> La mitología hace referencia tanto al personaje llamado Sileno como a la raza de los silenos, a la cual pertenecía el primero; sin embargo, se distinguía de ellos por su don profético y místico, además de haber sido el tutor de Dionisos niño. Físicamente también se distinguía de los de su raza por el afeminamiento de su figura.

femeninas; aún más si se toma en cuenta que su actividad tiene una importancia iniciática.

La música jugó un papel primordial en las iniciaciones de diversos tipos en la antigüedad, como explica Giovanni Comotti en su libro "La música en la cultura griega y romana":

"a partir del mismo Homero, podemos darnos cuenta de la función primordial que el canto y el son de los instrumentos tuvieron también en los rituales de carácter iniciático purificador, de conjuro médico, etc. (...) El thíaso constituyó el instrumento principal para la educación y la iniciación de las doncellas a la vida matrimonial, en su periodo de pasaje de la adolescencia a la vida adulta: los elementos esenciales de la formación paidéutica fueron la música, la danza, el canto, que estaban estrechamente vinculados a los rituales de la comunidad y a las ceremonias nupciales de iniciación."<sup>112</sup>

La presencia de Sileno en la escena parece tener la función de figura iniciadora a través de la música, quizá por ello se le representó apoyando su pie derecho en el subescenario donde se realizan los preparativos para la iniciación de la novia, evento en la que la música jugaría un papel muy importante. El canto o melodía que ejecuta debe ser en honor y festejo de la boda sagrada a la que se encamina la iniciada; probablemente también por ello, su mirada se dirige extasiado hacia arriba, ya que el evento se realizará con Dionisos, que era al mismo tiempo un dios Ctónico como un dios Olímpico.<sup>113</sup>

Por otra parte, Sileno era una figura indispensable en las iniciaciones dionisiacas masculinas; su presencia encarnaba, para el pensamiento órfico (Heráclito de Hefeso, Nonno), indica Friederich Creuzer: la oposición que consideraban ellos como el fundamento del universo y de lo real; de este modo, en su doble naturaleza confluían los opuestos esenciales de lo humano y lo animal, la altura y la bajeza.

Sin embargo, fue su significado como "liberador" el sentido más profundo que el orfismo descubrió en Sileno, a quien se consideraba como el "libertador de la vida que la muerte procura". Se mencionaba que él era un ser en plena libertad; y ésta le era

<sup>112</sup> Vid. Comotti, Giovanni, *La música en la cultura griega y romana*, pp. 6, 20.

<sup>113</sup> Probablemente éste sea el motivo por el cual Sileno no pisa directamente el suelo, la escena podría estar simbolizando el carácter olímpico de la música; su inventor Apolo, hermano gemelo de Dionisos, era el dios más representativo del Olimpo, el dios más luminoso; quizá también por ello la lira, el instrumento de Apolo que toca Sileno, descansa sobre el pedestal o columna.

otorgada por la vida que llevaba en los bosques en donde también había adquirido su embriaguez mística que lo proveía de su don profético convirtiéndolo en ser semidivino.<sup>114</sup>

La quinta escena (lám. V) está conformada por cinco figuras. Inmediatamente adelante de Sileno, un joven con rasgos de sátiro se encuentra sentado al fondo del escenario, sobre un gran bloque de roca, su cuerpo sólo puede verse parcialmente, pues es cubierto en buena parte por las demás figuras, y debido a que la pintura se encuentra dañada en esta zona; sin embargo, es posible observar que porta una especie de capa sobre una camisa.

Él sujeta con ambas manos una jeringa, y parece interrumpir su ejecución mientras observa la acción que acontece al lado suyo, donde sentada y amamantando a una cabrilla, se encuentra una "mujer sátiro".

Es la escena más compleja para su interpretación; Kerényi menciona que es un "símbolo del estado dionisiaco" donde se representa a dos pastores, un muchacho y una muchacha, mitad humanos mitad sátiros; sin embargo, no se tiene ninguna fuente iconográfica o escrita que haga referencia a la existencia de algún "sátiro hembra".

La escena puede tener otra interpretación debido al contexto iniciático en el que se inscribe. La acción que se representa podría aludir a un grado intermedio de iniciación que se practicaba en los cultos dionisiacos, presente en el núcleo mítico; se trata de un grado conocido, según Joseph Campbell,<sup>115</sup> como la "trascendencia de la androginia" por la que Dionisos mismo había tenido que atravesar dos veces.

La primera fue cuando de niño se le vistió y crió como niña, escondido en las habitaciones de las mujeres, oculto a la furia de su madrastra Hera, quien, de cualquier forma, lo convirtió en víctima de su propia manía, la que lo llevó a su aventura por Asia. A

---

<sup>114</sup> Este aspecto es ilustrado en la narración mítica del encuentro de Sileno con el rey Midas, quien atrapa al semidios ebrio en su jardín, y que -indica Frederich Creuzer- lo interrogó: "le sonsacó preguntándole qué era sin duda lo mejor para los hombres, lo más deseable, al principio no quiso responder, sino callar sin emitir un solo sonido. Pero no dejó entonces Midas de ensayar todos los medios para hacerle hablar, de modo que el otro prorrumpió, contra su voluntad; "¡Efímero linaje de un demonio lleno de fatigas y del duro destino!, ¡mejor os sería que permaneciese oculto lo que me obligáis a deciros! Pues más fácil os es soportar la carga de la vida en la ignorancia de la propia miseria. Pero lo mejor para el hombre es no haber nacido en absoluto, ni participar del sino de una naturaleza superior. Para todos, hombres y mujeres, lo mejor es no haber nacido. Pero a falta de esto, lo mejor que le es dado al hombre alcanzar, aunque inferior a lo primero, es morir tan pronto como ha nacido."

*Vid. Creuzer, Op. Cit., pp. 73-74.*

<sup>115</sup> *Vid. T.V. Campbell, Joseph.*

su regreso de ésta, su abuela Rea lo purifica iniciándolo también en sus propias ceremonias.

En esta segunda iniciación, Dionisos, recibe de su abuela la vestimenta ritual, la *Stolé*, que es una vestimenta de mujer.

En *Las Bacantes*, de Eurípides, Dionisos, antes de la muerte de Penteo -quien rechaza su culto y se burla del afeminamiento del dios-, lo inicia en sus misterios haciendo que el rey se vista con la *Stolé* y que porte el *Thyrsos*. Penteo es persuadido a vestirse como mujer.

Rene Girard, en su libro "La violencia y lo sagrado," examina la inversión del rol sexual que se desarrolla en la tragedia de Eurípides, donde analiza cómo a la llegada del dios a la ciudad de Tebas, se sucede esta inversión del rol sexual entre sus habitantes; Girard indica que se puede hablar de "una diferencia sexual perdida" que consiste en una "cierta feminización de los hombres así como una cierta virilización de las mujeres."<sup>116</sup>

En otro pasaje mítico donde se narra el encuentro de Dionisos con las hijas de Minia en Orcomenos, el dios se les presenta como una mujer.

Tanto en la figura de Dionisos como en su núcleo mítico, se encuentra presente esta "trascendencia de los opuestos de la identidad sexual," mencionada por Campbell, quien indica que era un grado incógnito como parte de las iniciaciones de las religiones arcanas.

Iconográficamente, la trascendencia de la androginia era representada con la figura del iniciado realizando alguna actividad del sexo opuesto, como en las representaciones donde aparece Heracles realizando actividades del sexo femenino durante sus "trabajos" que conformaron su iniciación.

Es probable que ésta hubiera sido la intención de la escena; el personaje que amamanta a la cabrilla podría estar atravesando por una iniciación similar, debido a lo cual presenta rasgos femeninos (pechos y vestido) y masculinos al mismo tiempo, de una forma similar a como ocurre en la iconografía del "Tazón de Pietrosum", (lám. 35) donde el iniciado es representado con pechos de mujer.

El personaje en el fresco se encontraría también realizando una actividad muy específica de "las mujeres dionisiacas". Era una actividad que solían realizar ménades y

<sup>116</sup> Vid. Girard, Rene, *La violencia y lo sagrado*, p. 149.

bacantes, quienes amamantaban a cervatillos y cabritos (incluso a crías de animales salvajes como lobos, osos y leones) para inmediatamente despedazarlas (*sparagmos*), invadidas por la manía asesina que el dios insuflaba en ellas, y comer su carne cruda (omofagia).

A través de este cruel acto, el círculo femenino se identificaba con el doble papel que jugaban ante Dionisos, como dulces nodrizas y como salvajes asesinas impulsadas por el Dionisos.

La escena, por otra parte, también parece aludir a una acción que tenía un importante significado cultural para el pensamiento órfico. Se trata del proceso al que era sometido el cabrito sacrificado durante la “ceremonia sacrificial mística,” el cual era hervido en un caldero como lo habían hecho los Titanes -en el mito- con Dionisos-Zagreos; los órficos realizaban este proceso de la ceremonia en la leche de la madre del cabrito, a través del cual, el acto cobraba un significado muy relevante, pues simbolizaba y evocaba: “la imagen de la felicidad infantil junto a la madre. El cabrito convertido en dios se reunía con su madre como Dionisos con su madre divina.”<sup>117</sup>

Los iniciados órficos convirtieron este acto particular de la ceremonia, en el símbolo de su apoteosis individual al identificarse con la víctima; así ha quedado registrado en las laminillas órfico-dionisiacas que eran colocadas en las tumbas de los iniciados, donde se inscribieron las siguientes leyendas: “un cabrito caí en leche”, “Bienvenido, tú que has sufrido como nunca antes sufriste: ¡dios te has vuelto a partir de los hombres; cabrito has caído en la leche!”<sup>118</sup>

El cabrito que aparece en el primer plano de la escena, volteando y dirigiendo su mirada hacia el exterior, parece evocar también a la futura víctima sacrificada, quizá por ello la mirada de la Domina recae en su figura, en la que Dionisos era nombrado como *eriphos*.

Otra posible interpretación podría tener como base la historia que cuenta: “por orden de Zeus, Hermes transformó temporalmente a Dionisos en un chivo o morueco y lo regaló a las ninfas Macris, Nisa, Erato, Bromia y Bacque, del monte Nisa en el Helicón. Ellas cuidaron a Dionisos en una cueva, lo mimaron y alimentaron con miel, servicio por el cual Zeus colocó luego sus imágenes entre las estrellas con el nombre de las Híades.”<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Vid. Kerényi, *Op. Cit.*, p. 180.

<sup>118</sup> Vid. *Ibidem*, p. 178.

<sup>119</sup> Vid. Graves, *Op. Cit.*, 125.

Sirviendo de enlace entre ésta y la sexta escena (lám. VI), conformada por ocho personajes ubicados en el extremo donde confluyen los muros este y sur, se encuentra la figura de una mujer asombrada y asustada, que con un movimiento violento intenta abandonar el escenario o espacio iniciático. Utiliza un vestido de tono claro en dos piezas, una falda larga y una blusa translúcida sin mangas; viste además una gran tela de tono oscuro que sujeta con la mano derecha, y que se abomba por el rápido movimiento que realiza, lleva puestas unas sandalias y un adorno en su brazo izquierdo, que, junto con su mano, manifiestan su actitud de rechazo. Lleva recogido el cabello mediante un elaborado y elegante peinado y dirige su mirada hacia el lugar donde una mujer está a punto de ser azotada.

La escena en conjunto representa la iniciación de una bacante, en la que intervienen diversas mujeres. Cuatro de ellas aparecen en el muro este, y dos de ellas, en el fondo del escenario, se han perdido parcialmente, las dos figuras utilizan vestidos de tono verde claro muy similares. Una de ellas carga una charola de la que parece tensársele su vestido y que contiene unas ramillas; debido a la dirección de su cuerpo, puede suponerse que se encaminaba hacia a la iniciada. Su compañera, que se encuentra sumamente cerca de ella, parece que lleva su mano izquierda al rostro, y no se puede deducir más de su figura.

Delante de ellas, en primer plano, una mujer semiarrodillada adelanta su torso y estira sus brazos, su mano derecha está a punto de levantar una tela que cubre la "cista mística".<sup>120</sup>

Ella utiliza un vestido de tono claro y sobre éste, alrededor de su cintura, le cubre sus piernas una tela color ocre con vivos en café; se encuentra descalza y sobre su cabeza lleva puesto una especie de gorro con los mismos colores de la tela que cubre sus extremidades inferiores.

Una larga vara, que también se ha perdido parcialmente, descansa sobre su hombro izquierdo y su mirada se muestra atenta a la acción que está a punto de realizar la figura alada, en el extremo derecho del muro. Kerényi menciona que se trata de la diosa Aidos, quien con su mano derecha sostiene el látigo con el que dará el "golpe de los misterios" a la novicia y futura bacante. Lleva el torso desnudo y una falda o tela color ocre con vivos en violeta, que se agita bruscamente por el movimiento de sus larguísimas alas oscuras, utiliza también unas botas largas y su cabello está recogido; su mirada se centra en la figura de la novicia, quien aparece representada en el extremo izquierdo del muro sur.

<sup>120</sup> La cista mística era el equivalente ritual del "Licnon", la cesta donde era colocado Dionisos recién nacido.

La iniciada se encuentra arrodillada y semidesnuda, sólo le cubre sus extremidades inferiores una tela de tono oscuro; con sus brazos cruzados se recarga sobre las piernas de una mujer que se encuentra sentada y que parece consolarla o protegerla.

La novicia lleva su cabello suelto y su mirada parece extraviada, esperando con resignación su iniciación. La mujer sentada, que parece protegerla, lleva puesto un vestido largo de color claro, debajo del cual apenas se asoman sus pies; utiliza un gorro o una tela sobre su cabeza, y con su mano y brazo derecho parece realizar alguna acción mientras que se muestra atenta al movimiento que ejecuta la diosa Aidos.

Al lado de ella, en primer plano, una bacante baila desnuda de espaldas hacia el espectador, utiliza una tela color ocre que se abomba por el giro o movimiento que realiza y que se le enreda entre sus piernas y por arriba del hombro, Baila sobre la punta de sus pies y con sus brazos alzados toca unos platillos; lleva su cabello recogido en cola de caballo mientras parece observar algo a su derecha, hacia donde gira su cabeza.

Detrás de ella, una mujer que utiliza un vestido largo de color oscuro, se inclina hacia su costado derecho y observa a la novicia; lleva su cabello recogido con un peinado elegante y sostiene un *thyrsos*.

Es la escena en la que participan el mayor número de figuras y en la que la interacción es más dinámica, ya que varias figuras son representadas realizando movimientos intensos en tres muros distintos.

Varias de las figuras tienen un referente iconográfico en obras que representan escenas similares. La mujer, que asustada está a punto de huir en el muro norte, como la mujer que se prepara para develar el contenido de la *císta* mística, tienen un gran parecido con las figuras que se representan en dos obras. La primera es un mosaico ubicado en Djemila (lám. 36), donde se representa la develación del *Liknon* o *císta*; en ella aparece una mujer arrodillada revelando el contenido a otra figura femenina que rechaza lo que ve, y con un gesto semejante a la figura del fresco, se aleja; también, como en el fresco, se sugiere un movimiento brusco a través de los pliegues que se forman en su ropaje. Una tercera figura en el mosaico parece evocar en algo la posición que guarda la mujer sentada en el fresco.

La segunda obra, realizada en terracota (lám. 37), muestra tres figuras, una de las cuales es femenina y muy similar también a la de la pintura, que ya ha descubierto la *císta*

contenedora de un falo erecto, y que provoca una actitud de rechazo en una figura alada la cual se aleja, mientras un sátiro se va acercando por el lado contrario. En la escena vuelve aparecer el rechazo, pero esta vez por parte -menciona Kerényi- de una “diosa alada y virginal”.

Tanto en estos ejemplos como en el fresco, se representa lo que constituía el acto culminante y más importante dentro de los misterios femeninos, pues desempeñaba el papel místico en sus ceremonias secretas; en éstas, les era revelado a las iniciadas el contenido de la *císta* o *liknon* con el “pregma divino”;<sup>121</sup> es decir, a Dionisos niño al que se le nombraba bajo esta forma como *liknito* y quien había permanecido “dormido” un año en el Inframundo (donde regía el periodo trietérico) y ahora era despertado por sus adoradoras.

Lo “despertaban” bajo la forma del falo erecto, hecho de madera de higuera (*krades*), que sustituía al miembro viril del macho cabrío sacrificado antes por ellas (el macho cabrío era la forma animal en que Dionisos había sido desgarrado por las mujeres, que ahora, en su papel de nodrizas, lo resucitaban con sus danzas extáticas).

A través de un juego de palabras, los órficos readaptaron el acto ritual a su peculiar modo de interpretar la narración mítica expuesta en su doctrina; por medio de la similitud entre la palabra *Krades* (higuera) y la palabra *Kradia* (corazón), con el cual había sido resucitado Dionisos, el orfismo concilió el acto cultural más importante del círculo femenino con su versión, también consiguió respetar la prohibición de nombrar en público lo innombrable, es decir, el *Theion pregma* o *mysterion*, del que el falo de madera era su símbolo y que pertenecía al ámbito de las cosas sagradas que debían mantenerse en secreto.

Kerényi indica que esto era el verdadero motivo de su ocultamiento y no el falo mismo: “El falo se le erigía a Dionisos conforme a un misterio”. El falo no era ni el “misterio” ni el *pregma divino*, pero tenía que ver con él. Sí, hasta podría considerársele su símbolo -su insinuación y su síntesis-, sin estar de entrada destinado a ello.”<sup>122</sup>

Era a través de este *mysterion*, explica el autor, por el que durante las “inefables ceremonias sagradas”, la reina de Atenas se convertía en la mujer de Dionisos<sup>123</sup> y “le devolvía al dios su integridad y plena parusía”; dicho acto constituía el clímax de éstas y

<sup>121</sup> El pregma divino era la síntesis de Dionisos, la forma en que quedaba reducido tras su asesinato, y era en esta misma forma como era resucitado por las mujeres.

<sup>122</sup> Vid. Kerényi, *Op. Cit.*, p. 192.

<sup>123</sup> Vid. *Ibidem.*, p. 215.

era un privilegio de la reina, y de las iniciadas, en el caso del culto en la villa. Dentro del *bukoleion*, muy probablemente la reina -indica Kerényi- mantenía una *conversazione sacra*, “altamente erótica” con el “agalma arcaico” que simbolizaba “la insinuación primitiva de la cualidad fálica de la vida indestructible”.

La *císta* mística, por otra parte, también era utilizada en la toma de juramento de las “catorce venerables mujeres”, las *gerairai*, en el “lagar” sagrado, en donde sobre los catorce altares, cada una de ellas debía portar su *mística vannus* (*císta* mística), que simbolizaba los cuidados que debían tener, para con el dios, al convertirse en mujeres sagradas a su servicio.

Kerényi menciona, por otra parte, que el acto podía ser realizado fuera del contexto de la ceremonia sacrificial mística, también era representado en ejercicios iniciáticos como en el del fresco.

A diferencia de los ejemplos citados, la mujer que huye en la pintura no parece hacerlo específicamente del contenido de la *císta*, pues ésta aún no ha sido revelada; parece hacerlo debido a la presencia de la diosa Aidos, quien está a punto de darle el golpe de los misterios a la novicia.

La mujer muy probablemente se encuentra bajo el sentimiento del *thambos*, el “temor reverencial” que el hombre de la antigüedad solía mostrar por las cosas divinas, según indica Jean Pierre Vernant, en su libro “Mito y religión en la Grecia antigua”.<sup>124</sup> También señala que ésta era una palabra que los griegos utilizaban para designar la “reacción afectiva, inmediata e irracional, ante la presencia de lo sagrado.”

Éste es quizá el sentimiento que le produce a la mujer la presencia de la diosa Aidos; su figura encarnaba, indica Ruck: “este principio de pudor, es el sentimiento que produce lo sacrosanto, aquellas cosas que pueden ser descubiertas solamente en un ámbito apropiado. Tales, por caso son los órganos sexuales, los “pudenda” o, según los llamaban los griegos, los *aidoia*.”<sup>125</sup>

Respecto a la figura de la diosa, Kerényi señala que era la encargada de guardar los secretos de la noche, por ello era la “castidad provista de las alas oscuras de la noche”.

Debido al contexto iniciático en el que se inserta la mujer que huye -y que Kerényi interpreta como una futura bacante que rechaza el mundo dionisiaco-, la imagen podría

<sup>124</sup> Vid. Vernant, Jean Pierre, *Mito y religión en la Grecia antigua*.

<sup>125</sup> Vid. Ruck, *Op. Cit.*, p. 159.

haber tenido una función pedagógica, que, por otra parte, como se ha señalado, fue una característica muy utilizada en el arte de la época helenística.

El escenario sobre el que se representan las diversas escenas, marca y simboliza el espacio sagrado en el que se realiza la iniciación. Su altura corta debió funcionar como una "invitación visual" a los iniciados para subir en él y formar parte de la ceremonia que los convertiría en bienaventurados iniciados, para quienes su vida, desde ese momento en adelante, identificados en la figura de Dionisos o Sémele, sería de dicha en el mundo dionisiaco en compañía de su pareja divina.

De manera contraria, quien rechaza el mundo dionisiaco, el espacio sagrado que representa el escenario, como lo hace la mujer, vivirá en un estado de ignorancia, privado de conocer la verdad trascendental, como se encuentran todos los no iniciados, quienes tras su muerte sólo encontrarán pena y sufrimiento.<sup>126</sup>

El mito también narra los terribles castigos y el terrible destino que les esperaba a todos aquellos que rechazaban el culto a Dionisos, como ocurre a Penteo y Licurgo, o a las hijas de Minia y las del rey Proito, quienes fueron castigadas por el dios al rechazar su culto, convirtiéndolas en vacas y murciélagos.

Otra figura que tiene un referente iconográfico en la escena es la bacante bailarina; se trata de una imagen de una pintura (lám. 38), también en Pompeya, en la mansión de M. *Lucretius*, donde puede observarse a una bacante bailando, casi en idéntica posición que la representada en la villa de los misterios; como ésta, se encuentra desnuda bailando de espaldas al espectador, tocando unos platillos, y con una tela que se agita por el movimiento.

Ambas figuras parecen evocar las danzas extáticas que ejecutaban las *thyades* a través del monte Parnaso para despertar al Liknito, al niño divino que está a punto de despertar en el fresco.

Las *thyades* no eran otras más que las mismas ménades, bajo su faceta de nodrizas del dios, que lo invocaban para que despertara y abandonara su refugio en el Inframundo. Las ménades recibían su nombre por la manía que les contagiaba Dionisos:

---

<sup>126</sup> "Entre los habitantes del Hades [designando así el mundo invisible] los más miserables son éstos no iniciados, obligados a tirar en estos toneles sin fondo agua que acarrear con unas cribas, las cuales son incapaces de guardar el líquido. Para el sabio que me exponía estas cosas, estas cribas eran el alma y comparaba el alma de los insensatos con una criba, porque estaba completamente agujereada."

Vid. Azara, Pedro, *La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón*, p. 217.

manía-mainades; poseídas por ésta era como descuartizaban a sus víctimas y comían su carne cruda; junto con los sátiros, formaban parte del cortejo que siempre acompañaba al dios.

La iconografía griega las representa, junto con sus equivalentes humanas, las bacantes, adornadas con vestidos sobre los que utilizaban pieles de pantera, leopardo o cabra, llamada *nebris*. Suelen aparecer ejecutando danzas en las que llevan su cabeza echada hacia atrás o hacia delante; sobre sus cabellos, alborotados por los violentos movimientos que ejecutan, utilizan coronas de hiedra que, junto con el *thyrsos* que cargan, simbolizan su adoración al dios; se les representa también sosteniendo serpientes o animales descuartizados o tocando instrumentos musicales como flautas, tímpanos o platillos.

Las demás figuras de la escena no tienen algún referente iconográfico; sin embargo, su función responde a las actividades auxiliares que realizaban las *gerairai*, como la mujer que carga la charola con las ramillas, o la mujer que sostiene el *thyrsos* y que deberá entregar a la recién iniciada.

La siguiente escena, séptima y última (lám. VII), está conformada por cinco figuras, y su lectura comienza con la imagen a la que apunta la larga vara que descansa sobre el hombro de la mujer que revela la *císta* mística. A pesar de que este elemento se ha perdido parcialmente y no se puede determinar qué era exactamente, Kerényi menciona que, con mucha seguridad, este elemento es un “armazón” utilizado durante las *Antesterias* y era transportado de un lugar a otro. El autor explica que tenía forma de cruz debido al pequeño travesaño integrado a la vara, sobre la cual se colocaba una máscara de Dionisos y un manto que la cubría. La máscara era una imagen de culto que simbolizaba la estancia del dios en el Inframundo, sustituyéndolo temporalmente.

El armazón es un elemento que aparece en la iconografía referente a la infancia de Dionisos, se le representa desmontado -sin máscara y sin manto- como una alusión a su anterior estancia en el Hades, ya que ahora el dios se encontraba nuevamente entre los hombres.

Esta última escena, la más importante, se encuentra estructurada bajo un elaborado y dinámico juego visual que desarrolla una lectura compleja en zig-zag. Su lectura comienza con la figura incompleta de la novia e iniciada, identificada como la diosa Sémele; es representada sentada sobre un trono que marca el punto central del muro y de todo el ciclo pictórico.

Kerényi señala que a la figura se le puede identificar como Sêmele debido al lugar preeminente que ocupa en la composición:

“(…) sólo una Sêmele en la cual se combinan la dignidad de la madre -de la imagen primigenia de la madre en cuanto gran diosa y de la madre de Dionisos- y la felicidad de la esposa. La tradición según la cual Sêmele, bajo el nombre de Tiona, se convirtió en bacante de su hijo, sugiere la doble cualidad de reina de Atenas o de mujer dionisiaca iniciada como sacerdotisa: era al mismo tiempo la madre y la novia del dios, en una doble relación supraterrrenal. A esta dignidad parece responder la mujer que ocupa el trono.”<sup>127</sup>

El rostro de la figura, ahora perdido, pudo haber tenido un parecido físico con el de la Dómina, que se identificaba en todos los papeles dionisiacos femeninos.

El *thyrsos* que se encuentra a los pies del trono, traslada visualmente la acción hacia el grupo de tres figuras a la izquierda de la escena. En primer plano aparece Sileno,<sup>128</sup> sentado sobre una superficie de roca, lleva una corona de hiedra sobre su cabeza y viste una túnica translúcida de color oscuro que le cubre sus extremidades inferiores, utiliza también unas botas; mientras voltea su cabeza a la derecha, sostiene con su mano derecha un cuenco de plata.

Detrás de Sileno, un joven que también ayuda a sostener el cuenco se asoma al interior de éste; él tiene su cabello extremadamente corto y de su brazo izquierdo cuelga una tela de color oscuro, el resto de su cuerpo es tapado por la figura de Sileno. Otro joven en el fondo del escenario, también con el cabello muy corto y con el torso desnudo, sostiene con la mano derecha una gorgónica máscara de Sileno, que coloca justo detrás de su compañero, quien como a él, le cuelga una tela color amarillo de su brazo izquierdo. Su mirada no se muestra atenta a la acción que se desarrolla, sino que se desvía al exterior del escenario.

Para Kerényi, la escena se refiere a la “ceremonia de consagración” de unos *sátiros* adolescentes en *sátiros* adultos, aunque ninguno de los jóvenes presenta las características de los seres míticos, menos aún comparándolos con los otros jóvenes en el muro norte.

<sup>127</sup> Vid. Kerényi, *Op. Cit.*, p. 247.

<sup>128</sup> Ya sea que se trate de dos Silenos en el fresco, para la concepción órfica el número dos tenía un significado muy importante, simbolizaba en su pensamiento la oposición que conforma a la naturaleza y lo real, también simbolizaba la dualidad dionisiaca y el doble nacimiento de Dionisos. Los himnos órficos, elogiaban a Sileno como un demonio de naturaleza doble.

La escena adquiere su verdadero significado si se toman en cuenta los argumentos que expone Rene Girard en su ensayo "La violencia y lo sagrado", expuestos por Joseph Campbell en su libro "El héroe de las mil caras," y si también se toma en cuenta la composición plástica que deja al descubierto que lo representado es, en realidad, el grado iniciático masculino más importante y significativo, a través del cual el iniciado logra la máxima identificación con la figura de Dionisos, como es representado en el fresco.

La acción que experimenta el joven al asomarse al interior del cuenco de plata, que funciona como un espejo,<sup>129</sup> es la revelación de lo que Girard denomina como "Doble monstruoso," es decir, el fenómeno paroxístico de lo sagrado<sup>130</sup> que ritualmente se presenta a través de la máscara.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Como en el caso de la escena de la novia preparándose, aquí se vuelve a emplear los conocimientos derivados de las observaciones en la disciplina de la catoptrica, en la escena se juega con los singulares reflejos que proporcionan las superficies cóncavas; así mismo, el iniciado también practica la catoptrancia al asomarse al interior del recipiente en donde se le revela su destino.

<sup>130</sup> Girard explica que el hombre siempre trata de deshumanizar la violencia que se desata en él, convirtiéndola en un asunto exterior y transfiriéndola a la esfera de lo sagrado donde es soberana. Al realizar dicha transferencia se asegura de que toda violencia que aparezca en su comunidad pueda imputarle un origen divino y, al mismo tiempo, encontrar una forma de apaciguarla mediante ritos de purificación y apaciguamiento a la deidad ofendida.

Al imputarle un origen divino a toda violencia que surge al interior de la comunidad, el hombre puede prevenirla o en su defecto apaciguarla cuando ya se ha presentado, recurriendo a una violencia que también es sagrada, es decir la ritual, a través de la cual se previene o se calma la ira de la divinidad halagándola.

El ritual, menciona Girard, siempre repite lo que "sucedió la primera vez", es decir, el asesinato de una víctima por parte de toda la comunidad que expulsa la violencia maléfica que amenazaba con destruirla. En el rito se sustituye a la víctima propiciatoria por un "chivo expiatorio", que al ser un elemento dentro de la categoría de lo sacrificable, apacigua la violencia maligna al proporcionarle un bocado que llevarse, y la convierte en una violencia benéfica que evita que la comunidad se acabe entre sí.

Girard afirma que la violencia y lo sagrado son dos caras de la misma moneda de la que el doble monstruoso, como fenómeno paroxístico de lo sagrado, es su máxima expresión.

<sup>131</sup> Kerényi menciona que las máscaras de silenos eran comunes entre los pisadores de uvas que solían utilizarlas para simbolizar el hecho de que la actividad era realizada originalmente por los seres semidivinos del cortejo dionisiaco.

La que sostiene el joven en el fresco, por otra parte, tiene una función muy diferente; a través de su rostro gorgónico (ojos y boca extremadamente abiertos) su función consistía en revelarle al iniciado el doble monstruoso.

La imagen de Gorgo era representada en los vasos utilizados en la ceremonia dionisiaca del "Symposi6n" donde, de forma ritual, grupos de hombres de origen noble, bebían el vino sagrado. Su rostro era representado en el fondo del recipiente de tal forma que cuando el "simposiasta" bebía todo el contenido, y lo hacía en repetidas ocasiones, la imagen de Gorgo le revelaba la verdad trascendental que se descubría a través del "rostro de la muerte".

Este fenómeno consiste en una alucinación que desfasa la conciencia y la percepción de quien lo sufre, manifestándose en síntomas como “la visión doble”, el “yo” y en su clímax, el “no-yo”. Girard señala que éstos son los síntomas por los que atraviesa Penteo frente a Dionisos en las “Bacantes”, antes de morir descuartizado, a manos de las mujeres.

Ritualmente, el iniciado en el fresco atraviesa por los mismos síntomas, la “visión doble” se le manifiesta cuando en la superficie cóncava del cuenco de plata, en lugar de encontrar su reflejo, se le revela la imagen de la *gorgónica* máscara de Sileno, a quien cree ver dos veces simultáneamente; el reflejo del terrible rostro *gorgónico* que lo observa desde el fondo del recipiente, provoca que se le manifieste el “no-yo” al no poder reconocerse en la imagen reflejada.

La experiencia del doble monstruoso que el iniciado sufre significaba su muerte simbólica, expresada a través de la máscara *gorgónica*. Su imagen era “una máscara de la muerte,” según explica Díez de Velasco en su libro “Los caminos de la muerte”;<sup>132</sup> era esto lo que revelaba el semblante de *Gorgo*, el personaje mítico considerado en la antigua Grecia, un “genio dador de la muerte”.

La “muerte” que sufría el iniciado, equivalía a la muerte que había sufrido el niño Dionisos-Zagreos mediante el *sparagmos* al que lo sometieran los Titanes, que sólo significaba la preparación para su renacimiento; de igual forma, el iniciado sólo moría a su condición de no iniciado y renacía a su nuevo estado como iluminado, identificado en la figura del dios como aparece al lado, sentado sobre una especie de banco y recostado sobre el regazo de su pareja en un estado de embriaguez mística.<sup>133</sup>

La nueva condición del iniciado es la que representa la última figura de la escena, a la que también lo guía Sileno al revelar el fenómeno del doble monstruoso, el cual -

---

Díez de Velasco indica que la ceremonia del Symposiós anticipaba, aunque de forma menos elaborada, la concepción de la muerte que más tarde desarrollaría la religión dionisiaca por medio de la vía iniciática en sus misterios.

En la ceremonia la iniciación se llevaba a cabo mediante la interacción con el vaso en el que se ilustraba los diversos “estados” que conformaban la vida dionisiaca: “El vaso era el elemento esencial en el que se realizaba materialmente esta alquimia, presidía toda la ceremonia y las imágenes que porta poseen en muchos casos un profundo significado que desentrañar”.

Vid. Díez de Velasco, *Los caminos de la muerte*.

<sup>132</sup> Vid. *Ibidem*, p 99.

<sup>133</sup> La embriaguez bajo la que iconográficamente se representa a Dionisos nunca es la ordinaria bajo la que puede caer un mortal; la embriaguez del dios siempre era de tipo mística.

indica Girard- es la forma más real, cercana e inmediata en que el ser humano se encuentra con la divinidad; debido a ello, el recién iniciado ahora se encuentra identificado en la figura del “Heros Dionisos”,<sup>134</sup> al que Kerényi señala como un: “monosandalos, como los peligrosos héroes y guerreros que se vinculaban con los infiernos al entrar en combate con un pie descalzo.”<sup>135</sup>

Joseph Campbell, en su ensayo “El héroe de las mil caras”,<sup>136</sup> explica que en todos los contextos mitológicos, la figura del héroe siempre debe atravesar por cierto número de pruebas que conforman su aventura. Dos de las que menciona el autor, el “desmembramiento” (*sparagmos*) y el “cruce del umbral”, son por las que ha atravesado el iniciado como Heros Dionisos, visualmente simbolizado mediante el contacto que mantiene su pie descalzo con el de Sileno, quien utiliza las botas de Zagreo, el gran cazador. Su aventura iniciática es la aventura dionisiaca que todo adorador del dios debe experimentar.

Campbell también indica que después de superar las pruebas, el héroe debe experimentar otras fases de su aventura conformadas por su “regreso” y “resurrección”, consiguiendo, al final de éstas, su “apoteosis” a través del “matrimonio sagrado” con su amada, tal y como se representa en la escena principal de todo el ciclo pictórico.

La iniciación, de este modo, constituía lo que Campbell califica como “la aventura del héroe”.

La “pareja divina”, tal y como se representa en el fresco, cuenta con tres referentes iconográficos; el primero es una escultura en terracota encontrada en Myrina (lám. 39), el segundo es un camafeo romano, actualmente en Viena (lám. 40), y el tercero es una moneda de época romana encontrada en Esmirna (lám. 41).

En las tres imágenes, la pareja divina tiene una posición casi idéntica con la del fresco; sin embargo, cada obra posee algunas características singulares. En la terracota, la pareja no reposa sobre el trono, el ropaje de Dionisos cubre gran parte de su cuerpo, y a diferencia de las demás imágenes, sostiene en su mano izquierda una copa.

---

<sup>134</sup> Él era: “el Dionisos de ellas, calificado como el “héroe”. Kerényi señala que durante las festividades dionisiacas se acostumbraba que hombres jóvenes se personificaran como el dios.

Vid. Kerényi, *Op. Cit.*, p. 247.

<sup>135</sup> Vid. *Idem*.

<sup>136</sup> Vid. Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras psicoanálisis del mito*.

La pareja representada en la moneda, por otra parte, no mantiene el contacto visual como lo hacen en las otras imágenes; Dionisos mira de frente mientras la diosa observa a una figurilla o un personaje en profundidad.

Por último, la representación de la gema, la más cercana a la del fresco, difiere de ésta en cuanto a que, tanto el dios como la diosa, parecen tomarse de la mano debajo de la gran tela que viste ella, el *thyrsos* de Dionisos se encuentra por atrás de ellos y se representa además una escultura del dios Príapo.

Con excepción de la terracota -de la que se han perdido las extremidades inferiores de las figuras-, tanto en la moneda como en la joya, Dionisos es representado descalzo, a diferencia de su imagen en el fresco. Esto se debe a que mientras en la pintura se representa a los iniciados caracterizados como la pareja divina, en las otras obras sí es representada ésta.

Quizá también debido a esta diferencia, en el fresco, tanto él como ella parecen mostrarse u ofrecerse, de manera simultánea, un elemento. En el caso del Heros Dionisos se ha perdido casi por completo (sólo se puede observar algo que podría ser un listón). Ella, en cambio, sostiene en su mano izquierda una especie de tela que enreda entre sus dedos; sin embargo, su significado no es claro, es muy probable que funcione como un símbolo de su iniciación, que en su caso concluía en el interior del *cubiculum* donde se consumaba su boda con el dios, como ocurría con la reina en Atenas en el interior del *Bukoleion*.

Kerényi menciona que el *triclinium* funcionaba como la sala de los preparativos, en la que quizá era realizada "la ceremonia sagrada del Kraterizein". Ésta era una ceremonia de preparación para los "misterios mayores", y consistía en la ingestión por parte del o los iniciados de un vino sagrado,<sup>137</sup> extraído de una gran crátera que era colocada al centro de la sala; este evento, a diferencia de otros, no era secreto.

Se puede suponer que durante la ingestión del vino sagrado se realizaba la lectura de la obra, la cual tenía la intención de conseguir una peculiar atmósfera dionisiaca. A esto responden las características que conforman la pintura.

---

<sup>137</sup> "(...) el vino griego no contenía solamente alcohol como única sustancia embriagante, sino que por lo común era una mezcla de varios principios tóxicos (...) Los vinos reservados para propósitos religiosos eran aún más tóxicos que los que se bebían en reuniones sociales pues, según Platón, con ellos se pretendían provocar la locura."

Vid. Ruck, *Op. Cit.*, pp. 148 y 152.

El tamaño casi natural de las figuras pretendía acentuar en la composición el efecto de “realidad” que el segundo estilo conseguía a través del “naturalismo ilusionista”, y que, como se ha mencionado en alusión del escenario, funcionaba como una invitación para que el iniciado se viera tentado a participar; a esto también responde lo estrecho del escenario y los grandes paneles rojos atrás de éste, que mantienen la acción en un primer plano y que, como indica Kerényi, “se mantienen impenetrables”.

El rojo pompeyano, que no sólo logra resaltar aún más las figuras, tenía, por otra parte, la función de acrecentar la excitación de los sentidos del iniciado (de por sí ya excitados por la ingestión del vino sagrado), debido a sus características físicas y por el importante simbolismo religioso que poseía, pues éste era el color de las potencias y fuerzas del Inframundo.<sup>138</sup> Las grandes superficies rojas debieron provocar un fuerte efecto emocional en el espectador, quien posiblemente llegaría a sentirse en los dominios de estas potencias.

La gran franja *meándrica*, ubicada arriba de la escena que recorre toda la sala, parece tener una intención simbólica similar. La figura del meandro tenía un fuerte simbolismo iniciático debido a que su recorrido visual o físico significaba el camino y viaje que debía realizar el iniciado a través del Inframundo y del cual regresaba triunfante, evocando los viajes al Hades que habían realizado héroes como Heracles, Teseo y Orfeo, quienes habían retornado con vida de él. Díez de Velasco señala en su libro “Lenguajes de la religión” que:

“El laberinto es ejemplo de muerte; de una muerte simbólica (...) la iniciación es una suerte de muerte, superación de la etapa de infancia por medio de unas pruebas de naturaleza tan radical que la vida de adulto se percibe como una existencia diferente y el momento de la iniciación se estima agonía, defunción y posterior renacimiento.”<sup>139</sup>

Ésta es la intención simbólica de la figura *meándrica* que sintetiza formalmente la del laberinto; simbolizaba el camino a través del Inframundo que el espectador como iniciado, tenía que recorrer, y que, al mismo tiempo, simbolizaba el camino que periódicamente recorría Dionisos.

<sup>138</sup> “En la antigüedad, el color púrpura se relacionaba con los sobrecogedores poderes del inframundo, y así a Hades se le atribuye cabello púrpura en el himno homérico a Deméter (347). Hacia el final del himno, tres veces se nos dice (360, 374, 443) que la vestimenta de Deméter es “púrpura oscuro”. En la Antigüedad, “púrpura” significaba carmesí.”

*Cit. Pos. Ruck, Op. Cit. p. 6, láminas.*

<sup>139</sup> *Vid. Díez de Velasco, Lenguajes... p. 66*

Kerényi indica que, tanto para griegos y romanos, el recorrer la forma *meándrica* y laberíntica (especialmente cuando se realizaba danzando) significaba dar “un paso hacia la luz”, que se lograba al recorrer la totalidad de su figura siguiendo la línea y realizando el último giro hacia el centro; esto simbolizaba el regreso al punto de partida después de haber recorrido el largo camino inciático.

Rodeando también toda la escena, se encuentran una especie de franja que parece imitar las betas del mármol, sobre la que se insertan unas plaquillas verdes; arriba de ésta, un estrecho friso de fondo negro y con motivos florales rodea toda la sala; este último elemento podría haber aludido a la celebración ateniense en honor a Dionisos, las *Antesterias*, cuyo nombre significa “fiesta de las flores”, aunque ambas formas son de difícil interpretación.

El carácter interactivo de la obra se ve determinado por las características físicas del espacio en el que se representa y que se estructura bajo la singular composición “envolvente”, sobre la que interactúan todas las figuras del ciclo pictórico.

Esto también es reforzado por la forma en que son representadas algunas figuras, como en el caso de las dos imágenes de la novia, quien al mismo tiempo que interactúa con los personajes lo hace con el espectador, involucrándolo también en la acción, lo mismo ocurre con la figura del joven que sostiene la máscara, quien indica con su mirada el punto donde concluye la lectura de la obra, enfrente de la “pareja divina”.

Kerényi menciona que incluso las representaciones de la Dómina y de la novia podrían tratarse de retratos velados: “El arte del pintor, quien tal vez contó con un gran modelo, pero que, como ya hemos señalado, no se limitó a copiar, no expresa vulgarmente la individualidad, pero tampoco la excluye”;<sup>140</sup> sin embargo, contrario a la opinión del autor, cabe la posibilidad de que algunas figuras, como la de la novia sentada o la de la Dómina en el muro oeste, fueran verdaderos retratos como los muchos que se han encontrado en la ciudad de Pompeya, que reflejan el individualismo predominante en la época, junto al auge y la explotación artística del género del retrato, inaugurado como tal por Alejandro Magno.

### 3.3. Análisis formal-técnico

La obra, aunque se mantiene armónica en su conjunto, presenta algunas diferencias de escala entre sus figuras, especialmente en el grupo de cuatro mujeres en el muro sur,

---

<sup>140</sup> Vid. Kerényi, *Op. Cit.*, p. 245.

donde se representa a la novicia y a la bacante bailarina; la proporción que guardan respecto al resto de las figuras es marcadamente menor, sobre todo comparado con la escala de la mujer que huye en el muro norte.

Los paneles rojos que conforman el fondo del escenario también presentan una ligera variación de tamaño, ya que en la pared norte sus dimensiones son algo mayores respecto a las del muro sur.

La composición, por otra parte, presenta las características de la pintura de la época:

“El arte de la Antigüedad Clásica, mero arte de cuerpos, reconocía como realidad artística no sólo lo simplemente visible, sino también lo tangible y no unía pictóricamente los diversos elementos, materialmente tridimensionales y funcional y proporcionalmente determinados, en una unidad especial, sino que los disponía tectónicamente o plásticamente en un ensamblaje de grupos.”<sup>141</sup>

En el fresco, sin embargo, las figuras emplazadas al fondo del estrecho escenario no encuentran un apoyo “lógico”, pues parecen empotrarse sobre el muro; este efecto es notoriamente visible en la escena donde se representa a Sileno con el par de jóvenes iniciados en el muro este, los cuales se ubican inverosímilmente en el espacio (lám. 42).

Este efecto es reforzado por la perspectiva que presenta la superficie de roca sobre la que se sienta Sileno, la cual no concuerda con la del escenario sobre la que se ubica, ni con la del trono de junto; el mismo criterio heterogéneo respecto al uso del recurso perspectivo es observable en la escena que describe los preparativos para la ceremonia iniciática, donde los diversos objetos son representados desde diferentes ángulos que no concuerdan entre sí (lám. 43).

Estas características que presenta la composición se deben al anárquico o aún no sistematizado empleo de la perspectiva como forma de organización espacial que prevalecía en la época. Panofsky señala las características que tenía:

“Así, el espacio es representado artísticamente en parte mediante una mera superposición y en parte mediante una aún más incontrolada sucesión de figuras, e incluso allí donde el arte helenístico en suelo romano progresa hasta las representaciones de auténticos interiores o de paisajes reales, este mundo ampliado y enriquecido no alcanza una unidad perfecta; es decir, no es un mundo en el que los cuerpos y los intervalos vacíos que entre ellos se establecen sean diferenciaciones o

<sup>141</sup> Vid. Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, p. 23.

modificaciones de un “continuum” de orden superior. Las distancias en profundidad se hacen perceptibles, pero no pueden ser expresadas mediante un “modulus” determinado; las ortogonales convergen, pero no convergen nunca (aun cuando las reglas en las representaciones arquitectónicas observen las reglas del ascenso de las líneas del suelo y el descenso de las líneas del techo) en un horizonte unitario y menos aún en un centro unitario. Las dimensiones, por lo general, disminuyen hacia el fondo, pero esta disminución no es modo alguno constante, sino continuamente interrumpida por figuras “fuera de proporción”.<sup>142</sup>

El autor señala también: “el principio determinante de la representación antigua del espacio fue generalmente el de raspa de pez o, siendo más rigurosos, el principio del eje de fuga (lám. 44). En parte bajo la forma más esquemática, pero más manejable, de un trazo más o menos paralelo de las líneas oblicuas de profundidad.”<sup>143</sup> Sin embargo, Panofsky señala que la representación espacial bajo el eje de fuga se caracterizaba “por una muy peculiar inestabilidad e incoherencia interna” debido a que no existe una relación constante entre el espacio y las formas que lo integran.

El manejo espacial de la obra coincide con las características señaladas por Panofsky; sin embargo, a diferencia de la gran mayoría de los trabajos realizados bajo el segundo estilo de pintura romano, el fresco no pretendía crear un espacio amplio, sino por el contrario, pretendía mantener la escena lo más cercana posible al espectador.

Cabe la posibilidad de que algunas de las inconsistencias espaciales en la obra se deban a las adaptaciones que se hubieran realizado respecto del trabajo original; tanto el estrecho escenario como el fondo rojo parecen responder más a los intereses estéticos y prácticos de la villa romana; posiblemente la composición, originalmente dispuesta de otra forma, fuera reacomodada en el angosto espacio, lo que explicaría en parte las variaciones respecto a la representación espacial.

Panofsky señala que las copias o adaptaciones romanas de obras originales griegas se encuentran construidas “sin rigor alguno”, por lo que las composiciones de éstas se han perdido.

No es posible determinar con certeza hasta qué grado llegó la adaptación de la obra en el *triclinium*; sin embargo, las características interactivas del fresco, su “composición envolvente”, coinciden perfectamente con el gusto que el arte helenístico había desarrollado por las composiciones dinámicas.

---

<sup>142</sup> Vid. *Ibidem*, p. 24.

Bajo composiciones similares se encuentran estructuradas diversas obras helenísticas en donde se persigue la interacción con el espectador, tales son los casos de la obra denominada como el “monumento pequeño”, emplazado en su tiempo en Atenas como una obra conmemorativa que mando erigir Átalo II en honor de su padre Átalo I, tras haber logrado la victoria contra los gálatas. La obra se conformaba por diversas esculturas distribuidas de tal forma que el espectador podía circular entre ellas, las tallas en mármol se conformaban por figuras de enemigos vencidos en diferentes condiciones y en “distintos estados de conciencia”, como menciona Pollitt, quien también indica:

“El efecto teatral de esas figuras cuando todas juntas formaran una composición debía de ser impresionante, incluso para una época acostumbrada al realismo dramático. Caminar alrededor del grupo o a través de él debía de ser como atravesar un campo de batalla en los últimos momentos del combate. Alrededor habría cadáveres sangrantes, guerreros agonizantes, y algunos conatos últimos de resistencia. Da la impresión de que la obra quería provocar en los espectadores una experiencia imaginaria, hacer que vivieran en su imaginación los acontecimientos que el monumento conmemoraba.”<sup>144</sup>

Otra obra con marcadas características interactivas es la conocida como el “Gran altar de Zeus”, ubicada en Pérgamo (lám. 27). El relieve monumental debía ser rodeado por el espectador, quien iba descubriendo la batalla entre los dioses contra los gigantes a través de una lectura lineal, que tenía contrapuntos de lectura con ritmos variados que le proporcionaban a la obra gran dinamismo. Algunas otras obras escultóricas, como el *grupo de Delos*, el *grupo Delfos*, el *grupo de Tasos* y el *Serapeo de Menfis*, señala Onians, se estructuran en composiciones que exigían al espectador diferentes órdenes de lectura en donde se le obligaba a tomar conciencia del factor espacio temporal que, dependiendo de la intención de la obra, podía ser activo o pasivo, dinámico o estático.

Otra obra, ésta pictórica, conocida como “paisajes de la Odisea” (lám. 24), se constituía en su momento por una serie de escenas que ilustraban algunos pasajes de la narración homérica, la obra se distingue por ser uno de los escasos ejemplos donde se dota de una atmósfera paisajística a la composición y por que las diversas escenas se sucedían, al parecer intencionalmente, sobre el mismo fondo, haciendo que el mural en conjunto pareciera un paisaje inmenso, en donde se desarrollan todas las acciones en un espacio continuo, sólo interrumpido por una serie de columnas simuladas que al parecer no existían en el original.

---

<sup>143</sup> Vid. *Ibidem*, p. 22.

<sup>144</sup> Vid. Pollitt, *Op. Cit.*, p. 162.

El fresco, que actualmente se encuentra dividido en el museo del Vaticano, tenía un emplazamiento original similar al friso de los misterios, es decir, su composición rodeaba completamente las paredes de la mansión que la albergaba; sin embargo, a diferencia de éste, los personajes que la integran parecen perderse entre el inmenso paisaje en el que se encuentran.

El dinamismo en el friso de los misterios, a diferencia del empleado en las obras mencionadas arriba, radica en la interacción de sus figuras de muro a muro; el fresco no se estructura bajo una lectura lineal de su composición, sino en una intermitente en el que el espectador se encontraba envuelto o rodeado por ella; se pretendía con ello hacer evidente el ciclo iniciático y el factor temporal que implicaba tanto la lectura de la obra como de la iniciación misma.

### 3.4. Técnica

Se conoce ahora de manera muy aproximada el proceso general que se seguía para la realización de una pintura mural al fresco. El procedimiento se constituía por diversos pasos que iniciaban con la preparación del muro y terminaban con el pulido de la pintura.

Tomás Mañanes señala que cada paso del proceso era realizado por un especialista:

“Pero los que intervienen en la realización, en la ejecución de un cuadro son gentes muy distintas y en parte especializadas, que conocemos por la epigrafía, los escritores antiguos y en época bajo imperial por el “Edictum de Pretiis” de Diocleciano. Éstos son:

- El tector (Vit. VII, 3, 10) que aplica el “opus tectorium”, es el estucador que da diversas capas;
- El albarius o dealbatores (Vit. VI, 4, 3) que blanqueaba las paredes, daban la capa superficial antes de pintar; más adelante es el que hace estuco en relieve.
- Los pictores: son los artesanos de la pintura cuyo nombre varía según la especialización:
- “El pictor escaenarius”: pinta escenarios teatrales; el “pictor coronarius”: pinta las cornisas.
- El “pictor quadrigularius”: pintor de cuadrigas; “pictor colorato”: aplicaba los colores del fondo.”<sup>145</sup>

<sup>145</sup> Vid. Mañanes, Tomás, *Roma*, p. 79.

Esta última actividad que realizaba el especialista, el *pictor quadrigularius*, explica el porqué se puede observar en algunas figuras del fresco el fondo rojo; esto no se debía, como supone Kraus, a que las figuras fueran ejecutadas mucho tiempo después del fondo rojizo, sino que el procedimiento seguido era primero la aplicación del color del fondo y luego las figuras.

Sobre la preparación del muro que realizaba el *tector* o el *albarius*, también se conoce el procedimiento que Max Doerner describe sobre la información encontrada en Vitrubio:

“Se aplicaban en conjunto sobre el muro bien mojado seis capas de cal; primero con arena gruesa, después con arena fina, y siempre sobre húmedo. Las tres capas superiores llevaban arena de mármol en vez de arena ordinaria. Las capas superiores eran alisadas; con ello, la última recibía un brillo de espejo, para lo cual, según Vitrubio, era necesaria la aplicación de las seis capas. El mortero era amasado bien y durante mucho tiempo. Las capas eran más gruesas que en los frescos actuales.”<sup>146</sup>

Doerner menciona también que las pinturas en las que se empleaban fondos de color, “generalmente de ocre o rojo”, eran realizadas al “seco”, una técnica en la que se aplica caseína para fijar los colores; la diferencia con la técnica al fresco es que en ésta, la pintura se ejecuta sobre el revoque seco, aunque el autor menciona que también se realizaban combinaciones: “Con frecuencia se da la pintura interior al fresco y se termina después al seco (...) (la técnica) generalmente era empleada para trabajos en interiores y se caracteriza porque la trabazón y la fuerza del color son incluso mejor de lo corriente”.

Cabe la posibilidad que el fresco en la sala de los misterios fuera realizado bajo la combinación de ambas técnicas lo que explicaría la excelente conservación del color.

Por otra parte, Plinio el viejo, el enciclopedista que murió durante la erupción del Vesubio, en su obra “*Historia natural*”, clasificó los colores en naturales y artificiales y también como austeros y ricos; sobre estos últimos señala que le eran proporcionados al pintor por la persona que encargaba la pintura, debido a su alto precio: “Son el minio, el armenium, el cinabrio, el chrysocolla, el índigo y el rojo púrpura; los demás son austeros”.<sup>147</sup>

La preparación del color además era una tarea compleja, quizá aún mayor de lo que es ahora. Un experimento reciente realizado por un grupo de arqueólogos franceses

<sup>146</sup> Vid. Doerner, Max, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, p. 279.

<sup>147</sup> Vid. Torrego, Esperanza, *Textos de historia del arte*, p. 86.

apoyados por fresquistas y gente especializada reveló que la labor era extremadamente tardada y meticulosa: "Resulta evidente que esta fase del trabajo, muy larga, debe involucrar a una persona experta debido a que los pigmentos antiguos necesitan manufactura y pulverizado a mano sobre el sitio."<sup>148</sup>

El experimento reveló también que su aplicación sobre el muro debía estar perfectamente coordinada, debido a las características especialmente complejas para la realización de una pintura al fresco.

Según Ralph Mayer, en su libro *Materiales y técnicas del arte*, la paleta utilizada en la antigüedad clásica que él denominó como "Paleta Romana" era la siguiente:

"Negro	Negro de humo, posiblemente también hueso carbonizado.
Azul	Azul egipcio, posiblemente minerales de cobre.
Pardo	Tierras naturales.
Verde	Verde egipcio, tierra verde.
Blanco	Cal.
Amarillo	Ocres.
Rojo	Óxidos naturales, rojo de Pozzuoli, etc.

Probablemente empleaban tierras refinadas, lavadas y tostadas. El método de preparación del verde y azul egipcios llegó a Pozzuoli desde Egipto."<sup>149</sup>

Todos los colores mencionados por Mayer aparecen en el Friso con una amplia gama de combinaciones, como se puede apreciar en cada una de las figuras, las cuales, a excepción de las tonalidades carnales que son muy homogéneas entre sí, presentan diferentes tonos y matices de un mismo color o combinado con otro.

Es muy visible la rica gama que alcanza el color verde en tonos y matices; como se puede ver, se encuentra desde el intenso tono en las coronas de hierba del Heros Dionisos y Sileno, el matizado color que tiene el escenario o los filos que enmarcan los paneles de éste, hasta llegar a los claros matices del par de figuras femeninas incompletas, que se encuentran a un costado del trono.

<sup>148</sup> Vid. Barbet, Alix y Coutelas, Arnaud, "Une fresque à la romaine", en *Revista Archéologia*, pp. 24-41.

<sup>149</sup> Vid. Mayer, Ralph, *Materiales y técnicas del arte*, p. 146.

Una gama igualmente rica tienen los pardos amarillos y ocre, en combinaciones o casi puros, en cada una de las vestimentas de los personajes; es posible ver el amarillo intenso de la manta que cuelga del brazo del joven iniciado, que carga la máscara en el muro norte, o los diferentes tonos de ocre amarillo que existen entre la tela de la mujer arrodillada en el mismo muro, y el de la tela que se le enreda a la bacante bailarina, hasta el ocre rojizo que tiene la tela que cubre el banco sobre el que se sienta la Dómina, en la cuarta escena.

Se puede especular que la intención del o los artistas que elaboraron la obra consistía en mantener una paleta equilibrada de colores tierra en las figuras, que contrastaba eficazmente con el color rojo encendido del fondo.

Sin embargo, existe en la vestimenta de varias figuras el empleo de otros colores. Uno de ellos es el azul, sobre el cual es difícil precisar si se trata del armenium, que era de los más costosos, como se ha mencionado antes. Son visibles algunos azules violáceos en la vestimenta de la mujer sentada en la tercera escena; el color de la tela que usa es muy claro. Un tono similar, aunque menos claro, es la túnica del Sileno en la siguiente escena, o el que distingue la túnica del Heros Dionisos.

Las tres prendas tienen un matiz muy similar, en contraste con el tono púrpura que tienen tanto el remate de la tela que cubre el banco, donde se sienta la Dómina, en la escena de los preparativos, como la manta que alza ella misma.

Un azul más puro aparece en la figura de la Dómina en la tercera escena, que puede apreciarse en su largo vestido. También se pueden ver tonos azules en la delgada franja con motivos florales que corre por encima del escenario.

El color negro está presente tanto en la base del escenario, al cual se le superpone una franja ocre, como en los remates que separan los paneles, y como fondo del delgado friso floral.

En términos generales, predomina una paleta cálida en el conjunto del Friso.

El valor simbólico de los colores es indiscutible. Ya se ha señalado el correspondiente al púrpura (rojo), como el color de las fuerzas del Inframundo. En el séptimo de los himnos homéricos, dedicado a Dioniso, se describe: “hermosos cabellos negros colgaban de su cabeza y llevaba en sus robustas espaldas una capa purpúrea”.<sup>150</sup>

Es difícil determinar con qué criterio fueron elegidos los colores para el vestuario de cada personaje, si fue con base en una economía, colores “austeros y ricos”, o en relación con su valor simbólico, o quizá a partir de una mezcla de ambos.

Podemos concluir que predomina una paleta cálida y equilibrada en el Friso, en donde el colorido juega un papel importante para la creación de una atmósfera mística-ritual, tanto en el plano simbólico emocional- como en el físico, según se explicó anteriormente.

---

<sup>150</sup> Vid. Homero, Himnos, p. 93.

## Conclusiones

El análisis realizado al conjunto pictórico ha revelado que su composición contaba con características que rebasaban un plano meramente decorativo.

Estructurada a través de una composición envolvente, la obra posee un carácter dinámico e interactivo, similar al que poseían otras obras helenísticas, las cuales, al mismo tiempo que cumplían una función estética, tenían también una función pedagógica.

Estas características, sistemáticamente empleadas en obras arquitectónicas y escultóricas, de carácter monumental y público principalmente, parecían encontrarse ausentes en el terreno pictórico, del que, sin embargo, el friso de los misterios es una excepción, sólo que desarrollado a un nivel privado.

El estudio, realizado bajo una perspectiva plástico/formal, ha revelado algunos aspectos que en otros estudios no se han tomado en cuenta. El análisis ha mostrado que la lectura de la obra no tiene un orden lineal, sino uno intermitente, de muro a muro, y de carácter interactivo. Así mismo, su composición está conformada por siete escenas, en lugar de nueve o diez, como se suele dividir.

El análisis formal también ha dejado al descubierto el significado más complejo y profundo, contenido en la última escena, donde por medio de su estructuración en zig-zag, se revela la transmutación del iniciado a través de su apoteosis, en la figura de Dionisos, momento culminante de la iniciación masculina que tenía su equivalente en las iniciaciones femeninas, en su identificación como la pareja divina del dios.

Junto a las características formales mencionadas, otros factores refuerzan la hipótesis sobre el uso ritual de la obra.

El primer factor, quizá el más contundente, es el emplazamiento tanto del *triclinium* como el del *cubiculum*, los cuales imitan el emplazamiento de la cámara nupcial y el *bukoleion*, espacios sagrados donde tenía lugar la ceremonia ritual más importante en honor a Dionisos en Atenas; es decir, se construyó en la villa un marco ritual para la adoración del dios.

El segundo factor son los testimonios escritos que existen acerca de las organizaciones religiosas dionisiacas en suelo itálico, en donde se llevaban a cabo iniciaciones privadas que incluían a familias poderosas junto a sus sirvientes.

Un tercer factor lo constituye el contexto histórico, social y religioso de la época helenística, donde no sólo hubo una fuerte competencia entre los diversos cultos y asociaciones religiosas que, como se ha revisado, los llevó a crear estrategias elaboradas de seducción para atraer adeptos. Al mismo tiempo, el hombre helenístico, gracias a su ensanchado pero inseguro mundo, se volvió un individuo sumamente místico e individualista, más preocupado por su salvación y el aseguramiento de una mejor suerte al morir.

Esto lo llevó a buscar refugio entre las religiones de salvación, que le aseguraban como iniciado una nueva vida y su continuidad en el más allá. Todos estos factores conjugados refuerzan los argumentos a favor de la hipótesis sobre el papel del fresco y el *triclinium* como marco de ceremonias iniciáticas.

Por último, el análisis realizado sobre Dionisos, junto a las concepciones filosóficas y religiosas que se desprenden de su figura, no dejan de ser particularmente interesantes para el terreno del arte, ya que -como Nietzsche explicó en el nacimiento de la tragedia- lo apolíneo y lo dionisiaco son los dos impulsos opuestos, pero al mismo tiempo complementarios, que conforman la experiencia de la creación artística.

Así mismo, la revisión a las principales características del arte helenístico ha permitido una valoración más justa en cuanto a la verdadera dimensión que tuvo esta etapa de la historia del arte, a la que se suele calificar como la decadencia del arte clásico y que, sin embargo, no fue tal. Por el contrario, fue el periodo de mayor libertad para la experimentación plástica en la antigüedad clásica, en donde surgieron conceptos, modelos y estrategias que han sido empleados en diferentes periodos de la historia del arte conformándose en los fundamentos de su producción teórica y práctica.

La investigación que aquí concluye tiene la intención de conformarse en un referente de utilidad para todos los interesados en tanto en la obra *Friso de los Misterios* en particular, como en las particularidades artísticas del periodo helenístico. También podría auxiliar al interesado en la relación que tuvo el discurso plástico de la antigüedad con el místico-religioso.

La aportación del presente estudio consiste en enriquecer la visión de este periodo particular, pues es la incursión a un campo teórico al que todo aspirante a ejercer las artes plásticas debe incurrir.

Finalmente, de manera personal me permito expresar la satisfacción de haber realizado un trabajo como el actual, el cual considero de gran ayuda para mi ejercicio

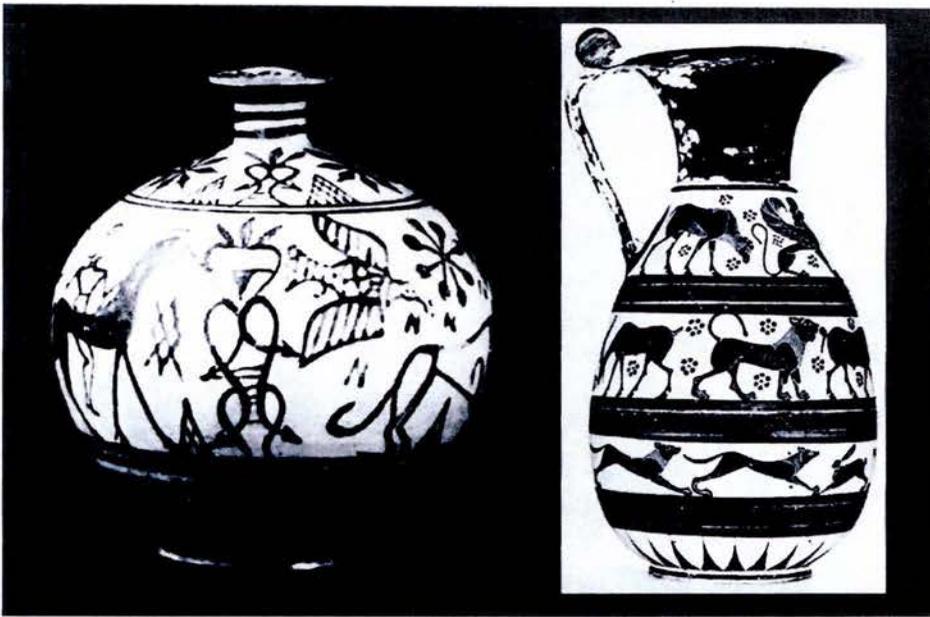
profesional. Ha sido un aprendizaje complementario que todo el profesional de las artes plásticas debería experimentar.

## Fuentes de consulta

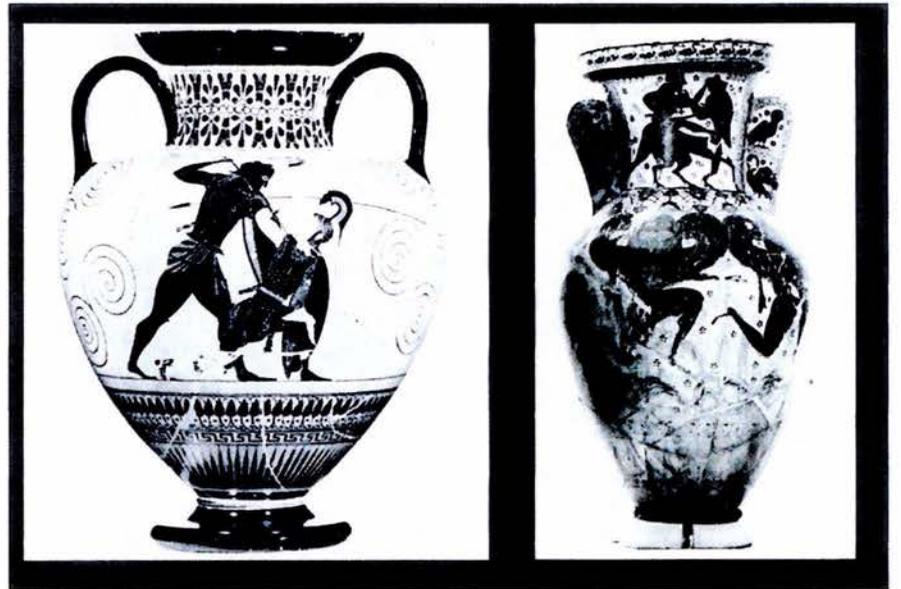
- Azara, Pedro, La imagen y el olvido. El arte como engaño en la filosofía de Platón, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.
- Barbet, Alix; Coutelas, Arnaud, "Une fresque a la romaine", en Revista archéologia, Éditions Faton, no.392, septiembre 2002.
- Bayer, Raymond, Historia de la Estética, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bianchi, Ugo, Tratado de antropología de lo sagrado (3), 1ª edición, Madrid, Ed. Trotta 1997.
- Boardman, John, El arte griego, Barcelona, Ediciones Destino, 1991.
- Canal, Ma. Fernanda, Manuales Parramón. Arte Romano, Barcelona, Parramón ediciones, 1999.
- Campbell, Joseph, El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Chevalier, Jean, Diccionario de los símbolos, Barcelona, Ed. Herder, 1988.
- Comotti, Giovanni, La música en la cultura griega y romana, Madrid, Turner libros., 1999.
- Creuzer, Frederich, Sileno, idea y validez del simbolismo antiguo, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1991.
- Detienne, Marcel, Dioniso a cielo abierto, Barcelona, segunda edición, Gedisa, 1997.
- Detienne, Marcel, La muerte de Dionisos, Madrid, Taurus, 1982.
- Díez de Velasco, Francisco, Lenguajes de la religión. Mitos, símbolos e imágenes de la Grecia antigua, Madrid, Ed. Trotta, 1998.
- Díez de Velasco, Francisco, Los caminos de la muerte, Madrid, Ed. Trotta, 1995.
- Doerner, Max, Los materiales de pintura y su empleo en el arte, Barcelona, Gustavo Gili, 19
- Girard, Rene, La violencia y lo sagrado, Barcelona, Ed. Anagrama, 1995.
- Graves, Robert, Los mitos griegos, octava edición, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Homero, Himnos, Barcelona, Edicomunicaciones, 1999.
- Harrison, Jane Hellen, Prolegomena to the study of greek religion, New Jersey, Princeton University Press, 1991.
- Hauser Arnold, Historia social de la literatura y del arte, tomo I, Barcelona, Ed. Labor, 1994.
- Kerényi, Karl, Dionisos, raíz de la vida indestructible, Barcelona, Ed. Herder, 1998.

- Kerényi, Karl, Los dioses de los griegos, Venezuela, segunda edición, Ed. Monte Avila Editores, 1999.
- Köning, Franz, Diccionario de las religiones, Barcelona, Editorial Herder, 1964.
- Kraus, Karl, Pompeii and Herculaneum the living cities of the dead, New York, Harry N. Abrams, 1975.
- Maltese, Corrado (Coordinador), Las técnicas artísticas, Madrid, Ediciones Catedra, 1999.
- Mañanes, Tomás, Roma, Madrid, Talleres Gráficos Peñalara, 1998.
- Mayer, Ralph, Materiales y técnicas del arte, Madrid, Tursen Hermann Blume ediciones, 1993.
- Miralles, Carles, El Helenismo (épocas helenística y romana de la cultura griega), Barcelona, Ed. Montesinos, segunda edición 1989.
- Nappo, Salvatore, Pompeii guide to the lost city, London, Weindenfeld and Nicolson, 1998.
- Onians John, Arte y pensamiento en la época helenística, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Panofsky, Erwin, La perspectiva como forma simbólica, Barcelona, Tusquets Editores, 1995.
- Piñero, Saenz, Antonio, Grecia, la civilización helenística, Madrid, Ediciones Akal, 1989.
- Pollitt J. J., El arte helenístico, Madrid, Ed. Nerea, 1989.
- Ries, Julien, (coordinador), Tratado de antropología de lo sagrado, Madrid, Editorial Trotta, 1997.
- Robertson, Martín, El arte griego, Madrid, Alianza Editorial, 1997
- Ruck, Carl, El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los misterios, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Sauron, Gilles, La grande fresque de la villa des mysteres a pompeii, París, Picard editeur, 1998.
- Schure, Eduard, La Grecia heroica y sagrada; segunda edición, Buenos Aires, Ed. Kier, 1987.
- Torrego, Esperanza, Textos de historia del arte, (Plinio), Madrid, Ed. Antonio Machado Libros, 1987.
- T.V. Campbell, Joseph, Serie Mitos con Joseph Campbell, capítulo: "La vida mística."
- Vernant, Jean Pierre, Mito y religión en la Grecia antigua, Barcelona, Ed. Ariel, 1991.

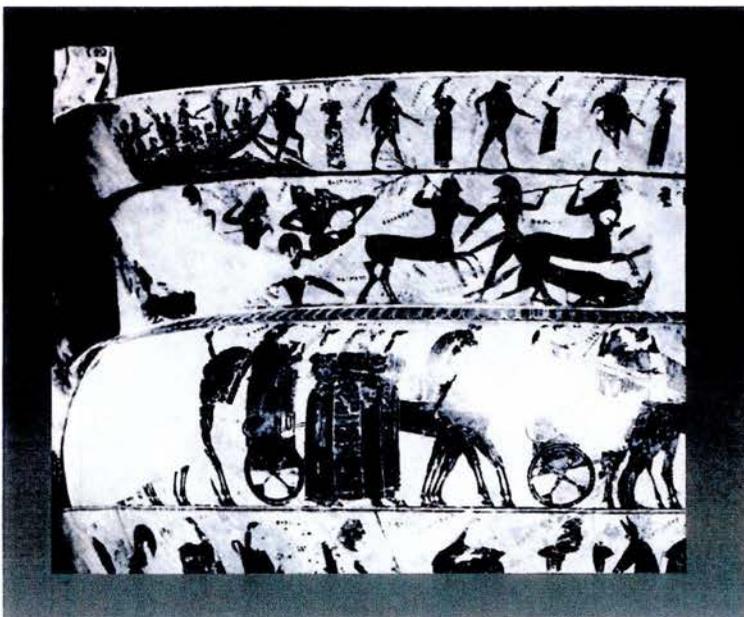
- Walter F., Otto, Dioniso, Madrid, Ed. Siruela, 1997.
- Whitmont, Edward C., El retorno de la diosa (El aspecto femenino de la personalidad), primera edición, Barcelona, Ed. Paidós, 1982.
- Woodford, Susan, Introducción a la historia del arte (Grecia y Roma), Barcelona, Gustavo Gilli, 1985.
- Zanker, Paul, Augusto y el poder de las imágenes, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- Onians, John, Arte y pensamiento en la época helenística, Madrid, Alianza Editorial, 1996.



Lám. 1



Lám. 2



Lám. 3



Lám. 4



Lám. 5



Lám. 6



Lám. 7



Lám. 8



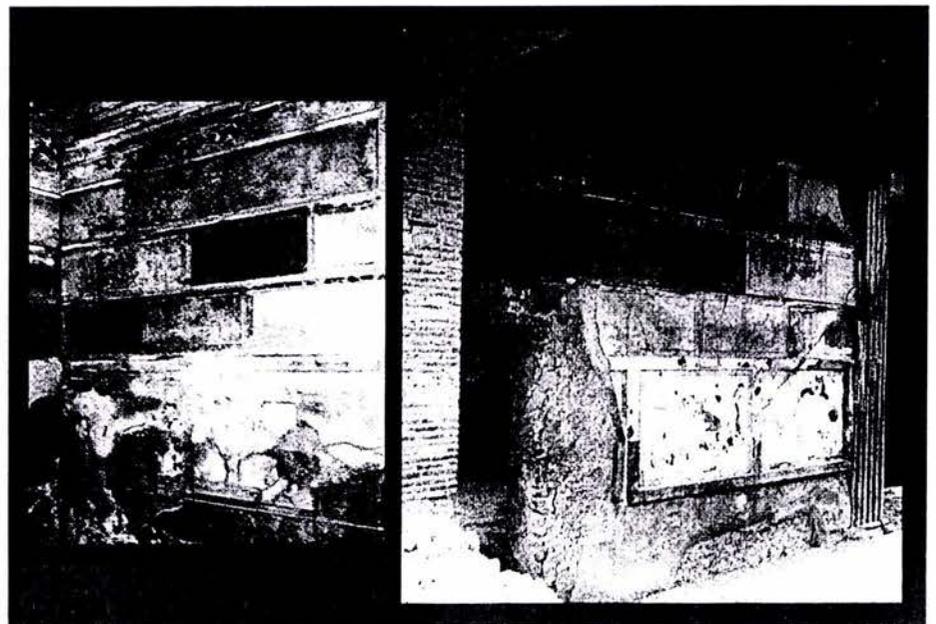
Lám. 9



Lám. 10

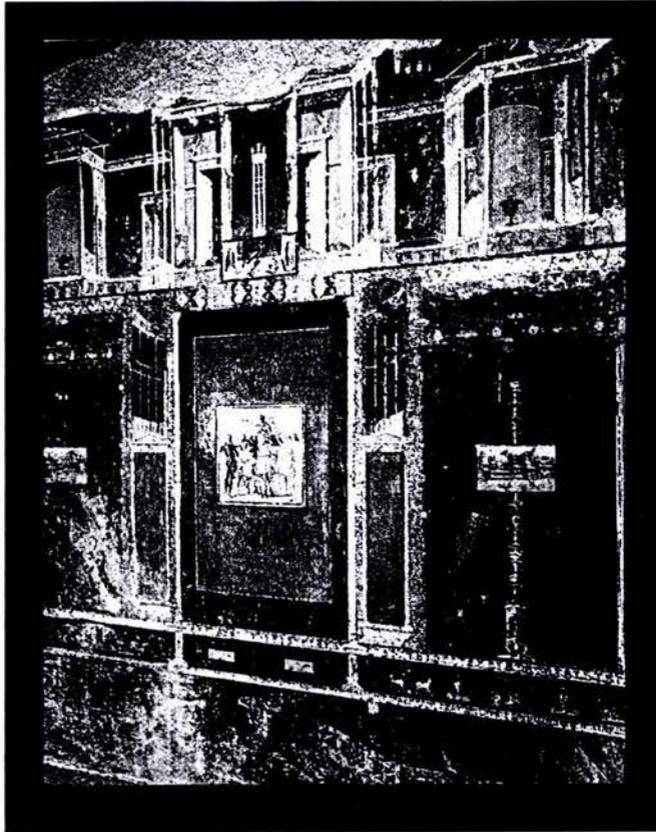
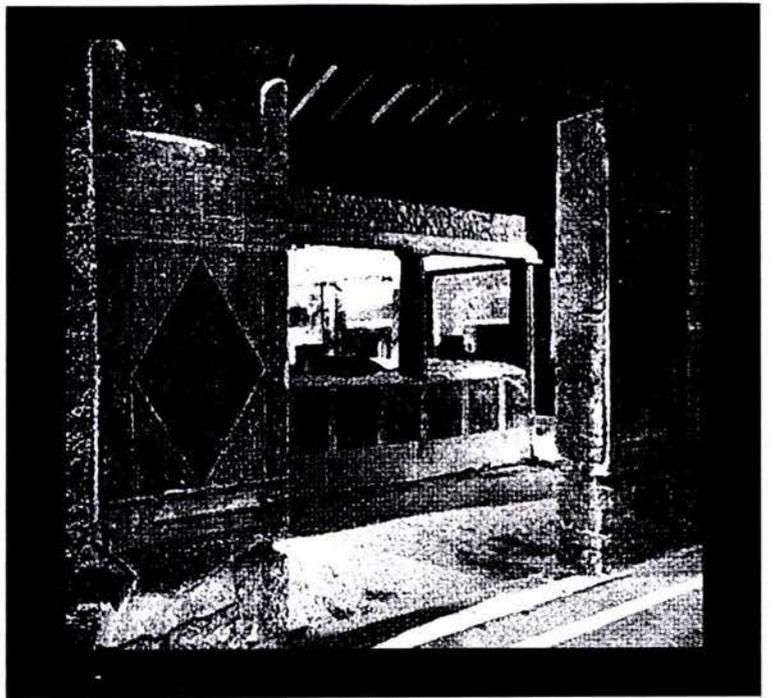


Lám. 11



Lám. 12

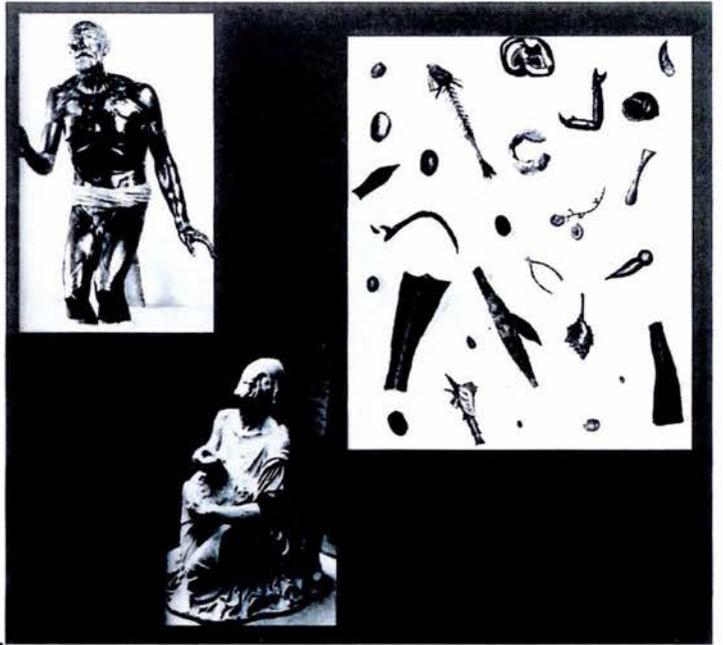
*Lám. 13*



*Lám. 14*



*Lám. 15*



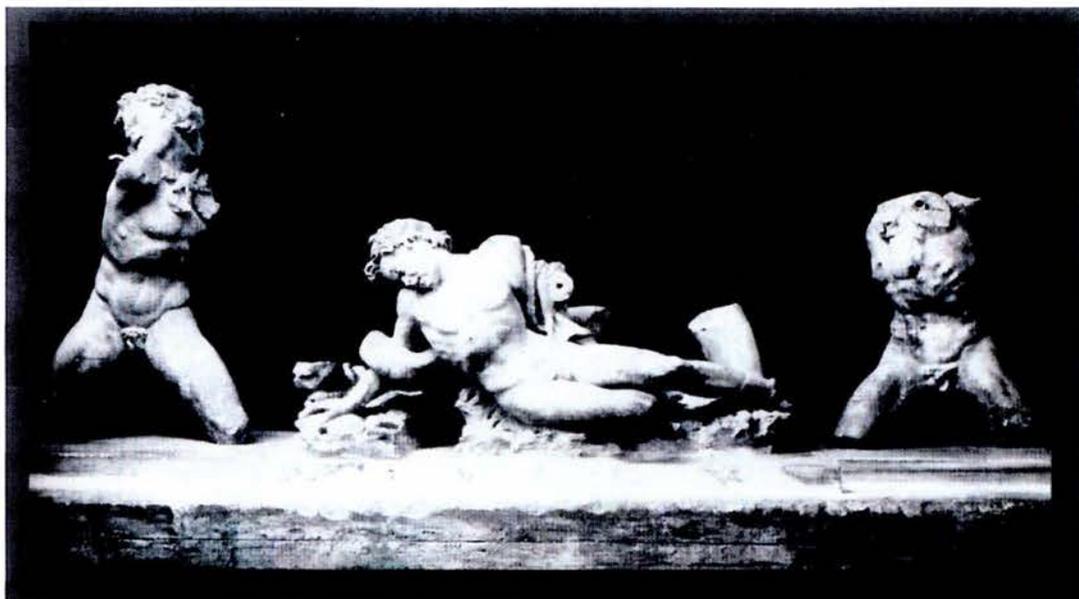
*Lám. 16*



*Lám. 17*



*Lám. 18*



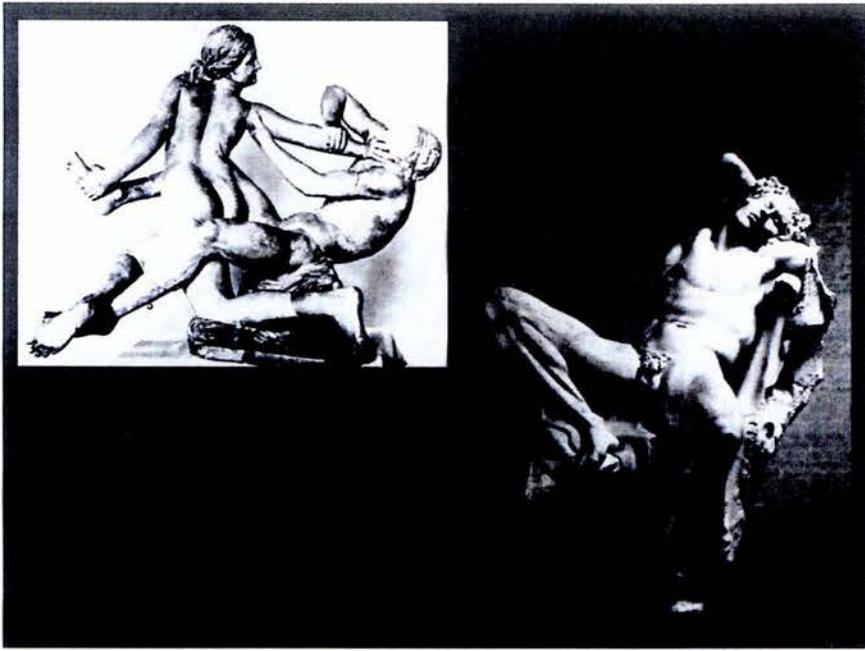
*Lám. 19*



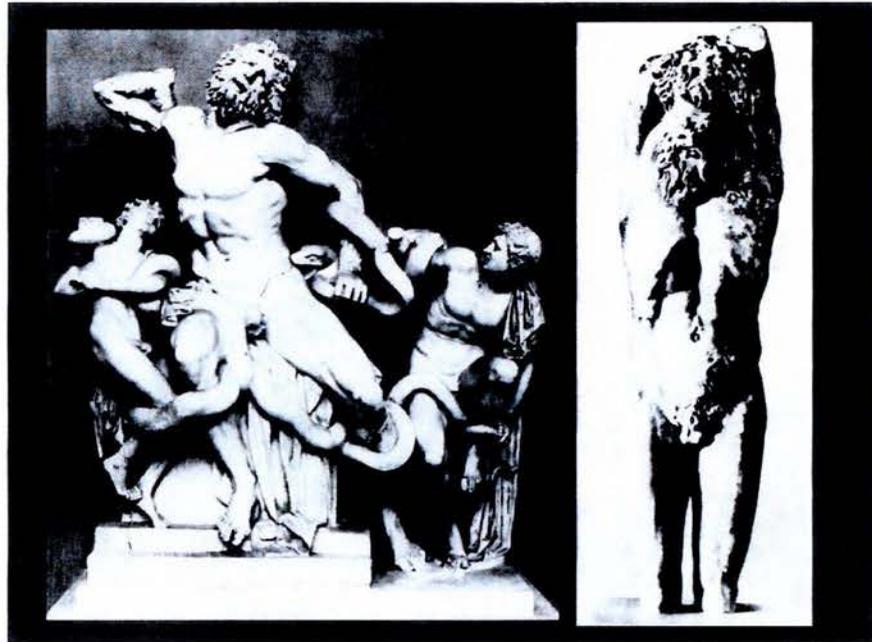
*Lám. 20*



*Lám. 21*



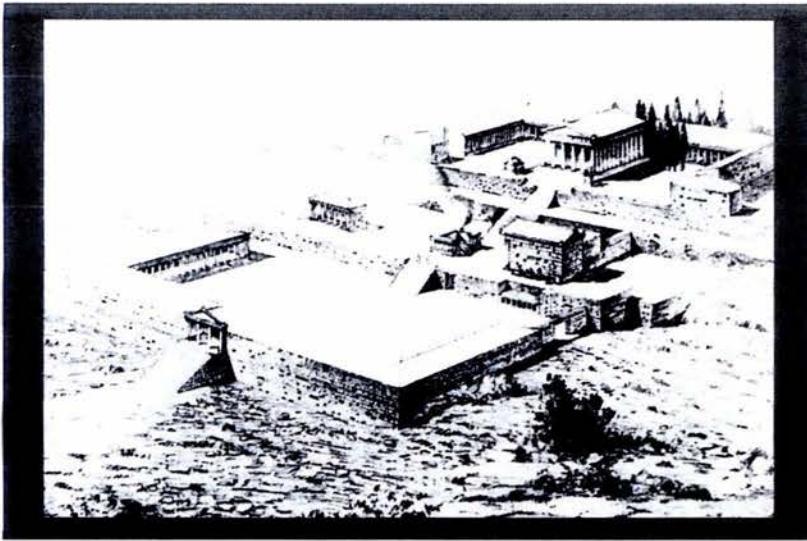
*Lám. 22*



*Lám. 23*

*Lám. 24*

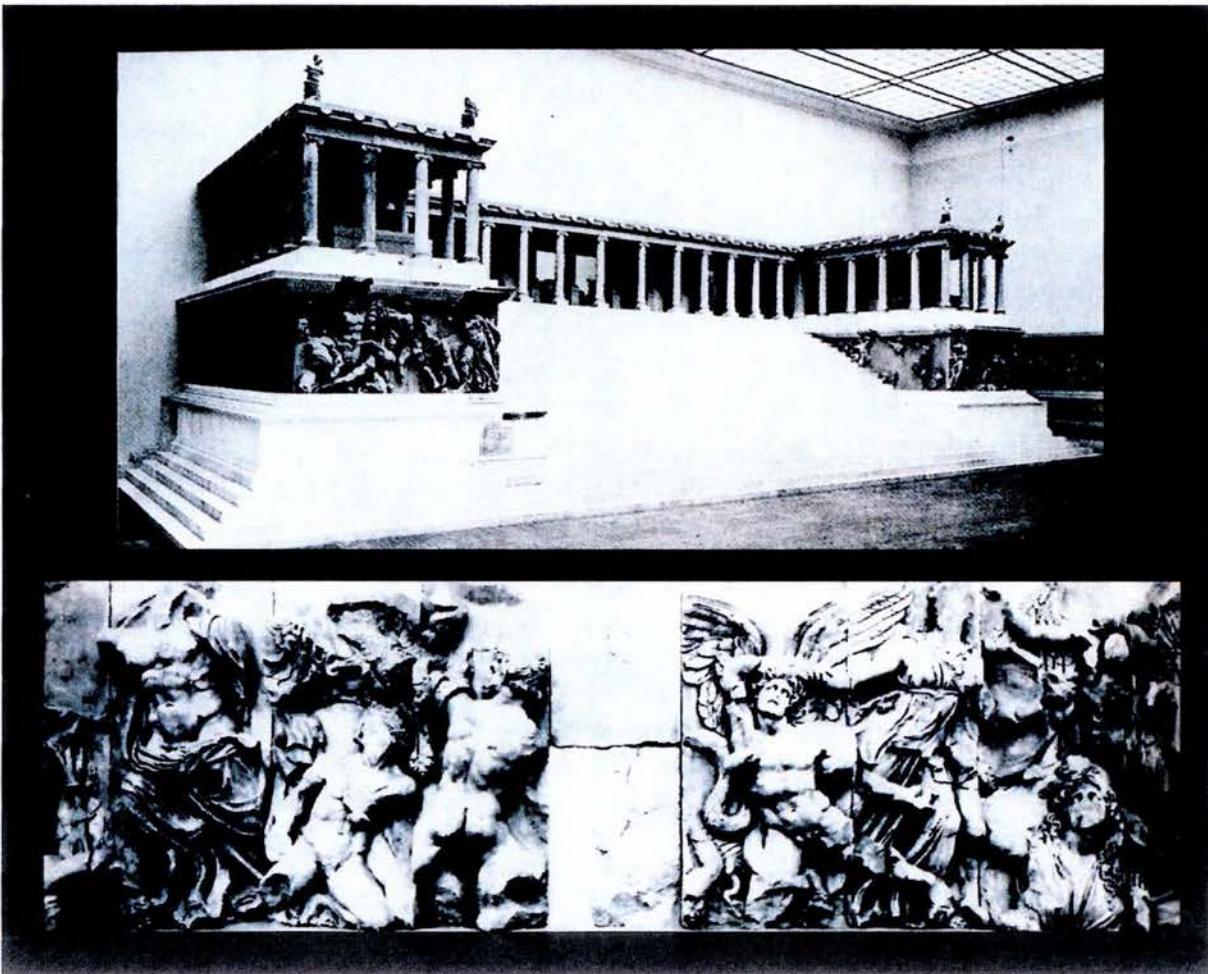




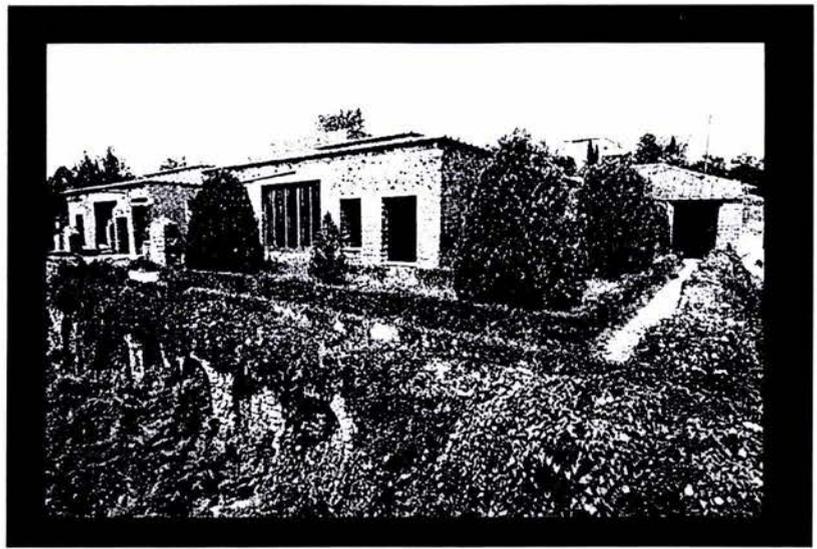
*Lám. 26*



*Lám. 25*



*Lám. 27*



*Lám. 28*



*Lám. 29*



*Lám. 30*

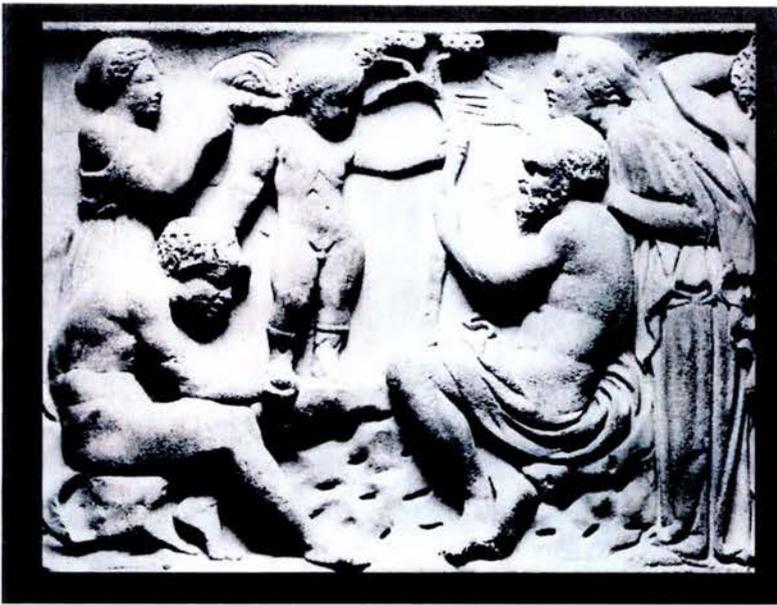
Lám. 31



Lám. 32

Lám. 33





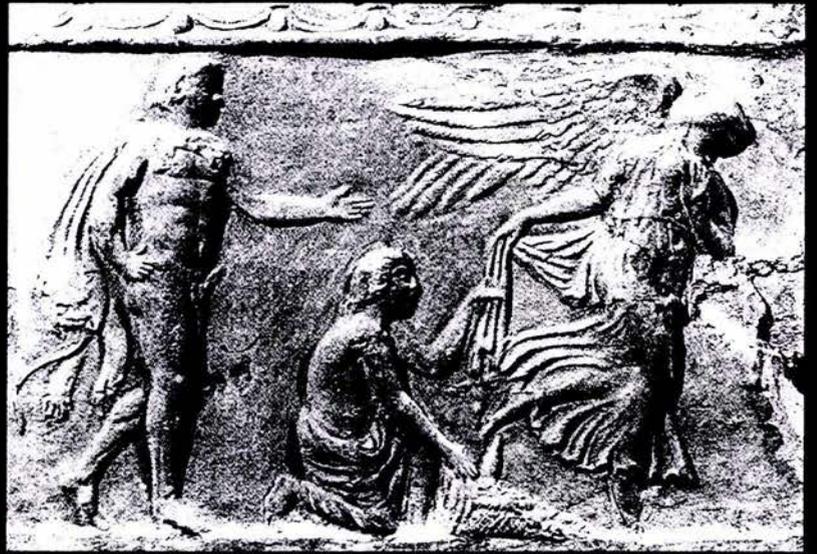
*Lám. 34*



*Lám. 35*



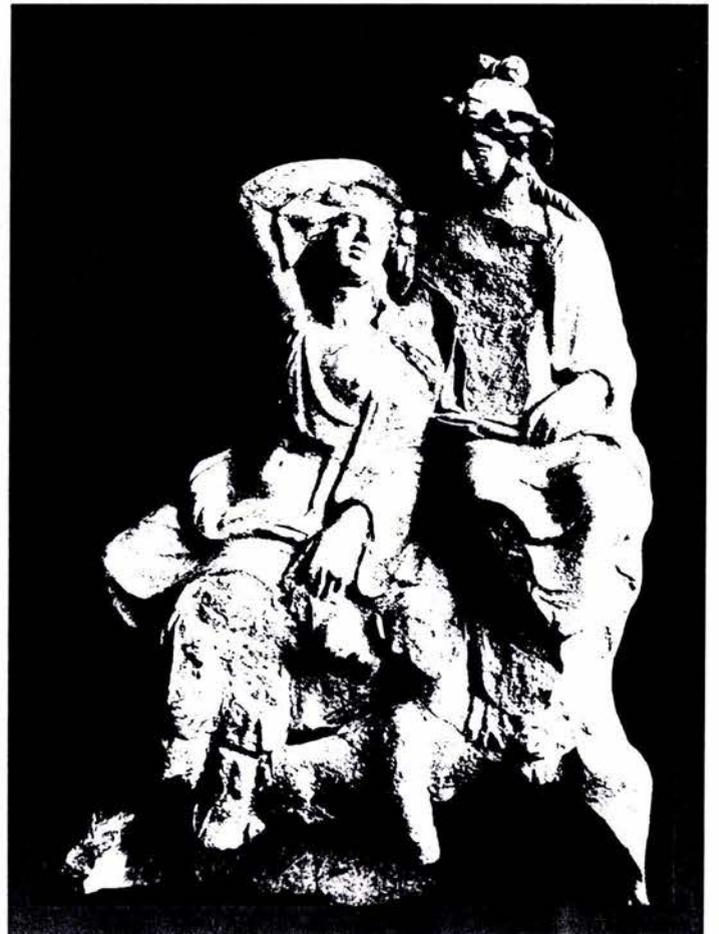
*Lám. 36*



*Lám. 37*



*Lám. 38*



*Lám. 39*



Lám. 40



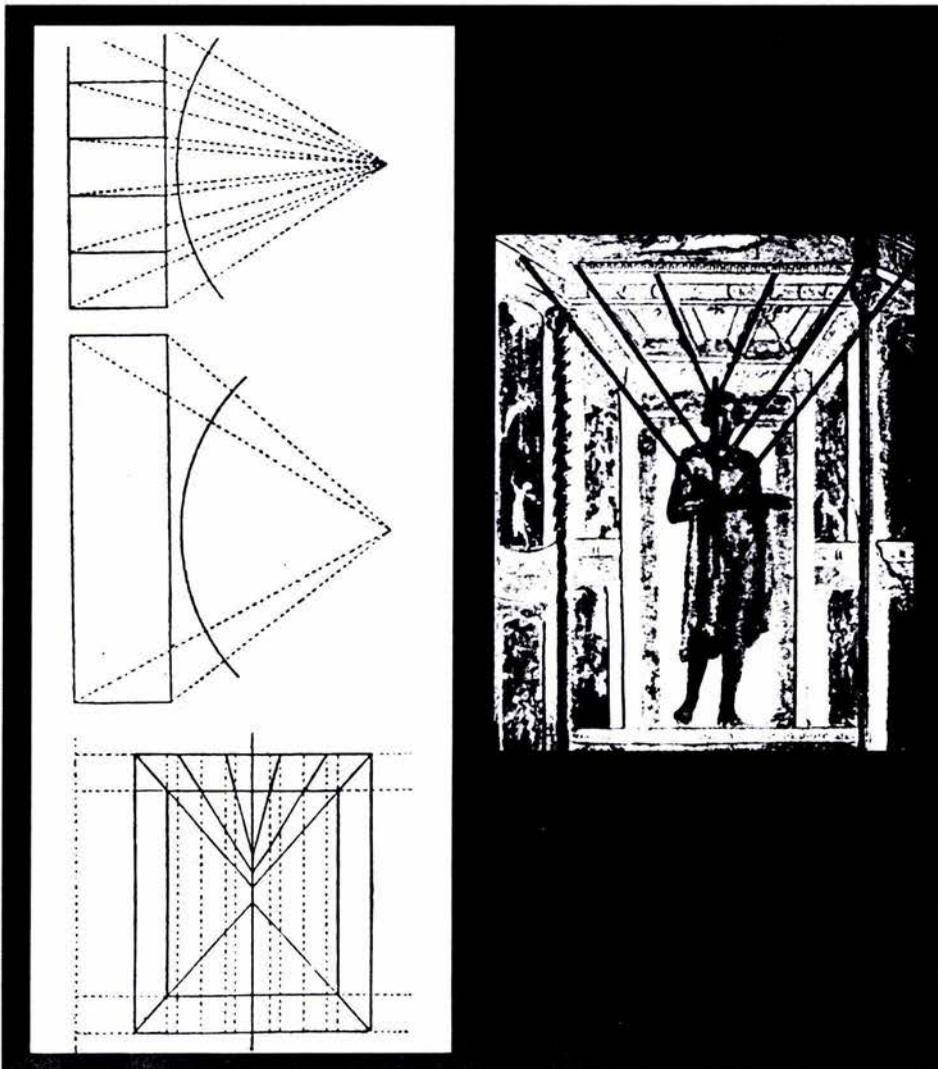
Lám. 41



Lám. 42



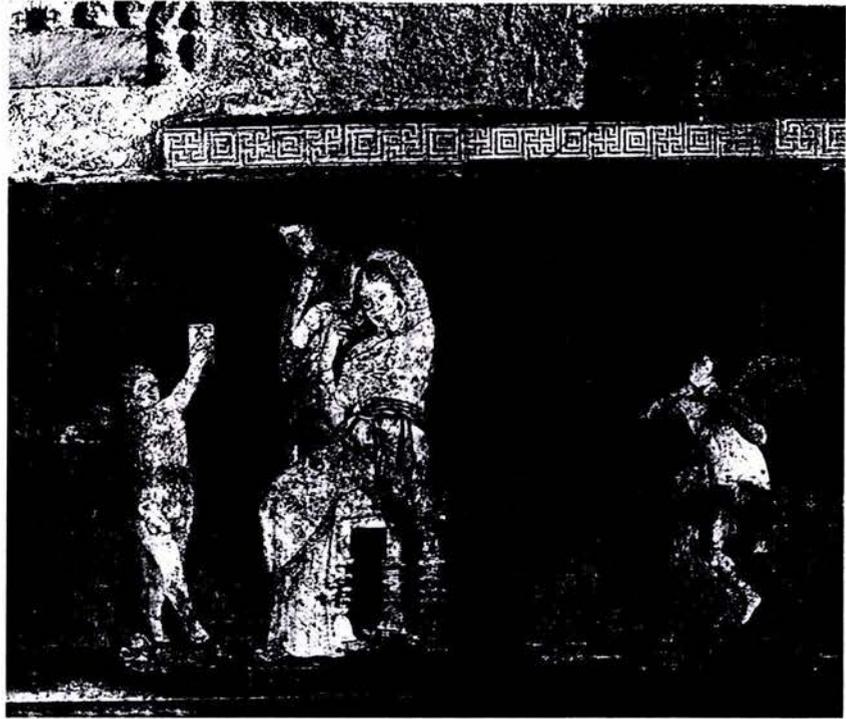
Lám. 43



Lám. 44



*Lám. I*



*Lám. II*



*Lám. III*



Lám. IV



Lám. V



Lám. VI



*Lám. VII*

