



Universidad Nacional Autónoma de México
Posgrado en Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Instituto de Investigaciones Estéticas

***El programa figurativo y compositivo del Vaso François.
Una propuesta interpretativa: el arquetipo del héroe homérico***

Ensayo de investigación
que para optar por el grado de:
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

presenta:

MARYSOL ALHIM RODRÍGUEZ MALDONADO

Tutor principal:

DRA. LINDA BÁEZ RUBÍ

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Tutores:

DRA. ALEJANDRA GONZÁLEZ LEYVA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

DRA. ALINA MENDOZA CANTÚ

Facultad de Estudios Superiores Acatlán, UNAM

México, D. F. , abril de 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Un arte (o cualquier consideración sobre las producciones humanas)
sin el alma, conciencia o cosmovisión que les da vida,
puede terminar en la visión del entomólogo o del coleccionista
que clasifica o subclasifica por formas y funciones
sin saber nada de la vida que las produjo y mantiene.

J. Lomba Fuentes, *Principios de filosofía del arte griego*.

Este trabajo de investigación fue realizado con el apoyo de una beca otorgada por la Coordinación de Estudios de Posgrado de la UNAM

ÍNDICE

I. Introducción	5
I.1. Antecedentes	5
I.2. Referentes teóricos y metodología	7
I.2.1. Concepto de “arte” en la Grecia antigua	7
I.2.2. Función y utilidad del “arte” griego. El caso específico de la cerámica	8
I.2.3. Teóricos modernos y método de trabajo	10
II. Breve descripción e historia del Vaso François	13
III. ¿Por dónde comenzar a interpretar el Vaso François?	17
III. 1. Pautas contextuales	18
III. 2. Pautas formales	20
IV. El arquetipo del héroe homérico en el Vaso François	33
IV.1. Origen/linaje divino: las bodas de Tetis y Peleo	35
IV.2. Iniciación: <i>Géranos</i> de Teseo y Cacería del jabalí de Calidón	38
IV.3. Hazañas bélicas y atléticas: Batalla de centauros contra lapitas, friso animal, <i>Geranomaquia</i> (pigmeos contra grullas) y Juegos fúnebres en honor a Patroclo	45
IV.4. Muerte gloriosa en la juventud: La muerte de Troilo y el sitio de Troya, Áyax cargando el cuerpo de Aquiles, Gorgo y Ártemis	50
V. El retorno de Hefesto al Olimpo, un friso de difícil interpretación	57
VI. Conclusiones	63
VII. Bibliografía	69
VIII. Imágenes	75
IX. Lista de imágenes	125

I. INTRODUCCIÓN

I.1. Antecedentes

Una de las razones que impulsan y justifican este ensayo académico es la ambición de generar desde el posgrado investigaciones que profundicen en campos del arte universal poco estudiados en México, en específico el arte griego, que tantas y tan importantes aportaciones e influencias proporcionó a la gestación de la cultura y del arte europeos así como occidentales. Si bien es cierto que el posgrado en Historia del Arte de nuestra Máxima Casa de Estudios está enfocado primordialmente al arte mexicano y latinoamericano, considero de suma importancia que entre los futuros historiadores del arte haya quienes amplíen sus horizontes más allá de estos límites hasta ahora vigentes.

La segunda motivación es que la pieza de estudio, el *Vaso François*, es notable por su manufactura, iconografía y composición, diferentes de los que poseen la mayoría de los vasos de su época y tipo, pues generalmente las piezas cerámicas de gran formato, en este caso las cráteras, al menos las de figuras negras manufacturadas en el Ática y Corinto, eran decoradas con imágenes grandes, por lo que no había oportunidad de distribuir éstas en varios frisos. Es aquí, creo yo, donde radica la principal importancia del denominado *Vaso François* como objeto de estudio: rompe totalmente con los esquemas de formato y decoración del estilo al que pertenece por la numerosa cantidad de frisos y pequeñas figuras que cubren totalmente su superficie.

Lo anterior hace posible pensar que el variado y complejo programa figurativo y la composición de esta crátera no fueron producto del azar, sino de una cuidada estrategia discursiva dirigida a un fin específico, el cual, según trataré de mostrar en este trabajo, va más allá de los fines convencionales de la pintura vascular griega.

Otro punto importante que motivó esta tesis es el hecho de que en México existen muy pocos especialistas en cerámica griega antigua y, por esta razón, no se han realizado estudios exhaustivos sobre esta pieza. El material que existe hasta ahora sobre el tema proviene principalmente de investigaciones realizadas por estudiosos norteamericanos y europeos, principalmente italianos y alemanes, y algunos de estos trabajos son sumamente descriptivos o están enfocados a la historia arqueológica de la pieza y sus inscripciones, tal

es el caso de *Materiali per servire alla storia del Vaso François*. *Bolletino d'arte. Serie Speciale, Anno LXII*, del Ministerio per i Beni Culturali e Ambientali di Roma;¹ *Il Vaso François*, de Antonio Minto,² y “The Inscriptions on the *François Vase*”, de Rudolf Wachter,³ por mencionar algunos.

Así pues, los objetivos de este trabajo, en el que realizo un análisis del programa figurativo y compositivo del *Vaso François* y desarrollo una posible interpretación, son los siguientes:

1. Demostrar que *Vaso François* no es una simple antología mítica seleccionada al azar y que posee unidad y sentido profundo. Dado que en Grecia la decoración cerámica no se sobreañadía a los objetos como una aplicación inconexa, sino que formaba parte de los mismos y que, con frecuencia, tenía por sí misma un fin práctico, me propongo encontrar el paradigma o hilo conductor que está detrás de la elección de escenas que Klitias plasmó en dicha pieza.
2. Demostrar que las escenas trazadas en el *Vaso François* representan tópicos significativos del arquetipo del héroe homérico. Si bien algunas escenas o personajes de la pieza pueden tener una lectura política, como lo sugieren L'Homme-Wéry, en su estudio “L'Athènes de Solon sur le *Vase François*”, y Karl Schefold, en *Die Bildnisse der Antiken Dichter, Redner und Denker* (este último

¹ Serie speciale 1: *Materiali per servire alla storia del Vaso François*, año 62, Roma, 1981. Este volumen estuvo consagrado a recopilar y transmitir la bitácora con los registros arqueológicos y la correspondencia tanto privada como oficial que dan fe del descubrimiento de la pieza, así como los reportes técnicos de los múltiples procesos de restauración y conservación que experimentó la cratera hasta el año de 1973.

² Florencia, Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria, 1960. Exhaustiva descripción de los elementos figurativos que componen cada uno de los frisos. A mi parecer, se queda solamente en el campo descriptivo y no va más allá, aunque intenta establecer comparaciones entre las escenas del vaso y las que aparecen en otras piezas cerámicas.

³ En *Museum Helveticum*, 1991, XCVIII, 86-113. Breve artículo que realiza la recuperación y explicación de las numerosísimas inscripciones que aparecen en el vaso, es más bien un artículo de carácter filológico que ayuda a la ubicación de los personajes que conforman la decoración de la pieza y a dilucidar algunos errores en las grafías.

equipara a Teseo dirigiendo el coro de jóvenes atenienses con Solón guiando a sus conciudadanos), yo realizaré aquí una interpretación mítico-literaria, dejando para un estudio más extenso la revisión exhaustiva de tales hipótesis, su refutación o comprobación y si pueden complementar o enriquecer mi propuesta.⁴

I.2. Referentes teóricos y metodología

Así como se recalca frecuentemente que el arte prehispánico no puede estudiarse, comprenderse y admirarse desde los cánones de la estética occidental, algo similar sucede con el arte griego antiguo. Éste no puede estudiarse ni comprenderse desde concepciones modernas. Siendo algo ya tan lejano, sumamente ajeno para algunos, es menester que el historiador del arte se remonte a la cosmovisión de los antiguos griegos y a las nociones de *techne* y de belleza (diferentes a las actuales) que éstos forjaron y que, a partir de ellas, dilucide no lo que tal o cual pieza le dice, sino lo que ésta pudo significar para aquéllos.

I.2.1. Concepto de “arte” en la Grecia antigua

Es menester aclarar aquí que en la Grecia arcaica (s. VIII-VI a.C.) y clásica (V-IV a.C.) no existía una noción de “arte” tal como la entendemos ahora, ni un vocablo específico para designarlo, así como tampoco había un tratamiento “estético” de la belleza y el arte en el sentido actual.⁵

⁴ Véase “Pautas contextuales”, p. 19.

⁵ J. Lomba Fuentes, *Principios de filosofía del arte griego*, pp. 9-30. Debo aclarar en este punto que no abordaré aquí el concepto de “belleza” en Grecia, pues hablar de las diversas teorías que sobre ella gestaron los filósofos y artistas helenos (Platón, Aristóteles, Policleto, etc.) sería desviarme en demasía del objetivo de mi investigación, además de que es un tema que amerita una propia y particular investigación de corte filosófico e incluso lingüístico (Cf. David Konstan, “El concepto de belleza en el mundo antiguo y su recepción en Occidente”, pp. 148). Para un resumen sobre las nociones de “belleza” en Grecia y su tratamiento en los diferentes periodos históricos, manifestaciones plásticas y autores, cf. J. Lomba Fuentes, *op. cit.*; Pitarch, *Arte antiguo*, pp. 181 ss.; Moshe, *Teoría de arte*, pp. 15 ss.

Los antiguos griegos utilizaban la palabra *téchne* para lo que nosotros denominamos “arte”, y era un concepto muy amplio que abarcaba muchas más actividades que las ahora consideradas como puramente artísticas: *téchne* era la arquitectura, la pintura, la escultura, la danza, la música, la alfarería, etcétera, pero también todas las habilidades humanas intelectuales y manuales, los diversos tipos de conocimiento técnico y el conjunto de reglas y métodos para hacer algo; así pues, el arte, como técnica, era algo mucho más amplio que la realización de obras “estéticas”, era toda creación o hacer productivo realizado por la actividad libre y consciente del hombre.⁶

1.2.2. Función y utilidad del “arte” griego. El caso específico de la cerámica

No debe soslayarse que, en la práctica, el arte en Grecia era “espejo de la sociedad y su dócil servido”,⁷ es decir, tenía una misión de carácter utilitario. Para los griegos, esculturas, pinturas, monumentos, artes industriales, etcétera, “siempre tienen alguna finalidad: representar a la divinidad, unirla a su templo y honrarla con el ofrecimiento de exvotos; conmemorar al muerto con su imagen y con la enumeración de sus actos; relatar y enseñar los grandes hechos de la religión y la vida nacional [...]”.⁸

⁶ Cf. Liddell, *A Greek-English Lexicon*, s. v.; Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, VI, 1.139b; Moshe, *op. cit.*, pp. 15-16; Tatarkiewicz, *Historia de la estética I*, p. 31; J. Lomba Fuentes, *op. cit.*, 31, 37.

⁷ A. de Ridder, *El arte en Grecia*, p. 33.

⁸ Ridder, *op. cit.*, p. 43. Sucedió así, por ejemplo, con la edificación del Partenón en el s. V., que tenía como objeto, más que embellecer la ciudad y tener un templo para honrar a una deidad: 1) Conmemorar la victoria sobre Persia, simbolizada por escenas mitológicas como la lucha entre lapitas y centauros o la lucha contra amazonas; 2) Simbolizar la hegemonía, grandeza y poder de Atenas, pues en su construcción se empleó mucha mano de obra y recursos materiales y financieros. Los griegos mostraban así no sólo la victoria militar, sino también más ostentación arquitectónica y artística que los Persas, y 3) Simbolizaba la unidad de Grecia, pues los diversos estados-ciudades tuvieron que unirse para ganar la guerra (cf. M. Robertson, *El arte griego*, pp. 41, 67, 129, 175 y ss., 361 y ss.). O con las Pinturas de Polignoto en la *Stoa Poikile*, que celebraron, durante las Guerras Médicas, a los caídos en la Batalla de Maratón.

Y lo mismo sucedía con la cerámica.⁹ Con frecuencia, los historiadores del arte nos vemos imbuidos, atrapados, por las formas e imágenes de las cerámicas griegas antiguas y, obnubilados por su “belleza”, por su manufactura, nos olvidamos de que no eran una simple decoración, sino que se crearon para un uso específico que se extendía desde el ámbito doméstico (contención y almacenamiento de líquidos y sólidos) y simposiaco, hasta el funerario, ritual, apotropaico, conmemorativo y de premiación, entre otros.¹⁰

Y esta utilidad de los vasos griegos no se circunscribe solamente al objeto cerámico como recipiente, sino que se extiende a las representaciones pictóricas que los recubrían. Éstas también tenían una utilidad definida en el ámbito de la conservación y la transmisión cultural: fueron (y aún siguen siendo¹¹) un medio para difundir y conservar imágenes de la vida cotidiana en sus más diversos aspectos (fauna, flora, simposios, fiestas, sexualidad, instrumentos de trabajo y musicales, combates, oficios, sacrificios, rituales, juegos,

⁹ Cf. J. M. Blázquez, “La situación de los artistas y artesanos en Grecia y Roma”, pp. 9-28; M. Valdés Guía, “La introducción de Hefesto en el imaginario ateniense y la promoción de los artesanos”.

¹⁰ Por ejemplo, A. de Ridder sostiene que el barniz negro de la superficie de algunos vasos era apreciado por los ceramistas porque en él se lograba mejor el dibujo inciso y por sus capacidades de brindar diversos matices que permitían un mayor detalle en la decoración, pero que “la forma y empeño secular del uso de este barniz se debe, ante todo, a sus cualidades técnicas, a la solidez que adquiere por cocción y a la impermeabilidad con que recubre la superficie del vaso. Podría ser que la sustitución de la figura negra con la roja, en la segunda mitad del siglo VI, se produjese no por razones estéticas sino prácticas, por el deseo de comunicar una mayor impermeabilidad al recipiente al reducir las partes de tierra desnudas. El color más rojo de los vasos áticos, resultado de la mezcla de ocre rojo con la arcilla, se debe más bien al designio de disminuir la porosidad de la tierra y comunicar mejor gusto al vino, que a la obtención de policromía. El triunfo de la cerámica ática, que a finales del siglo VI descarta en todos los mercados las cerámicas rivales, como, por ejemplo, la de Corinto, no se debe únicamente a la belleza de sus formas y de su ornamentación, sino especialmente a razones comerciales, ya que conserva mejor los líquidos y les comunica mejor gusto”. Robertson, *op. cit.*, p. 40.

¹¹ En la actualidad, son la primera fuente para comprender y estudiar la figuración; el tratamiento y la evolución del naturalismo, el movimiento y la anatomía; el uso del espacio; los sistemas compositivos; el desarrollo de las habilidades pictóricas, conceptuales, narrativas y artesanales, y los avances técnicos tanto de la pintura como del dibujo en la antigua Grecia.

deportes, mobiliario, prendas de vestir, costumbres, etc.), así como escenas y narraciones gráficas que remitían a los mitos y leyendas acuñados por el imaginario griego.

1.2.3. Teóricos modernos y método de trabajo

Por lo antes expuesto y teniendo en cuenta que el arte es un sector de la cultura, en esta tesis me basaré en las ideas de C. Geertz (*Conocimiento local*) y J. Lomba Fuentes (*Principios de filosofía del arte griego*), enmarcadas dentro de la teoría de la identidad cultural en el arte o teoría del arte como sistema cultural, sustentada por diversas disciplinas como la Sociología del Arte, la Historia del Arte, la Psicología del Arte, la Filosofía del Arte y la Estética.

Dicha teoría postula que la identidad cultural de determinado ente social encuentra su reflejo en sus creaciones artísticas, es decir que los medios de expresión del arte así como sus signos o elementos sígnicos y la concepción de la vida que la anima son inseparables, es decir, se hallan conectados. Así, expresiones como rituales, mitos y la organización social, entre otras, pueden crear las condiciones implicadas en determinada manifestación artística, y a su vez ésta refleja las concepciones fundamentales de la vida en sus más diversos aspectos.¹²

Es así como, para alcanzar los objetivos ya mencionados en esta introducción, recurrí en un primer momento al análisis de la forma de la pieza, el significado y el tema de las imágenes plasmadas en el vaso y, posteriormente, tomé en cuenta la posible función de la cratera en el momento de su creación, así como las no muy claras circunstancias de su

¹² C. Geertz, "El arte como sistema cultural", pp. 117-146; J- Lomba Fuentes, *op. cit.*, pp. 13-16. Otros teóricos que valdría la pena examinar a fondo en este punto son Antonio Banfi (*Filosofía del arte*), Arnold Hauser (*Fundamentos de la sociología del arte, Sociología del arte e Historia social de la literatura y el arte*), A. Egórov (*Problemas de la estética y Arte y sociedad*), L. S. Vigotski (*Psicología del arte*), J. M. Guyau (*El arte desde el punto de vista de la sociología*), J. Plenajov (*Cartas sin dirección. El arte y la vida social*), Pierre Francastel (*Sociología del arte y Pintura y sociedad*), Hans Sedlmayr (*El arte descentrado*) y J. J. Winkelmann (*Historia del arte de la antigüedad*). Cf. E. Medina García, Y. Sánchez Matos, W. Rey y Y. Naung, "La identidad cultural en la obra de arte. Aproximaciones a su estudio", en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Mayo 2012, www.eumed.net/rev/cccss/20/.

génesis y la relación con el contexto ideológico-cultural en el que se insertan sus cuadros compositivos. Ya que, para conocer la cosmovisión que se refleja en esta obra (esquemas visuales) debemos conocer las ideas, la cultura y la sociedad del momento en el que se gestó (esquemas culturales).

Por último, cabe resaltar la ineludible necesidad de consultar fuentes literarias griegas, pues son éstas las que conservan la tradición mítica en la que la mayoría de los ceramistas y pintores se basaron (unos más estrictamente que otros) para la creación del discurso decorativo de sus obras. Este punto es de suma importancia, pues permitirá realizar una mancuerna interdisciplinaria entre historia del arte y filología.¹³

¹³ Nota: Respecto a las citas de fuentes clásicas presentadas en esta tesis, cabe mencionar que, por cuestiones de tiempo, ninguna de las traducciones utilizadas es mía. El traductor de cada obra se indica en la respectiva ficha consignada en el apartado de bibliografía.

La mayoría de las imágenes aquí presentadas fueron tomadas del *Bolletino d'Arte* ya mencionado y cuyos datos completos están consignados en la bibliografía. En caso de imágenes propias o procedentes de otros autores, indico en el pie de foto la referencia correspondiente.

Finalmente, contemplando que un público mixto pueda acceder a este trabajo, he optado por utilizar las grafías hispanas tanto de vocablos griegos como de los nombres de autores clásicos y sus obras, dejando de lado los nombres y abreviaturas latinas o griegas empleadas por las autoridades más ampliamente conocidas en el campo de la filología clásica, como *A Greek-English Lexicon* (Liddell and Scott) y *A Latin Dictionary* (Lewis and Short).

BREVE DESCRIPCIÓN E HISTORIA DEL VASO FRANÇOIS

El *Vaso François* es una crátera de volutas (vaso de simposio en el que se mezclaba el vino) de figuras negras, fechada entre el 570 y el 560 a. C. (finales del arcaico maduro), realizada por el alfarero Ergótimos y el pintor Klitias.¹⁴ Por ser un vaso de grandes proporciones (66 cm de alto por 57 centímetros de ancho) probablemente fue modelado por piezas, y tal vez no sólo las asas y la base, sino el cuello y el cuerpo, ya que las partes mayores a 30 cm tendían a deformarse durante el horneado. A rasgos muy generales, sobre el fondo rojo (color natural de la arcilla) fueron bosquejadas las figuras antes de que el vaso se secara, pues así lo revelan algunas líneas incisas que pueden observarse. Después de delinear o bosquejar las figuras, éstas, junto con las inscripciones y los detalles en negro de las asas y el pie, fueron “pintadas” (con arcilla no porosa), para después pasar al proceso del horneado.

En 1844, el arqueólogo florentino Alessandro François, durante una de sus campañas en la antigua necrópolis de la localidad de Fonte Rotella, cerca de Chiusi, descubrió paulatinamente, junto con diversas joyas y otras piezas cerámicas de menor valor, varios fragmentos del vaso en las diversas habitaciones, corredores y cámaras laterales de una tumba destinada a la nobleza etrusca. Después de largos y complicados procesos de restauración y de su esporádica permanencia en diversos museos y galerías italianos,¹⁵ el *Vaso François* se encuentra desde 1880 en el Museo Arqueológico Nacional de Florencia.

¹⁴ Ergótimos y Klitias. Alfarero y pintor atenienses, respectivamente, herederos principalmente del estilo de Sófilo, además de ser autores de la que puede considerarse la obra más significativa de inicios del siglo VI: el *Vaso François*, elaboraron muchos otros vasos, los cuales firmaron de manera que pareciera que la vasija hablara a quien bebiera o hiciera uso de ella. Fueron ambos los inventores de los vasos llamados “pequeño maestro” (por *Kleinmeister*, término aplicado a los artistas menores del círculo de Durero, durante el siglo XVI), cerámicas de pequeño formato que concentraban su decoración en frisos estrechos en el labio o en la zona de las asas, retomando la tradición de pequeño formato de Corinto, pero traducéndola a un estilo completamente gráfico.

¹⁵ John Beazley, *Development of the Attic Black Figures...*, p. 24; *Bollettino d'arte...*, p. 27, 28; Antonio Minto, *Il Vaso François*, p. 7; G. Dennis, *The Cities and Cemeteries of Etruria...*, pp. 115-117.

El *Vaso François* resulta ser el único de su tipo, por sus dimensiones y compleja composición figurativa, que se conserva casi completo. Posee un formato grande para su época (mide 66 cm del pie a la boca), pero con decoración en menor tamaño que el habitual, propia de la cerámica de pequeño formato; lo adornan 270 figurillas distribuidas en seis frisos (seis en el cuerpo y uno en el pie) y en seis ventanas o registros (tres en cada asa).

De un lado, en el cuello de la vasija, en el friso superior, está representado el *géranos*¹⁶ de Teseo como vencedor del Minotauro, debajo, la lucha entre centauros y lapitas. Después, un único friso, de mayor anchura que los demás, recorre por ambos lados los hombros de la pieza, está separado del cuello por una moldura de ovas y presenta las bodas de Tetis y Peleo. En el vientre del vaso se aprecia el retorno de Hefesto al Olimpo (figs. 1 y 3).

En la cara opuesta de la pieza, en el cuello, el primer friso está decorado con la cacería del jabalí de Calidón y, en la parte inferior de éste, el friso siguiente presenta los juegos fúnebres en honor a Patroclo. En el vientre de la pieza vemos escenas del sitio de Troya (figs. 2, 4 y 7).

El último friso del cuerpo del vaso, al igual que el friso con las bodas de Tetis y Peleo, rodea completamente la pieza, y lo conforman representaciones de animales (reales y fantásticos) y motivos florales (figs. 1-7). En la parte más baja del vaso y por ambos lados encontramos la llamada decoración de cáliz; finalmente, un friso completo con la *geranomaquia* (lucha de los pigmeos contra las grullas) recorre todo el pie del vaso (figs. 1-7).

¹⁶ Cf. Danza que consiste en evoluciones laberínticas que hacen alusión al recorrido rítmico y ondulante que Teseo realizó en el laberinto siguiendo el hilo de Ariadna, su nombre deriva de la semejanza con el vuelo en hilera ondulante de las grullas cuando emigran (*géranos*, “grulla”) (Cf. Liddell, s.v.; Homero, *Iliada*, XVIII, 590 ss.; Plutarco, *Vida de Teseo*, XXI; Calímaco, *Himno a Delos*, 310; Luc. *Salt.*, 34; Poll, 4, 101; Apolodoro, *Epítome*, I, 8, 9). Según Graves (*Los mitos greigos* 1, p. 464), “parece que la antigua danza delia de la grulla fue adaptada asimismo en un diseño laberíntico. En algunos laberintos los bailarines sostienen una cuerda que les ayudaba a guardar la distancia correcta y ejecutar el recorrido sin fallos; es posible que esto diera origen a la historia del ovillo (Cook, *Jurnal of Hellenic Studies*, XIV, 101 ss., 1946; Aristófanes, *Nubes*, 540; Hedreen, *Bild, Mithos...*, p. 493) ”.

En cada una de las asas, decoradas en sus laterales con una doble línea de palmetas entrelazadas, hay tres registros decorativos o ventanas: en el primero, en la cara interior de la voluta, aparece una Gorgona; en el registro siguiente, una *Pótnia Therón*, y, debajo de ella, un registro con la imagen de Áyax cargando el cadáver de Aquiles (figs. 5 y 6).

La mayoría de las figuras están identificadas por inscripciones que las acompañan y, en el extremo superior izquierdo del friso con el regreso de Teseo y en el friso central con las bodas de Tetis y Peleo, se observan las firmas del alfarero y el pintor (fig. 8-10).¹⁷ De las 130 inscripciones, que van desde firmas y nombres propios hasta nombres de objetos, sólo dos son incisas, la que alude al banco en el que está sentado Príamo (*thakós*) y la del altar nupcial de Peleo (*bomós*), y todas ellas no son simples membretes, sino parte integral de la decoración de la pieza; algunas ven de derecha a izquierda o viceversa según la dirección de la imagen, otras interactúan con las figuras, atravesándolas, rodeándolas y enmarcándolas, yendo más allá de la mera identificación de aquéllas, como veremos más adelante.¹⁸

¹⁷ *Ergótimos m'epoíesen* (“Ergótimos me fabricó”) y *Klitias m'égraphsen* (“Klitias me pintó”).

¹⁸ Beth Cohen apunta que el tipo de escritura de todas las inscripciones, incluidas las firmas de alfarero y pintor, responden a una sola “mano”, muy probablemente la de Klitias, el pintor (*The Literate Potter: A Tradition of Incised Signatures on Attic Vases*, p. 52). Para mayor información sobre los tipos y funciones de las inscripciones en los vasos griegos, cf. Signes Codoñer, *Escritura y literatura en la Grecia arcaica*, pp. 84-93; Richter, *El arte griego*, pp. 325-327. Para el caso específico de las inscripciones en el *Vaso François* y el debate en torno a ellas, cf. Signes Codoñer, *op. cit.*, pp. 91, 92, 221 y 223; Rudolf Wachter, “The Inscriptions on the *François Vase*”; Mauro Cristofani, “Le iscrizioni”, en *Bolletino d'Arte*, pp. 177-195.

III. ¿POR DÓNDE COMENZAR A INTERPRETAR EL VASO FRANÇOIS?

¿Por dónde comenzar a interpretar el *Vaso François*? ¿Cuál fue el motivo de su creación? ¿Su temática fue idea del ceramista o de algún cliente? ¿Fue una pieza realizada *ex professo* para exportación? ¿Existe una relación entre su temática y la tipología y/o función de la pieza? ¿Qué lado de la pieza puede considerarse como el anverso y cuál el reverso? ¿Cuál es la secuencia correcta de lectura de las escenas pintadas en ella? ¿Los frisos de cada lado pueden y deben leerse en un orden descendente? ¿Existe una relación entre los frisos del anverso y el reverso? Estas son algunas las primeras interrogantes que surgen al observar que ambos lados de la crátera están cubiertos de numerosísimas figurillas que participan en variados episodios míticos superpuestos.¹⁹

¹⁹ Podríamos preguntarnos también: ¿son las representaciones del vaso realmente fieles respecto de la tradición mítico-literarias?, ¿habrá discrepancias en cuanto personajes, nombres, situaciones, etc.?, ¿qué variantes míticas inspiraron cada escena, cada personaje? Se han detectado algunas discrepancias o “rarezas” que valdría la pena analizar a fondo en un trabajo posterior. Por ejemplo, en el friso concerniente al géranos de Teseo, aparece Ariadna en Delos sosteniendo el carrizo con el que ayudó al héroe a salir del laberinto de Creta, ¿cómo es esto posible si, cuando Teseo llegó a Delos, la joven ya había sido abandonada en Naxos? (Plutarco, *Vida de Teseo*, XXIX; Apolodoro, *Epítome*, I, 8; Pausanias, X, 29, 2; Diodoro Sículo, V, 51, 4). O, en el mismo friso, una de las jovencitas que participan en la danza está identificada con la inscripción “Menestes”, nombre claramente masculino. Si apelamos a la versión más difundida, en la que Menestes, nieto del rey Esciro (Plutarco, *Vida de Teseo*, XVII; cf. *ibidem*, XXIII), es uno de los jóvenes varones que fueron escogidos junto con Teseo como tributo para el labarinto, podría pensarse que el pintor confundió el nombre con el de una mujer y por eso lo representó como tal, pero no, la verdad es que resulta un gran acierto, una maravillosa particularidad que se confunde con una errata. Sería muy difícil darnos cuenta de esto, a menos, claro, que conociéramos a la perfección todas las variantes míticas concernientes a todos los muy poco importantes acompañantes de Teseo, o que no hayamos pasado por alto un fragmentito de la *Vida de Teseo* escrita por Plutarco, donde, se lee: “celebranse las fiesta Escoforias por instrucción de Teseo, con ocasión de que no llevó consigo todas las doncellas sorteadas, sino que, de entre los jóvenes sus amigos, a dos demasiado tiernos y de aspecto femenino, aunque por otra parte de ánimos valientes y arrojados, con baños calientes, con la vida casera, y con los adobos y afeites de que usan las mujeres en cuanto al cabello, la delgadez del cuerpo y el color, les hizo tomar otra forma; y enseñándoles también a tomar la voz, el aire y el andar de las mujeres, sin que nada contrario se descubriese, los agregó al número de las doncellas, no habiéndolo advertido nadie” (XXIII).

III. 1. Pautas contextuales

Por ser el *Vaso François* tan complejo y único en su tipo, y por no haber ninguna fuente literaria antigua que nos proporcione algún dato sobre él, esta pieza cerámica resulta en sumo misteriosa. No es seguro que haya sido creado por encargo de un cliente específico, ni podemos saber si las escenas plasmadas en él fueron establecidas enteramente por el pintor o hubo alguna intervención clientelar en la elección de los temas.²⁰ No hay ninguna certeza de que desde un inicio haya sido concebido como una ofrenda mortuoria, pues su lugar de descubrimiento no es motivo suficiente para aseverarlo, o incluso destinado a ser un regalo de bodas, aunque el ancho y llamativo friso nupcial que rodea sus hombros pueda sugerirlo. Tampoco se sabe nada de su uso antes de haber sido colocado en la necrópolis etrusca, aunque por su tipología con seguridad fue utilizado en contexto simposiaco, colocado al centro de un banquete para proveer de vino a los comensales.

Sin embargo, por su lugar de fabricación (el Ática), su datación (inicios del periodo arcaico) y su lugar de descubrimiento, es evidente que fue un vaso destinado a la exportación, fin muy común en la época, pues, como es bien sabido, el comercio de vasos áticos adquirió un enorme desarrollo a partir del siglo VI a. C. (periodo arcaico) y a lo largo del siglo V (época Clásica).²¹

Este auge de la exportación de vasos de figuras negras durante el siglo VI se debió al impulso del artesanado, especialmente de los ceramistas, durante la época de la tiranía pisistrática (561-510 a. C., época arcaica).²² Es importante resaltar aquí el control que los tiranos ejercieron sobre los alfares y el hecho de que Pisístrato y sus descendientes

²⁰ J. D. Beazley apunta que los vasos destinados a la exportación muchas veces respondían a las preferencias de los clientes, pero que el gusto por determinadas formas y temas por lo general era impuesto por los exportadores (*Atti del I Convegno di Studi Etruschi*, p. 30, *apud* Balmaseda, *Mito y figuración...*, p. 112).

²¹ Balmaseda, *op. cit.*, p. 112.

²² Sobre la situación del artesanado en dicha época, véase Valdés Guía, “La introducción de Hefesto en el imaginario ateniense y la promoción de los artesanos en el siglo VI a. C.”, pp. 89-95; Blázquez Martínez, *op. cit.*, pp. 9-28.

utilizaran las imágenes plasmadas en los vasos como medio de propaganda política,²³ por ejemplo, con frecuencia los vasos, para hacer énfasis en la magnificencia del régimen pisisstrátia, recogen algunos ejemplos de la amplia infraestructura de servicios públicos con la que los tiranos dotaron a la ciudad, como en una hidria atribuida al Pintor de Madrid (CVA, #10924; Beazley, *ABV*, p. 335), donde se observa una reunión festiva de mujeres en una fuente pública, escena que, según J. Balmaseda, alude a la creación de infraestructura pública y encaja con la tendencia de los tiranos hacia el fomento de las fiestas y cultos populares. En otros ejemplos, se asocia a Pisisitrato con héroes como Heracles, pues el tirano se hacía acompañar de una guardia armada con clavas, arma típica de dicho héroe popular.²⁴

Por esta razón, sería posible pensar que detrás del programa figurativo y compositivo del *Vaso François* pueda existir una clara referencia a los aportes político-sociales de la tiranía a la *polis* ateniense o una alusión a alguno de los principales actores políticos o sucesos de la época. Ahora bien, si atendemos a que durante la tiranía se reguló la recitación oficial de la *Iliada* y la *Odisea* en distintos festivales y a que, por ello, floreció la figura del héroe épico, vinculado con el origen y desarrollo de la ciudad, y las hazañas heroicas del pasado homérico se volvieron muy familiares para los atenienses, quienes, en un acto de añoranza, las plasmaron en un sinnúmero de vasos,²⁵ podemos estar tentados a ver de manera peyorativa la anterior hipótesis interpretativa y a aseverar tajantemente que este objeto tiene una lectura exclusivamente mítica o literaria.

En vista de esta problemática y de que la pieza objeto de este estudio es tan compleja, tan rica en imágenes y temáticas, y creada en un contexto importantísimo de evolución y remodelación artística, social, religiosa y política, considero que sería un tremendo error pensar en la existencia de una única y absoluta interpretación válida que la explicara. En mi opinión, puede haber distintas y válidas interpretaciones de la pieza, dependiendo de si nos enfocamos en estudiar ya sea su aspecto político, o el social, o el

²³ Boardman, *Athenian Black-figured Vases*, p. 112; Boardman, “Herakles, Peisistratos and sons”, pp. 57-72; Boardman, “Herakles, Peisistratos and Eleusis”, p. 1 ss.; Balmaseda, *op. cit.*, pp. 114-122.

²⁴ Balmaseda, *op. cit.*, pp. 114-122.

²⁵ C. Mosse, “La tyrannie dans la Grece Antique”, p. 71; Balmaseda, *op. cit.*, pp. 114-122.

mítico-literario, o incluso aspectos combinados, y si queremos verla como un todo, o de manera fragmentada.

En esta ocasión, me centraré en examinar la iconografía y composición del *Vaso Francois* mediante la lectura que retoma la épica homérica, específicamente, la figura arquetípica del héroe, aunque no dejaré de mencionar, de manera secundaria, ciertos valores de importancia que pudieran tener las figuras míticas representadas en el vaso para la sociedad ateniense arcaica del primer cuarto del siglo VI, como se verá en el caso de Teseo y Hefesto.

III. 1. Pautas formales

Antes de comenzar el análisis del vaso, debemos establecer cuál es su lado “A” y cuál el “B”, así como por cuál friso iniciaremos la lectura; para ello, debemos tomar en cuenta varios aspectos: forma y función de la pieza, peso visual y colocación de las firmas del alfarero y pintor.

1. Forma y función de la pieza

Un aspecto sumo importante de una obra de arte es su forma. Alsina Franch ofrece una recopilación de las distintas definiciones de este aspecto: “modo en el que están ordenados los elementos de una producción artística”, “figura o determinación exterior de la materia”, “orden de la materia que proporciona una figura a la misma y que incluye aspectos como materia/soporte, aspecto, técnica, organización, proporciones, composición, apreciación, descripción y efecto”, “proporción canónica y normas estructurales de acuerdo a las cuales los artistas se han comportado por regla general para representar objetos y entes reales o fantásticos de su mundo estético”.²⁶ Por su parte, María Nieves Zedeño, en un estudio de la forma y contenido enfocado en piezas cerámicas,²⁷ menciona que la forma, en sentido general, es “la calidad de las relaciones de organización de los elementos y procesos que

²⁶ *Arte y antropología*, pp. 71-90.

²⁷ “La relación forma-contenido en la clasificación cerámica”, pp. 19-26.

integran el contenido, o la manera cómo éste se estructura”, “todas las características formales fenoménicas observables en la cerámica, las cuales se pueden agrupar por categorías formales: forma básica de la pieza, estilo (formal-decorativo)²⁸ y propiedades físicas derivadas de su manufactura”, “ordenamiento de los materiales a partir de las dimensiones de geometría y la proporción y de patrones funcionales socialmente aceptados, e inclusive estandarizados dentro de cierto grupo o para cierta época”.

En cuanto a la función cerámica, Nieves Zedeño nos dice que ésta puede inferirse fundamentalmente a partir de sus características formales, propiedades físicas, forma básica, asociaciones contextuales, huellas de uso, estilo decorativo, etc., y se divide en primaria y secundaria. Para conocer la función primaria de las piezas cerámicas, es necesario considerar la asociación contextual de las formas básicas. Dentro de las unidades de descripción es importante tomar en cuenta las dimensiones de geometría y proporción; una misma forma reproducida en diferentes proporciones pudo cumplir funciones distintas. La función secundaria puede ser inferida, además de su asociación contextual, por medio de huellas de uso, si están presentes. Por ejemplo, cuando vasijas que evidentemente han cumplido una función doméstica (inferida por huellas de uso o por asociación de las mismas formas con contextos domésticos) son halladas como ofrendas funerarias, podría decirse que su función secundaria fue la de haber sido parte de una ofrenda, aunque originalmente fueran producidas para uso doméstico.²⁹

Con base en estas definiciones, presento las siguientes tablas en cuanto a la forma y función del *Vaso Francois*:

²⁸ El estilo cerámico es el conjunto de características formales que distinguen a una manifestación cerámica producida por un grupo social dado. El estilo representa no sólo una expresión estética de los ceramistas, sino una manera de identificación y diferenciación social. Respecto al estilo decorativo, éste depende del diseño y de la técnica decorativa de la pieza. La técnica decorativa comprende el procedimiento o manera que se eligió para llevar a cabo determinado diseño, por ejemplo, pintura, incisión, grabado, etc. El diseño es, en cambio, la expresión gráfica o plástica de un conjunto de ideas naturalistas, geométricas o simbólicas que tienen determinada significación para la sociedad que elaboró la cerámica. Nieves Zedeño, *op. cit.*, pp. 22-23.

²⁹ *Ibidem*, pp. 11, 25, 26.

FORMA	
Forma básica	Crátera de volutas, pues, según la tipología, sus asas, que sobre salen de la boca o borde, forman volutas.
Características específicas de la forma	Es más ancha, especialmente en los hombros, y redonda que otras cráteras de volutas, porque el alfarero tomó como modelo y reelaboró una crátera de metal hoy perdida semejante a la crátera de Bronce con tapa-criba de Vix, 1.64 m de altura, mediados del siglo VI. ³⁰
Dimensiones y proporciones	Más grande de lo normal, 66 cm de alto, 57 cm de ancho.
Materia	Arcilla roja ateniense (por la presencia de ocre rojo u óxido férrico). ³¹
Técnica de manufactura	Modelado por partes, ya que las piezas mayores a 30 cm tendían a deformarse durante el horneado.
Técnica decorativa	De manera general: -Figuras bosquejadas con incisiones antes del secado de la pieza. -Figuras coloreadas e inscripciones dibujadas (pintadas sin incisión) antes del horneado con pintura-barniz de arcilla no porosa, que al final de la cocción se vuelve de color negro (el óxido de hierro se

³⁰ Robertson, *op. cit.*, pp. 75 y 81, fig. 58.

³¹ La procedencia de las arcillas se puede identificar por su color; una arcilla roja encendida, seguramente proviene de Atenas, mientras que una arcilla con color más apagado, pálido, anaranjada o amarilla-verdosa, es típica de la zona de Corinto.

	convierte en óxido de hierro magnético negro u óxido ferroso negro). ³²
Características específicas de la decoración	Numerosas figurillas (270), propias de la cerámica de pequeño formato, pero no de piezas grandes.
Organización de la decoración	-Decoración organizada en múltiples frisos superpuestos, no muy comunes en piezas grandes. -Dos frisos continuos que le brindan a la pieza un carácter cíclico y unitario. -Un friso más ancho que los demás (en los hombros).

FUNCIÓN	
Primaria	-Por el tipo de vaso (crátera), seguramente cumplió con una función simposiaca, de banquete. -Por sus proporciones y características decorativas, así como por su lugar de descubrimiento (Etruria), fue destinado desde un inicio a la exportación y no al comercio local. -Como la mayoría de las piezas cerámicas decoradas con escenas míticas o de la vida cotidiana, fue un medio de transmisión mítico-cultural, de Atenas a Etruria, y de allí seguramente a Roma.
Secundaria	Por su lugar de descubrimiento (tumba),

³² Richter, *op. cit.*, pp. 317-319.

	destinada como ofrenda funeraria.
--	-----------------------------------

2. *Peso visual*

Como ya mencioné antes, el friso de las bodas de Tetis y Peleo recorre por ambos lados los hombros de nuestro vaso y, a diferencia de los demás frisos, es de mayores proporciones (figs. 1, 2, 11-20),³³ razones por las que en él recae el peso visual de la decoración de nuestra pieza.³⁴ En este friso observamos un cortejo de dioses, encabezado muy acertada y conscientemente por Quirón e Iris,³⁵ que se dirige al *oikos* de los recién casados para entregar ofrendas nupciales, entre las que se reconocen varias liebres³⁶ y un ánfora con

³³ Apolodoro, III, 13, 5: “Por consejo de Quirón, Peleo la mantuvo agarrada mientras Tetis se metamorfoseaba, y aunque unas veces era fuego, otras agua, otras un animal, no la soltó hasta verla recuperar su forma primitiva. Peleo se casó con ella en el Pelión, y allí los dioses celebraron la boda con banquetes y cantos. Quirón regaló a Peleo una lanza de fresno, y Posidón los caballos Balio y Janto, que eran inmortales”. Véase también Píndaro, *Nemeas*, IV, 62 y ss.; *Ístmicas*, VIII, 41 y ss.; Pausanias, V, 18, 1; Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 221 y ss.; Apolonio de Rodas, IV, 790 y ss.; Herodoto, VII, 191; Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, 703 y ss. y 1036 y ss.; Higino, *Fábulas*, 92.

³⁴ De aquí que algunas hipótesis no comprobadas sugieran que el vaso fue creado como un regalo de bodas.

³⁵ La selección de las dos primeras figuras de la procesión no es azarosa, pues recordemos que Quirón ayudó a la realización del matrimonio (Apolodoro, III, 13, 15), y tiempo atrás defendió a Peleo contra el ataque de otros centauros. Así, Quirón es el primero en ser recibido y saludado. Iris, por su parte, como mensajera de los dioses, le corresponde ir a la cabeza de la procesión para hacer la presentación de todas las divinidades. Tampoco olvidemos que fue ella quien informó a Quirón de la orden de Hera para que Tetis se casara con el más noble de los mortales. Además, la aparición de Iris tiene también un significado profundo: es la representación del arco iris, la unión entre la tierra y el cielo, entre los hombres y lo divino; lo que justamente era motivo de la celebración representada en el vaso: la unión del mortal Peleo con una nereida.

³⁶ Sostengo que son liebres y no conejos, no tanto por su representación, sino porque en Grecia no conocían a este último, que es originario de España y de las islas mediterráneas occidentales, e introducido en Grecia hasta el año 230 a. C. Cf. Frangós, nota 24, en Jenofonte, *Ciropedia*, p. 253.

vino.³⁷ Peleo, el novio, sale a recibir la procesión, mientras la novia, Tetis, permanece en actitud sedente dentro de su casa.³⁸ Aparentemente el friso está dividido en dos partes: de un lado se ve la casa de los novios y los dioses que encabezan la procesión; del otro, el resto de los dioses (fig. 11). Evidentemente es más llamativa la parte donde aparecen las figuras de los novios y el inicio del cortejo, pues éstos sintetizan en su totalidad o hacen referencia directa al mito, no se necesita observar el resto del cortejo para saber de qué episodio se trata. Por ello podría pensarse que el lado que muestra dicha parte fuera identificado como “A” (frisos: jabalí de Calidón; juegos fúnebres en honor a Patroclo; bodas de Tetis y Peleo, segmento de recibimiento; sitio de Troya) (figs. 2 y 7), pero eso está por verse.

3. Colocación de las firmas del alfarero y del pintor

Las firmas de los creadores del vaso aparecen en dos ocasiones: la primera en el friso de las bodas de Tetis y Peleo, del lado donde se observa a los novios; la segunda, en la cara opuesta de la pieza, en el ángulo superior izquierdo del primer friso, que ostenta la escena de la llegada de Teseo a Delos (figs. 8-10). ¿Qué importancia tenían las firmas cerámicas? ¿Todo esto qué nos dice en el caso del *Vaso François*?

En el siglo VII a. C., junto al florecimiento de la cerámica ática de figuras negras, los ceramistas áticos comenzaron a firmar sus obras, quizá como una marca de identidad o propiedad.³⁹ Las primeras firmas eran de tipo “nombre del ceramista + *m'epoiesen* (me fabricó)” (pintadas y no incisas como después se hará), indicando que un mismo artesano era responsable en un primer momento tanto de tornearse el vaso y cocerlo como de

³⁷ Sobre la presencia de los dioses en las bodas y sus regalos, véase *Iliada*, XVI, 866-7; XVII, 443-4; XXIV, 62-3; Apolonio de Rodas, IV, 807-8; Píndaro, *Píticas*, III, 89-95, Catulo, 64. Los caballos donados por Posidón serán los que llevará Aquiles a Troya: inmortales y dotados de habla (*Iliada*, XIX, 404 y ss.).

³⁸ El lugar estipulado por la sociedad patriarcal griega para la mujer, al menos hasta la llegada de la época helenística, era el seno del hogar. Pomeroy, *Diosas, ramerías, esposas y esclavas*.

³⁹ Algunos autores señalan que lo hacían por sentirse orgullosos de las piezas que creaban, pero, como apunta Signes Codoñer, es poco probable que sintieran orgullo de un oficio tan poco remunerado (*op. cit.*, p. 90).

decorarlo.⁴⁰ Posteriormente, a mediados del siglo VII a. C. (año 640), aparecieron las firmas de tipo “nombre + *m'égraphsen* (me dibujó/decoró/escribió)”, quizá originadas por la creciente complejidad de los dibujos realizados y por el deseo de diferenciar la labor del pintor de la del ceramista (640-570).⁴¹

Para el año 570 aparecen juntas por vez primera las firmas de un alfarero y un pintor, justamente en el *Vaso François*, particularidad registrada en contadas ocasiones posteriores. Villard propone que los autores quisieron con ello no hacer patente la oposición entre el trabajo de cada uno, sino subrayar su colaboración. Posteriormente (570-520), en la cerámica de figuras, negras los pintores prefieren utilizar *epoiesen* (inciso y coloreado), para firmar sus obras en vez de *égraphsen*.⁴²

No es ésta una ocasión para ahondar en los tipos y usos de las inscripciones y firmas en las piezas cerámicas,⁴³ baste con acotar por el momento que es posible que las firmas obedecieran al impulso del artesanado en la época y a cuestiones comerciales,⁴⁴ y que

⁴⁰ Según Villard (*L'apparition de la signature...*, p. 778-779), *epoiesen* fue utilizado por primera vez en el siglo VII a.C. en una tablilla de arcilla, pero existe mucho debate sobre su significado y utilización en la cerámica. Algunos refieren que *epoiesen* designaba al dueño del alfar (R. M. Cook, *The Journal of Hellenic Studies*, 91, 1971, p. 137), otros refutan esto (C. M. Robertson, *The Journal of Hellenic Studies*, 92, 1972, pp. 180; M. M. Eisman, *The Journal of Hellenic Studies*, 94, 1974, p. 172). En algunos casos muy específicos la firma puede ser emitida por otra persona debido a motivaciones comerciales.

⁴¹ Vickers y Gill, *Artful Crafts*; Villard, *op. cit.*, p. 782. Respecto a la diferenciación del trabajo cerámico, según Signes Codoñer, “ésta no parece lógica, considerando que ya los primeros alfareros griegos eran responsables también del decorado de sus vasijas y que en la alfarería de todos los pueblos nunca ha habido separación o especialización entre las labores del torno y la pintura”. Eran más coherentes las firmas para diferenciar el trabajo de los orfebres, quienes tenían razones para estar orgullosos de un oficio que sí era bien remunerado (*op. cit.*, p. 92), aunque no hay que olvidar que durante la tiranía, los ceramistas y pintores alcanzaron una conciencia clara de su personalidad creadora y de su valía individual. (Balmaseda, *op. cit.*, p. 114; Beazley, *Potter and Painter in Classical Athens*, nota 8).

⁴² *Op. cit.*, pp. 780, 782.

⁴³ Para estos temas véase Blázquez Martínez, “La situación de los artistas y artesanos en Grecia”, pp. 712-719; Signes Codoñer, *op. cit.*, pp. 84-223; R. M. Cook, *The Journal of Hellenic Studies*, 91, 1971, p. 137; C. M. Robertson, *The Journal of Hellenic Studies*, 92, 1972, pp. 180; M. M. Eisman, *The Journal of Hellenic Studies*, 94, 1974, p. 172.

⁴⁴ Villard, *op. cit.*, p. 782.

existiesen inscripciones que, además de indicar qué personajes aparecían en las representaciones, o de consignar los nombres de los artesanos, o de manifestar una dedicatoria a una persona en específico, etc., podían tener un valor decorativo y reforzar la dinámica de la imagen. Por ejemplo, en una hidria de figuras negras de Madrid (#10920 CVA1, pl. 8, 2, 10) vemos una escena iliadica en la que el rey Príamo sube a su carro para ir a buscar el cadáver de su hijo Héctor, y detrás de él aparece Paris, el causante de la guerra de Troya. Recordemos que Paris, a lo largo de la literatura griega, ha sido vilipendiado y considerado un cobarde por sus acciones; sin embargo, en esta hidria, es representado portando ricos ropajes orientales que resultan anacrónicos para la época, acaso un intento del pintor de la pieza por eximirlo de sus culpas y hacer referencia a su procedencia aristócrata. No contento con ello, el pintor agregó junto a él la frase *Pari kalos* (“Paris es bello”), enfatizando así el linaje noble y la bella adolescencia del joven. J. Balmaseda apunta que, en este caso, la inscripción reafirma la idealización presentada por la imagen con la finalidad de que el aristócrata que encargó la pieza se identificara con la imagen representada.⁴⁵ En el anverso de la misma hidria encontramos otro ejemplo en el que las inscripciones refuerzan la iconografía cerámica. Se observa una carrera de caballos, acaso la representación de juegos fúnebres en honor a algún héroe caído en batalla. Es lógico que en un acontecimiento como éste los aurigas aparecieran exhortando con golpes de rienda y diversas órdenes a sus caballos, para que apresurasen el paso obtuvieran la victoria, por lo que, el ceramista agregó las inscripciones *kinik* y *elatode*, que no poseen un significado preciso, pero que por su posición e ininteligibilidad aluden a los gritos para azuzar a los caballos.⁴⁶

Con base en esto, y tomando en cuenta que la *Crátera François* fue encontrada en una tumba etrusca, y que lo más probable es que la nobleza del lugar no pudiera entender ni las firmas ni las grafías nominativas plasmadas en ella, me atrevo a proponer que, en este vaso, además de posiblemente expresar la mancuerna entre alfarero y pintor o el gusto clientelar, las firmas pudieran funcionar como un elemento más de la imagen para reforzarla o como un indicio para fijar la atención en alguno de sus elementos. Así, las firmas horizontales

⁴⁵ *Ibidem*, p. 122.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 123.

que aparecen en el ángulo izquierdo del friso con el *géranos* de Teseo acompañan y enfatizan la horizontalidad de la nave representada, del oleaje marino y del joven que nada hacia la orilla de la isla, contrastando con la verticalidad de los cuerpos de los marinos, así como con las diagonales formadas por la inclinación de los torsos y las cabezas de algunos de los danzantes que se encuentran en la isla, líneas reproducidas por las respectivas inscripciones con sus nombres (figs. 8, 21-24). Por otro lado, en el caso del ancho friso con las bodas de Tetis y Peleo, la firma vertical de Klitias, que parece salir del cántaro colocado sobre el altar nupcial (*bomós*) y termina debajo del ángulo formado por las manos entrelazadas de Peleo y Quirón, enfatiza, por un lado, la temática de la escena: el recibimiento del cortejo de dioses para asistir a la celebración matrimonial, y, por el otro, la posterior relación de Peleo y el centauro, pues éste será quien adiestre al hijo de aquél en las artes bélicas, como lo veremos más adelante (figs. 9, 13).⁴⁷ Por su parte, la firma de Ergótimo en ese mismo friso, entre las Horas y la musa Kalíope (vistosa por estar retratada de manera frontal al igual que Dioniso y tocando un instrumento de viento, *cf.* nota 66), llama la atención sobre estas divinidades (figs. 10, 14, 15). Las primeras, las Horas,⁴⁸ según estudios de L-M L'Homme-Wéry, son divinidades áticas honradas en las fiestas Dionisias en el altar de Dioniso Orthos, pues, en el siglo VI, época de fabricación del *Vaso François*, eran consideradas no solamente como divinidades agrarias, sino también como diosas cívicas que mantenían en orden y armonía la ciudad, de ahí la importancia de llamar la atención sobre ellas mediante la firma del pintor.⁴⁹ La segunda, Calíope, fue enfatizada inscripcionalmente probablemente por tener una importancia para amenizar el banquete de

⁴⁷ *Cf.* En el análisis específico del friso de las bodas.

⁴⁸ Se llaman Horas por una traducción abusiva del latín *Horae*. Hijas de Zeus y Temis son las divinidades de las estaciones. Hasta época muy tardía llegaron a personificar a las horas del día. Como sus nombres lo indican (*Eunomía, Dice e Eirene*), son propiamente la Disciplina, la Justicia y la Paz. Los atenienses también las llamaban *Talo, Auxo y Carpo*, nombres que evocan las ideas de brotar, crecer y fructificar. Así, las Horas tienen un aspecto doble: como divinidades de la naturaleza presiden el ciclo de la vegetación, como divinidades del orden aseguran el equilibrio social. En el Olimpo, según las varias versiones, figuran en el séquito de distintas divinidades, como Hera o Dioniso. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, s.v., p. 276.

⁴⁹ *L'Athènes de Solon sur le Vase François*, p. 274; Solón, fr. 3, 32-39.

bodas; mientras Dioniso creará entusiasmo y éxtasis divino mediante el vino, ella lo hará por medio de la música.⁵⁰



Ya establecido el carácter decorativo y enfático de las firmas del *Vaso François*, puede pensarse que la aparición de las firmas en el friso con mayor impacto visual, específicamente en el lado con los personajes más representativos del discurso (Tetis y Peleo), refuerza la hipótesis de que dicho lado podría ser denominado “A” (frisos: jabalí de Calidón; juegos fúnebres en honor a Patroclo; bodas de Tetis y Peleo, segmento de recibimiento; sitio de Troya). Sin embargo, si la primera mitad del friso con las bodas da la pauta para la designación del anverso y reverso, ¿por qué aparecen nuevamente las firmas del alfarero y pintor en el lado totalmente opuesto y en un friso de menor peso visual?

Efectivamente, el friso con el *géranos* de Teseo posee menor peso visual que el de las bodas, pero, en el contexto ateniense, lugar de la fabricación de la pieza de estudio, esta narración, que alude a una de las primeras hazañas de Teseo después de ser reconocido como hijo del rey del Ática, presenta, en sus versiones gráficas o literarias, mayor peso mítico-social, como veremos a continuación.

Recordemos que Teseo es el héroe del Ática por antonomasia, equiparable, por lo tanto, al valor de Heracles para los dorios.⁵¹ Según el mito, Teseo no sólo abolió el antiguo tributo de jóvenes que Minos exigía para su sacrificio cada nueve años, sino que, de acuerdo con la leyenda, fue una figura con grandes repercusiones socio-políticas en la formación de la ciudad ateniense. Su victoria sobre Creta representaría la obtención de la

⁵⁰ L’Homme-Wéry, “L’Athènes de Solon sur le *Vase François*”, p. 273; François Frontisi-Ducroux, “Au miroir du masque”, pp. 158-159.

⁵¹ Según Robert Graves (*Los mitos griegos* 1, p. 436), “parece que ha habido por lo menos tres personajes mitológicos llamados Teseo: uno de Trecén, otro de Maratón, en el Ática, y el tercero del territorio lapita. Los tres no fueron unificados en un solo personaje hasta el siglo VI a. C., cuando (como suiere el profesor George Thompson), los Butadas, un clan lapita cuyos miembros habían llegado a ser los aristócratas dirigentes de Atenas e incluso habían usurpado el nativo sacerdocio pelasgo de Erecteo, presentaron al Teseo Ateniense como rival de Heracles dorio”.

hegemonía de Atenas sobre el ámbito insular del Egeo. En la tradición mítica ateniense, cuando Teseo asumió el poder en el Ática, su primer acto como gobernante fue realizar el sinecismo, es decir, reunir en una sola ciudad a los habitantes que se encontraban diseminados en el campo; además, nombró a Atenas capital del Estado así constituido; la dotó de los edificios políticos esenciales, como el Pritaneo y la Bulé; instituyó las Panateneas, fiesta que simbolizaba la unidad política del Ática; acuñó monedas; dividió la sociedad en tres clases: nobles, artesanos y agricultores, e instauró, en sus líneas generales, el funcionamiento de la democracia.⁵²

Con todo lo anterior, ¿cómo saber entonces cuál es el friso de mayor importancia y en el que podemos basarnos para asignar el lado “A” y el lado “B” de la pieza? ¿Teseo llegando a Delos o Peleo recibiendo la procesión nupcial? ¿Habría que darle preferencial al peso visual o al peso simbólico-social? Ante esta aparente confusión, propongo lo siguiente:

1. Olvidarnos del convencionalismo de nombrar a los lados de la pieza como “A” y “B”, “1” y “2” o “anverso” y “reverso”, pues esto da idea de predominancia de un

⁵² Para esto véase Plutarco, *Vida de Teseo*, II, XXIV, XXV; Tucídides, II, 15; Cicerón, *Leyes*, II, 5; Isócrates, X, 35. Ahora bien, considerando el mito teseida a la luz del origen ático del vaso y de las ya descritas implicaciones sociopolíticas de Teseo para Atenas, puede formularse la hipótesis de la existencia de un fuerte vínculo entre el mito representado y el campo político de la clase dominante de mediados del siglo VI a. C. Es decir, Teseo y sus acompañantes de linaje noble/divino, pese a no formar parte de los héroes que participaron en los sucesos de las narraciones homéricas, tenían un valor muy alto a los ojos de las clases altas del Ática, eran la proyección de una realidad pasada que se materializa en la formación de la ciudad, pues la cronología mítica ubica a Teseo una generación antes de la guerra de Troya (acontecida ca. 1375 o hasta el 1189 a. C). Apolodoro (III, 10, 7 y *Epítome*, 1, 23) y Plutarco (*Vida de Teseo*, III-IV) refieren que Teseo, a la edad de 50 años, rapta a Helena cuando ésta apenas tiene 12 años, antes de que ella se casase con Menelao y fuera llevada a Troya por Paris. Por su parte, Pausanias (I, 27, 7) dice que Teseo tenía 7 años para el tiempo en que Heracles ya había conseguido la piel del león de Nemea (Las primeras referencias sobre Heracles nos las proporcionan Homero y Hesiodo, y se remontan a los siglos IX-VIII, aunque sus hazañas son anteriores a las ocurridas en las narraciones homéricas. Específicamente en la *Odisea*, XI, 601-614, se le evoca ya como un difunto). En cuanto a las fechas de la guerra de Troya, Eratóstenes da la fecha de 1193-1184; el *Marmor Parium*, 1209-1208; Herodoto (II, 145), 1250. *Apud* Adrados, *Introducción a Homero*, p. 233.

lado sobre otro, de que deben ser examinados primero los frisos de una cara y luego los de la otra, y es parte de mi hipótesis aquí presentada ver al *Vaso François* como un todo unitario (unidad ya de por sí sugerida por el enorme friso de las bodas que “recorre”, “une”, toda la circunferencia del vaso), ver a los frisos como una trama narrativa con continuidad, vinculados entre sí en la medida de lo posible, y no analizarlos de manera aislada. Luego entonces, dada la necesidad de identificarlos de alguna manera, y siendo “imposible” encasillar los temas míticos de cada lado por ciclos heroicos (“teseida” u “homérico”), sugiero nombrar a cada lado con base en la temática del primer friso que presentan en orden descendente; así pues, serían, respectivamente, “lado teseida” (frisos: *géranos* de Teseo; centauros contra lapitas; bodas de Tetis y Peleo, segmento procesional; Hefesto regresando al Olimpo) y “lado calidonio” (frisos: jabalí de Calidón; juegos fúnebres en honor a Patroclo; bodas de Tetis y Peleo, segmento de recibimiento; sitio de Troya), sin que esto implique, claro, preminencia de dichos frisos sobre los demás o un orden por lado respecto a un ciclo mítico determinado, es sólo por cuestiones identificativas.

2. Atender a la forma globular de la cratera, que nos sugiere un carácter de totalidad/unidad (que es justo el que quiero atribuir entre sí a sus representaciones pictóricas) y de principio-fin, muy acorde con el carácter cíclico de vida-muerte de los mitos heroicos representados.
3. Dar mayor importancia a la parte más prominente del vaso (hombros), que llama la atención no sólo por sus dimensiones físicas, sino también por las dimensiones decorativas que presenta (friso nupcial).
4. Por ser necesario un punto específico de partida para comenzar el análisis, considerar a los frisos con firmas (bodas de Tetis y Peleo/Teseo en Delos) --que son a su vez, como ya mencioné, los de mayor peso visual y mayor peso simbólico, respectivamente-- como candidatos a ello.
5. Comenzar el análisis por el friso nupcial, pues, además de ostentar las firmas del alfarero y pintor (que refuerzan la imagen, como ya expliqué en pp. 25 y 26), en él recae el mayor peso visual, y, como veremos más adelante, puede aludir a uno de los primeros tópicos dentro de la vida de un héroe: su origen noble/divino. También es importante considerarlo como una unidad, no como un friso partido, pues

obviamente la división de la escena en dos no obedece a una deliberada diferenciación, sino simplemente a cuestiones de espacio y a querer que el friso abarcara, rodeara, toda la pieza, en un intento acaso de conferirle unidad, totalidad.

6. Continuar el análisis con el friso teseida, pues las firmas en él y el simbolismo ático del su mito lo señalan como el segundo en importancia.
7. Realizar el análisis asociando de manera paralela/contrapuesta/frontal los frisos de uno y otro lado, y en orden descendente.

Una vez realizadas todas estas acotaciones, podemos pasar al análisis de nuestra pieza.

IV. EL ARQUETIPO DEL HÉROE HOMÉRICO EN EL VASO FRANÇOIS

La mitología griega está repleta de “héroes”, cuyos rasgos (características físicas y morales particulares) y gestas a lo largo de las diferentes épocas de la literatura en la Grecia antigua o en los diferentes mitos y leyendas no siempre fueron los mismos. Por ejemplo, no es lo mismo un héroe épico que un héroe trágico, y dentro de la épica, las características de un héroe homérico difieren de las de un personaje prehomérico o posthomérico.

Es imprescindible tener en cuenta que las diversas figuras heroicas griegas son tan complejas y diferentes entre sí, incluso si pertenecen a un mismo mito o leyenda, que no se pueden clasificar en una tipología única y rígida, y podría resultar difícil estudiarlas de manera grupal o a todas desde la misma disciplina, ya sea filología, psicología, antropología, historia de las religiones, etcétera. Como bien argumenta Carlos Bermejo, cada héroe debe ser estudiado desde su individualidad, pues tiene peculiaridades específicas.⁵³

Para este estudio vamos a centrarnos en la épica antigua griega, que comenzó de manera oral en la época micénica y tuvo su mayor esplendor en el siglo VIII con Homero. Este género literario centra sus motivos en las luchas heroicas de la Edad de Bronce, según el mito, la etapa más antigua, bella y gloriosa de la humanidad.

Siguiendo a Walter Burkert, para la épica antigua un héroe es todo aquel guerrero cuya fama es cantada por los bardos, como sucede con todas las figuras homéricas, a diferencia del sentido que se le da en épocas posteriores, donde un héroe era un difunto que, debido a sus hazañas y actos sublimes y dignos de imitar (*spoudaíōs*: “valientes”, “buenos”, “honrados”, “esforzados”, “elevados”, según Aristóteles en su *Poética* y en *Política*, VII, 1332b), se le rendía culto esperando obtener su protección o algún beneficio.⁵⁴

⁵³ *Los orígenes de la mitología griega*, pp. 129-161.

⁵⁴ Burkert, *Religión griega*, p. 275. Véase también Bauzá, *El mito del héroe*, pp. 9-37, 130-132 y 171-172; Adrados, *op. cit.*, pp. 291-292; Farnell, *Greek Hero-Cults and Ideas of Immortality*, pp. 315-320; Lord Raglan, *The hero*, pp. 205-230; Dumézil, *Mito y epopeya*; Pedro Salinas, *Ensayos de literatura hispánica*, p. 57; Czarnowski, *Le culte des héros...*, p. 7. Respecto a los “nobles actos” de los héroes, aquí podría abrirse un

En la épica griega destaca la figura del héroe homérico, difundida por Homero y Hesíodo. Incluye aquellos personajes que lucharon en Tebas y Troya (s. XII o XIII a. C) y que, por lo tanto, han muerto en batalla o por otras causas, y ahora moran en el Hades o en la Isla de los Bienaventurados. El héroe homérico era o bien un semidiós (*hemíttheoi*), hijo de un dios y un mortal, que se situaba en un rango intermedio entre dioses y mortales (*Iliada*, II, 478; XII, 23; XIII, 518; XVI, 173; 179; XXIV, 258; Hesíodo, *Trabajos y días*, 159), la mayoría de las veces de cuna noble, o un rey y/o un guerrero.

En la *Iliada* y en la *Odisea*, los héroes están caracterizados como seres superiores física y moralmente, cuya conducta y carácter se determina a partir del *kléos*, “la fama” (lograda en la guerra por desición propia), la *timé*, “estima” u “honor” (resultado de la fama y simbolizado en cosas materiales o botín de guerra, y que demuestra el valor), y la *areté*, “excelencia o virtud político-guerrera y/o moral”.⁵⁵ Además, se les califica como *prómachoi* (*Iliada*, XII, 312), es decir, que marchan en primera línea durante el combate, o se dice de ellos que *prótoisi máchesthai*, “pelean en primera fila”, y que suelen combatir de manera individual, por lo que además resultan en extremo valerosos.⁵⁶

Así, a grandes rasgos, el héroe homérico es *áristoi* (perteneciente a una casa ilustre, noble, cuya ascendencia remonta a los dioses), *agathós* (un guerrero con alta *areté*, es decir, virtud, valor y capacidad en batalla, que en tiempos de guerra obtiene el éxito y, por ello, en tiempos de paz disfruta de las ventajas sociales inherentes a su condición) y *kalós* (en sentido moral, bueno, noble, honorable, virtuoso).⁵⁷

Ahora bien, además de virtudes morales y físicas, existen otros tópicos que rodean la figura del héroe épico. Estudiosos como Lord Raglan (*The Hero*, 205-230), entre otros, se han dado a la tarea de enumerar los motivos que forman parte de la historia o vida de un héroe, aunque no específicamente del héroe homérico. No obstante, como bien apunta A.

tremendo debate sobre los aspectos grotescos, violentos, “no dignos de imitar”, del héroe homérico, pero, por no ser esta la ocasión, prefiero remitir a los trabajos que han abordado la cuestión a profundidad: véase, por ejemplo, N. Fisher, *Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*.

⁵⁵ E. M. Camacho, *El concepto de héroe en la épica...*, pp. 13-14, 31; Adrados, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁶ *Iliada*, VI, 444-446: “Porque aprendí a ser valiente siempre / Y a pelear en primera fila manteniendo la inmensa gloria / De mi padre y de mí mismo”.

⁵⁷ Adrados, *op. cit.*, p. 291.

Brelich (*Gli eroi greci*, pp. 300-311), no es posible realizar un esquema general del mito heroico, y pese a que existen temas míticos recurrentes en la mitología heroica (al igual que en la divina), éstos no siempre suele manifestarse por igual en cada personaje.

Dentro de los numerosos héroes homéricos, si no el más destacado, el que se volvió el arquetipo de ellos, fue Aquiles, procedente de linaje divino y muerto en el campo de batalla durante su juventud. Como apunta Carlos Bermejo,⁵⁸ es un error querer estudiar a cualquier héroe basándonos en este prototipo y generalizar a partir de él al conjunto de héroes épicos,⁵⁹ pero es un hecho que los tópicos establecidos por su mitología heroica se volvieron prototípicos de la figura del héroe homérico, y me ha parecido posible identificarlos, tras un detallado examen analítico, en los esquemas visuales del *Vaso François*. A saber:

1. Origen/linaje divino.
2. Iniciación.
3. Hazañas heroicas.
4. Muerte gloriosa en la juventud.

IV. 1. Origen/linaje divino: Bodas de Tetis y Peleo

Como ya describí con anterioridad, en este friso vemos un cortejo de dioses, encabezado muy acertada y conscientemente por Quirón e Iris, que se dirige al *oikos* de los recién casados para entregar ofrendas nupciales, entre las que se reconocen varias liebres y un ánfora con vino llevada por Dioniso. Peleo, el novio, sale a recibir la procesión, mientras la novia, Tetis, permanece en actitud sedente dentro de su casa.⁶⁰

⁵⁸ *Los orígenes de la mitología griega*, p. 16-33.

⁵⁹ Por ejemplo, hay un buen número de héroes homéricos que no murieron en batalla, como Agamenón (asesinado por Clitemnestra en sus aposentos), Menelao (que logró regresar a Micenas después de la guerra de Troya y al término de su vida, fue transportado, sin morir, por Zeus a los Campos Elíseos), Áyax (que cometió suicidio) u Odiseo (que después de la guerra de Troya logró regresar, aunque mucho tiempo después, a su hogar junto con su hijo y su esposa).

⁶⁰ Para este párrafo *cf.* notas 33-36.

Entre los dioses y Peleo aparece un altar identificado con una inscripción incompleta: *bomós*,⁶¹ quizá consagrado a Hera como diosa protectora del matrimonio (figs. 11-20).

El antecedente de este matrimonio es el siguiente: Zeus y Posidón pretendían a Tetis, hija de Nero, pero Temis y Prometeo vaticinaron que el hijo de ésta sería más fuerte que su padre, dando a entender que si el padre fuera Zeus, el hijo que naciera reinaría en el cielo. Fue entonces que Zeus, por miedo a tal profecía, escogió a un mortal para ser el marido de la nereida.⁶²

Si tomamos en cuenta este pasaje, en la boda de Tetis y Peleo se conjugan diversos aspectos del nacimiento u origen del arquetipo del héroe homérico (en este caso Aquiles), a saber:

1. El héroe es hijo de una divinidad (Tetis).
2. El padre es un rey (Peleo, rey de Ptía, en Tesalia, y de los mirmidones).
3. El héroe es un semidiós, hijo de mortal y divinidad.
4. Su concepción o nacimiento vienen acompañados de un vaticinio de destronamiento o muerte del padre (para evitar esto, Zeus decide que el padre sea un mortal y no él), así como de circunstancias inusuales (recordemos la manera en que Peleo obliga a Tetis a contraer nupcias o cómo ésta pretende volver inmortal a Aquiles cuando niño⁶³).

⁶¹ Altar elevado en el que se degüella a un animal colocando su cabeza hacia arriba en honor de un dios. Su contraparte era el *eschara*, un altar bajo en el que se colocaba al animal con la cabeza hacia abajo para que la sangre cayera en el piso en honor de un héroe.

⁶² Apolodoro, III, 13, 5. Véase también Píndaro, *Ístmicas*, VIII, 30 y ss.; Apolonio de Rodas, IV, 800-804; Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 217 y ss.; Esquilo, *Prometeo*, 908 y ss.; Higino, *Fábulas*, 54.

⁶³ Respecto a las nupcias, Tetis consideraba deshonoroso el matrimonio con un mortal, por lo que, a sabiendas de que se opondría, Peleo, por consejo de Quirón, “la mantuvo agarrada mientras se metamorfoseaba, aunque algunas veces era fuego, otras agua, otras un animal, no la soltó hasta verla recuperar su forma primitiva” (Apolodoro, III, 13, 5; cf. también Píndaro, *Nemea*, IV, 62 ss.; Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 235 ss.; Herodoto, VIII, 191; Filóstrato, *Heroica*, XIX, 1). Respecto al episodio en el que Tetis trata de inmortalizar a Aquiles, la tradición narra que “Tetis, queriendo hacerlo inmortal, a escondidas de su marido por la noche lo ocultaba entre el fuego para destruir la porción mortal paterna del niño, y de día lo untaba con ambrosía. Pero Peleo la vigilaba y, al ver al niño retorciéndose en el fuego, gritó. Tetis,

Así pues, el discurso visual de las bodas expone el casamiento de un héroe con una diosa; unión de la que nacerá el arquetipo de héroe homérico, Aquiles,⁶⁴ cuya grandeza es la constatación del ya mencionado vaticinio de que el hijo de Tetis será más fuerte que su padre.

Además, aunque no es representado en la escena de la cratera, la boda de Tetis y Peleo míticamente da pie a un suceso que tendrá repercusiones importantes en la vida de Aquiles: la aparición de la manzana de la Discordia entre Hera, Atena y Afrodita, lo que mucho después propiciará el famoso “juicio de Paris”, que provocará el rapto de Helena:

Hallándose los dioses reunidos en honor a Tetis y Peleo, la diosa Eris, la Discordia, como no había sido invitada a las nupcias, arrojó la manzana de la belleza entre Hera, Atenea y Afrodita. Luego las diosas acudieron ante Paris para que decidiera quién de ellas era la más bella. Cada una de las tres le ofreció al joven una recompensa si era la elegida: Hera le daría el reino sobre todos los hombres; Atena, la victoria en cualquier guerra que emprendiese, y Afrodita, el amor de Helena. Paris decidió a favor de Afrodita.⁶⁵

y la posterior guerra de Troya, donde el Aquiles alcanzará su gloria máxima, morir joven en batalla, suceso representado en el friso por el ánfora que carga Dioniso (fig. 14),⁶⁶ pues éste regalo de bodas para Tetis, que seguramente contenía vino para la celebración, se convirtió en la posterior úrna funeraria del héroe:

impedida de llevar a término su plan, abandonó al hijo aún pequeño...” (Apolodoro, III; 13, 6, *cf.* también Licofrón, *Cassandra*, 178 ss.; Apolonio de Rodas, IV, 875).

⁶⁴ “Tetis, la diosa de argéteos pies, procreó a Aquiles, derrotador de hombres, corazón de león.” Hesíodo, *Teogonía*, vv. 1006-1007.

⁶⁵ *Cf.* Apolodoro, *Epítome*, 3, 1-7.

⁶⁶ Dioniso en este friso es llamativo por su altura, su rostro dibujado de manera frontal (representación muy común para monstruos, salvajes y bárbaros, *cf.* Balmaseda, *op. cit.*, p. 128) y el ánfora que carga. Si tomamos en cuenta que no es muy común ver representado a Dioniso cargando este tipo de vaso sino más bien un cántaro, pues el ánfora, junto con el odre, es un atributo iconográfico más de silenos y sátiros, esta imagen ilustra perfectamente el pasaje citado de la *Odisea*.

Después que la llama de Hefesto acabó de consumirte, oh Aquileo, al apuntar el día, recogimos tus blancos huesos y los echamos en vino puro y ungüento. Tu madre nos entregó un ánfora de oro, diciendo que se la había regalado Dionisio y era obra del ínclito Hefesto; y en ella están tus blancos huesos, preclaro Aquileo, junto con los del difunto Patroclo Menetiada, y aparte los de Antíloco, que fue el compañero a quien más apreciaste después de la muerte del difunto Patroclo.⁶⁷

IV. 2. Iniciación: *Géranos* de Teseo y Cacería del jabalí de Calidón

Géranos de Teseo

En el lado “teseida” de la cratera, ubicado en el friso superior del cuello, después de las fragmentadas firmas del alfarero y pintor (*Ergótimos m'epoiesen*, “Ergótimos me fabricó”, y *Klitias m'égraphsen*, “Klitias me pintó”), observamos la nave de Teseo arribando a una isla. En la nave, varios marinos aparecen sentados, mientras que otros están de pie y se preparan a desembarcar. Uno de ellos eleva sus brazos y mirada al cielo, acaso en señal de alegría. Otro más, que parece no haber resistido el ansia, se lanza a nado hacia la orilla. El héroe ateniense ya se encuentra en tierra y encabeza, tañendo la lira,⁶⁸ el coro de 7 jóvenes y 7 doncellas (la joven identificada con la inscripción “Menestho”, en realidad es varón⁶⁹) que, tomados de las manos e intercalados de uno en uno según su género (un hombre seguido de una mujer), bailan un *géranos*⁷⁰ para celebrar el regreso. Frente a Teseo,

⁶⁷ *Odisea*, XXIV, 73-77. Véase también *Iliada*, XXIII, 91-92, en donde se menciona la urna dorada dada a Aquiles por Tetis.

⁶⁸ Según A. Minto, es una lira cretense eptacorde de dos brazos. *Cf. Op. cit.*, pp. 49-50.

⁶⁹ Esta representación no es un error por parte del pintor, pues, refiere Plutarco que: “celebranse las fiesta Escoforias por instrucción de Teseo, con ocasión de que no llevó consigo todas las doncellas sorteadas, sino que, de entre los jóvenes sus amigos, a dos demasiado tiernos y de aspecto femenil, aunque por otra parte de ánimos valientes y arrojados, con baños calientes, con la vida casera, y con los adobos y afeites de que usan las mujeres en cuanto al cabello, la delgadez del cuerpo y el color, les hizo tomar otra forma; y enseñándoles también a tomar la voz, el aire y el andar de las mujeres, sin que nada contrario se descubriese, los agregó al número de las doncellas, no habiéndolo advertido nadie”. (*Vida de Teseo*, XXIII)

⁷⁰ *Cf.* nota 16.

mirándolo, aparecen Ariadna, que sostiene el ovillo que garantizó la salida del laberinto, y, en un tamaño menor, la nodriza de ésta (figs. 21-24).

Analizando este friso a la luz del mito, podemos decir que alude al episodio en el que Teseo, después de dar muerte al Minotauro y escapar de Creta, arriba a las costas de Delos y realiza una danza para celebrar su victoria.⁷¹ Sin embargo, la aparición de Ariadna en este episodio parece ser un anacronismo mítico, ya que, para cuando Teseo llega a Delos, ésta ya había sido abandonada junto con su nodriza Corcina en Naxos;⁷² Guy Hedreen apunta, muy acertadamente, que tal vez la función de Ariadna en el *Vaso François* sea evocar el porqué de la victoria que en esos momentos se celebra, opción que yo favorezco, pues la joven aparece sosteniendo el carrizo con el que Teseo logra salir del Laberinto, que posteriormente colgará como ofrenda en el templo delio.⁷³

Respecto a esta representación plástica, considerada de manera individual, aislada de los demás frisos de la crátera, y no de manera unitaria, como pretendo hacer aquí, han surgido diversas interpretaciones, unas más afortunadas que otras. Alan Shapiro, centrado en la figura de Ariadna, comenta que esta representación no está ubicada en Delos sino en Creta, y que no representa una danza, pues, según él, los jóvenes están tomados de las manos por el miedo que sienten al entrar al laberinto del Minotauro.⁷⁴ L. Giuliani refuta esta hipótesis argumentando que, dado que los jóvenes enviados como tributo a Creta pertenecían a la nobleza ateniense, era impropio representarlos en actitud temerosa. Pese a que también él ubica el episodio en Creta, toma como elemento central de la imagen a Ariadna y la música (danza y lira que porta el héroe), y explica que temporalmente no refiera al momento después de vencer al toro, sino antes de entrar al laberinto, cuando se encuentran con Ariadna; por lo tanto, no es una danza de victoria, sino de “enamoramiento”, manera en que Teseo consiguió el apoyo de la joven para salir bien librado del laberinto.⁷⁵

⁷¹ Plutarco, XIX, XXI.

⁷² Plutarco, *Vida de Teseo*, XX.

⁷³ Hedreen, “Bild, Mithos, and Ritual: Choral Dance in Theseus’s...”, pp. 491-510.

⁷⁴ *Art and Cultu under the Tyrants in Athenes*, pp. 146-147; “Theseus: Aspects of the Hero in Archaic Greece”, pp. 123-139, especialmente pp. 124-126.

⁷⁵ *Bild und Mythos: Geschichte der Bilderza...*, pp. 155-195, especialmente pp. 155-157, 195-196.

Una copa de figuras rojas fechada en 510 a. C. y atribuida a Eufronio (Museo Británico) podría apoyar la hipótesis de Giuliani. En ella se observa a Teseo portando una lira y recibiendo de Ariadna el ovillo de lana para guiarse en el laberinto. También el relieve de un *pithos* o tinaja de Tenos del siglo VII muestra a Teseo frente a Ariadna, acompañado de un coro de jóvenes y sosteniendo una lira. Finalmente, una copa ática de figuras negras del 540 a. C. firmada por Arquicles y Glaucites (Colección de Antigüedades de Múnich) muestra, en el centro de su único friso, a Teseo luchando contra el Minotauro. Los flanquean a ambos lados una procesión de muchachos en la que se ve a Ariadna con el ovillo y acompañada de su nodriza. Junto a ellas, una mujer, identificada por su inscripción como la diosa Atenea, sostiene la lira del héroe. Sin embargo, como bien apunta Dugas, tradicionalmente el episodio de la danza antes de entrar al laberinto es una interpretación menos popular que la de su realización después de salir de él o durante el viaje de regreso a Atenas. Aquí el relato literario tiene mayor peso que el testimonio iconográfico.⁷⁶

Guy Hedreen trata de poner orden a este embrollo y analiza ésta y otras explicaciones en torno al friso de Teseo en el *Vaso François*.⁷⁷ Básicamente, concluye lo siguiente: primero, en efecto, la hilera mixta de jóvenes tomados de las manos corresponde a una danza, pues es equiparable a representaciones anteriores de otras piezas cerámicas en las que aparecen hombres y mujeres tomados de las manos y guiados por un personaje que porta un instrumento musical. Ejemplo de ello es un ánfora protoática del 690 a. C. atribuida al Pintor de Análatos (Museo de Louvre) en la que se observa un *auletés* o flautista como personaje principal y a sus costados jóvenes posicionados en el esquema hombre-mujer y tomados de las manos. Segundo, si bien la presencia de Ariadna y del ovillo hacen pensar en los sucesos acontecidos en Creta y no en Delos, es un error interpretar el episodio como un pasaje de enamoramiento, pues la música (representada por la lira del héroe) y la danza no son los elementos principales de la representación plástica, y la habilidad musical de Teseo no puede ser el símbolo de su atractivo sexual. Tercero, en esta imagen se mezcla el presente y pasado de la narración mítica de la derrota del Minotauro. El encuentro de Teseo con Ariadna evoca la llegada a Creta, y los marinos

⁷⁶ “L’*évolution de la légende de Thésée*”, pp. 1-24.

⁷⁷ Hedreen, “Bild, Mythos, and Ritual: Choral Dance in Theseu’s...”, pp. 491-510.

emocionados, así como la danza, aluden la celebración tras el escape del laberinto. Finalmente, Hedreen explica que la danza de victoria, analizada a la luz de la mitología propia de Ariadna, y con base en ciertos testimonios literarios⁷⁸ y en imágenes de jarrones protogeométricos tardíos que muestran bailarines utilizando una cuerda, puede ser vista como un rito de paso en el que sus participantes alcanzan una edad casadera.

Ahora bien, lo que me interesa rescatar del trabajo de Hedreen es el carácter iniciático que se le atribuye a la representación, pero, para efectos de los objetivos e hipótesis de esta investigación, enfocado al mundo mítico heróico.

En la antigua Grecia, un aspecto importante de la vida cotidiana eran los procesos iniciáticos y los rituales de paso, es decir, los momentos en que un individuo pasaba de una etapa de vida a otra. De especial significación era la transición de adolescente a adulto, por medio de la que un joven se convertía en una persona madura, lista para integrarse a la sociedad y capacitada para, en el caso de los varones, participar en la guerra, y, en el caso de las mujeres, contraer matrimonio. Por ejemplo, en algunos lugares como Esparta y Creta cuando un joven varón alcanzaba una edad determinada (efebía, 18-20 años) era separado de su familia y llevado con otro grupo de muchachos de su edad con los que, fuera de la ciudad y en un ambiente hostil, debía pasar por una serie de pruebas y aprendizajes para demostrar que era apto para integrarse a la sociedad (resistir condiciones precarias en el vestir y en la alimentación, realizar agones rituales, se sostenían relaciones homosexuales entre los jóvenes y el adulto encargado de su educación).⁷⁹ Una vez finalizado el periodo de iniciación, el joven debía realizar una hazaña para demostrar que era apto para convertirse en hombre maduro y ciudadano, que por lo general consistía en enfrentarse o cazar a una fiera salvaje.

Era tal la importancia de la etapa iniciática (biológica, social, religiosa) en la vida de una persona, que este momento de aprendizaje también permeó de diversas maneras el mundo mítico; por ejemplo, algunos héroes pasaron por uno o varios procesos iniciáticos o de educación durante su niñez-adolescencia.

⁷⁸ *Iliada*, XVIII, 590-605; Luciano, *Salt.*, 12; Platón, *Leyes*, 771e-772a.

⁷⁹ Plutarco, *Vida de Licurgo*, XII-16-19; Jenofonte, *República de los lacedemonios*, II-IV, esp. II, 7-8; Estrabón, X, 4, 21; X, 483; Pausanias, III, 15, 8-10.

Tal es el caso de Aquiles, que, cuando niño, fue entregado al centauro Quirón, típico maestro de héroes,⁸⁰ para que lo instruyese en el arte de la guerra y la hípica, en la caza, la medicina y otras aptitudes bélicas.⁸¹ Posteriormente, este héroe pasa por una segunda iniciación (travestismo ritual⁸²), cuando Tetis, su madre, enterada por un oráculo de que su hijo moriría si participaba en la guerra de Troya, lo envía a ocultarse al palacio de Licomedes en Esciros, donde el joven es disfrazado como mujer para pasar desapercibido entre las hijas del rey.⁸³ Una versión del mito narra que Odiseo, disfrazado de mercader, fue a buscarlo para que los acompañase a Troya, pues la profecía decía que no podrían obtener la victoria sin la participación de Aquiles. Odiseo colocó magníficos regalos ante las hijas de Licomedes, las verdaderas mujeres escogieron telas y utensilios para bordar, mientras que Aquiles, traicionado por su vocación guerrera, tomó algunas armas, con lo que quedó descubierto y admitido en el ejército aqueo.

A partir de esta disertación podemos afirmar que, en el *Vaso François*, el friso con el baile de jóvenes encabezado por Teseo efectivamente hace referencia al presente (celebración de victoria) y al pasado (ayudantía de Ariadna) de la narración mítica del héroe Teseo como vencedor del Minotauro. Pero también, y más importante aún, en el contexto del arquetipo heroico aquí propuesto constituye el paso final en el proceso de la toma del poder del héroe. Es la conclusión solemne de una larga serie de pruebas de maduración. Atestiguado esto por el mito, donde Teseo, después de rebasar la edad pueril y realizar el respectivo rito de paso que consistió en la oblación de su cabellera alrededor de

⁸⁰ Según Carlos Bermejo (*op. cit.*, pp. 258-259), originalmente Quirón representó el papel de iniciador prototípico, de maestro de los jóvenes héroes, en proceso de iniciación. La estancia junto a Quirón representa, por tanto, la etapa de aprendizaje iniciático ritual que debían superar todos los jóvenes griegos.

⁸¹ Apolodoro, III, 13, 6; Pausanias, III, 18, 12; Hesíodo, fr. 204, vv. 87; Apolonio de Rodas, IV, 810 ss.; I, 549 ss..

⁸² Rito iniciático masculino consistente en la adopción temporal del sexo femenino por medio de ropajes de mujer, dramatizando ritualmente el acceso del joven a la virilidad y al matrimonio (Bermejo, *op. cit.*, pp. 262-263; Vidal-Naquet, *Formas de pensamiento y formas de sociedad*, pp. 151).

⁸³ Apolodoro, III, 13, 8; Higino, *Fábulas*, 96; *Escolio a la Iliada*, IX, 668; Pausanias, I, 22, 6; Ovidio, *Arte amatoria*, I, 687; Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 162-164; *Iliada*, IX, 438-439; XI, 768-782; Eurípides, *Ifigenia en Áulide*, 810 ss.

los 16 años,⁸⁴ en su afán de emular a Heracles y en su camino hacia el reino de Egeo para anunciarse como su hijo, realizó una serie de hazañas menores en las que dio muerte a diferentes monstruos y personajes, una vez reconocido por su padre, se dio incluso a la tarea de eliminar al toro de Maratón.⁸⁵ Sin embargo, el hecho más representativo de su maduración es su posterior victoria sobre el Minotauro, tras la cual sucede a su padre, el rey Egeo, en el trono.

Cacería del jabalí de Calidón

Del lado contrario, en el friso superior del cuello de nuestra pieza, podemos ver la cacería del jabalí calidonio (figs. 25-27), escena enmarcada a ambos lados por una esfinge rampante.⁸⁶ La fiera, con el cuerpo cubierto de flechas, es el centro de la representación, a diestra y siniestra lo emboscan cazadores jóvenes que sostienen lanzas o tensan sus arcos; entre ellos se encuentra una mujer, la famosa heroína Atalanta, reconocida, además de por su inscripción, por el color blanco de su piel.⁸⁷ En la escena no pueden faltar varios perros de caza, de los cuales uno ha encontrado la muerte al enfrentarse a la bestia y yace de espaldas frente a un cazador tendido en el suelo, seguramente muerto. La situación

⁸⁴ “Era costumbre entonces que los que salían de la edad pueril fuesen a Delfos y consagrasen a Apolo en primicia su cabellera. Pasó a Delfos Teseo, y dicen que el lugar de la ceremonia de él se llama hasta el día de hoy *Teseia*. Afeitóse solamente la parte anterior de la cabeza como de los Abántidas lo refiere Homero, y este modo de afeitarse también por él se llamo *Teseide* [...] trasquilarse, por tanto, para no dar a los enemigos el asidero de los cabellos” (Plutarco, *Vida de Teseo*, V). Cf. también P. Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 139.

⁸⁵ Plutarco, *Vida de Teseo*, VIII-IX, XIV; Apolodoro, II, 6, 3; III, 16, 1 ss.; *Epígrafe*, I, 1 ss.; Pausanias, I, 44, 8; II, 1, 3.

⁸⁶ La figura de la esfinge es bien conocida por el mito de Edipo. Tal vez en el *Vaso François*, siguiendo las observaciones de Chevalier (*Diccionario...*, s.v., p. 470), este ser, como monstruo que azotaba al pueblo de Tebas, enfatiza o alude al carácter del jabalí calidonio como una fiera de naturaleza semejante, claro, sin el matiz intelectual y sagaz que se le atribuye a aquella.

⁸⁷ Para las figuras negras se pintaba el dibujo en silueta negra sobre el rojo claro del fondo, con los detalles incisos, empleando el blanco y el rojo oscuro como colores secundarios; el blanco se reservaba generalmente para la piel de las mujeres y para la barba y cabello de los ancianos, y el rojo para el cabello humano, para las crines de los caballos y los detalles y decoraciones de la vestimenta. Cf. Richter, *op. cit.*, p. 317.

corresponde bastante bien a la descrita por los mitógrafos griegos, como se puede ver en el siguiente pasaje:

Habiendo ofrendado Eneo las primicias de los frutos anuales de la región a todos los dioses, se olvidó únicamente de Ártemis, y ella, irritada, envió un jabalí de fuerza y tamaño extraordinarios que arrasaba los sembrados y destruía los rebaños y las gentes que se encontraba. Para atacarlo, Eneo convocó a los más valerosos de la Hélade y prometió la piel como premio a quien le diera muerte [...] Cuando estuvieron reunidos, Eneo los agasajó durante nueve días, al décimo, [...] algunos desdeñaron salir con una mujer en busca del animal, pero Meleagro, que, a pesar de estar casado con Cleopatra, [...] quería tener hijos de Atalanta, los obligó a ir con ella. Cuando tuvieron rodeado al jabalí, éste mató a Hileo y a Anceo, mientras que Peleo involuntariamente atravesó a Euritión. Atalanta fue la primera en flechar al jabalí en el lomo, [...] Meleagro alcanzándolo en el lomo lo remató, y entregó la piel a Atalanta.⁸⁸

Según lo ilustran las abundantes escenas de cacería en los mitos griegos, un héroe no sólo debe iniciarse y destacar en la guerra y en el deporte, como veremos más adelante, sino también en la caza (realizada fuera de la ciudad, del mundo civilizado, donde se inicia a los efebos), que contribuye a su entrenamiento bélico (pues para realizarla se necesita tener inteligencia superior a la del animal salvaje y sobreponer la astucia a la fuerza bruta), a tal grado que un estudioso de la antigüedad pudo decir: “es obvio que todos los héroes son cazadores y los cazadores son héroes”.⁸⁹ Pero no estamos hablando de cualquier tipo de caza, mucho menos de la cacería salvaje, solitaria, donde se usan ardides y redes y que es propia de “jovencitos”, de adolescentes, sino de aquella que va de acuerdo con la condición del adulto, en la que se usan perros entrenados y venablos y se realiza de manera colectiva (cf. por ejemplo la escena de caza de jabalí en *Odisea*, XIX, 428-454), en donde sobresale del grupo aquel que efectúe el golpe maestro y provoque la muerte al animal.⁹⁰ Así, en

⁸⁸ Apolodoro, I, 8, 2. Para más referencias sobre este mito cf. *Iliada*, IX, 529 y ss.; Apolodoro, I, 8, 3; Calímaco, *Himno a Ártemis*, 260 y ss.; Ovidio, *Metamorfosis*, VIII; 270 y ss.; Higino, *Fábulas*, 173.

⁸⁹ F. Orth, *apud* P. Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 152.

⁹⁰ P. Vidal-Naquet, *op. cit.*, pp. 152-157; Susana Reboredo, “La iniciación, la caza y el arco en Grecia”, p. 56.

Píndaro (*Nemea*, III, 51 y ss.) escuchamos de Aquiles que mata ciervos “sin perros ni redes tramposas por ser más veloz que ellos”.⁹¹

En este orden de ideas, el discurso visual de la cacería del jabalí calidonio es el prototipo de la caza colectiva (más segura) y representa la preparación de jovencitos para la guerra, marcando su maduración, su paso de cazadores adolescentes a cazadores y héroes maduros. Esto podemos constatarlo plásticamente porque, en este friso, encontramos a Peleo como un joven imberbe (fig. 25: hombre en segundo plano frente al jabalí), que posteriormente aparecerá como personaje principal, ya barbado, en el ya estudiado friso nupcial, lo que revela su posterior conversión en héroe-guerrero.

IV. 3. Hazañas bélicas y atléticas: Batalla entre lapitas y centauros, friso animal, Geranomaquia (lucha de pigmeos contra grullas), y Juegos fúnebres en honor a Patroclo

La batalla es el ámbito en el que un héroe puede mostrar y probar sus valores morales y guerreros, y obtener con ello, de acuerdo con el objetivo primario del comportamiento heroico, la tan preciada gloria o fama (*kléos*), lo cual es precisamente el tema de los cantos épicos. Tal es, en efecto, la situación planteada en el conocido pasaje en que la embajada enviada por Agamenón para aplacar la cólera de Aquiles lo encuentra tañendo la *fórmix* en su tienda y cantando “hazañas de héroes” (*Iliada*, IX, 185-189).⁹²

Es preciso que el honor obtenido en la guerra por un héroe sea pregonado por los demás y, una vez ganado, debe conservarse (*Iliada*, V, 171; VI, 444). Entonces se dice que la fama del guerrero llega hasta el cielo (*Odisea*, IX, 20). Nada desea más el héroe homérico que el reconocimiento, presente y futuro, de su fama (*Iliada*, VII, 87-91). Incluso, ellos mismos pregonan sus excelencias (*Iliada*, VI, 127; XI, 390; XX, 362), y no hay modo más directo para excitar su valor que apelar a la fama (*Iliada*, XV, 657; V, 787; VIII, 229) o

⁹¹ “Cabe destacar que la utilización de redes no aparece en la tradición plástica relativa al jabalí de Calidón, ni [tampoco] en la tradición literaria.” Cf. P. Vidal-Naquet, *op. cit.*, p. 153.

⁹² Otros ejemplos en *Iliada*, XII, 407; XVIII, 165. Czarnowski dice que “el combate es el acto heroico por excelencia” (*Le culte des héros*, p. 16).

al peligro de la mala fama o la censura que le espera al cobarde (*Iliada*, XII, 391; XV, 348; *Odisea*, XXI, 323).

Batalla ente lapitas y centauros

Como ejemplo de una acción de combate heroico, el friso inferior que decora el cuello de nuestra pieza cerámica, en el lado “teseida”, muestra la célebre lucha entre lapitas y centauros en respuesta al conocido “atentado” perpetrado en las bodas de Pirítoo e Hipodamía.⁹³ Los primeros se defienden a punta de lanza y portan yelmo, escudo y coraza; los segundos, haciendo honor a su naturaleza salvaje y brutal,⁹⁴ atacan blandiendo ramas y lanzando piedras contra los guerreros, entre los que se encuentra Teseo, como un indicio más del origen ático de la pieza y de la importancia del héroe para la región, según lo que ya he expuesto arriba (fig. 28-29).

Este discurso pictórico es de suma importancia, porque marca el momento en que un héroe se enfrenta a la otredad, a su alteridad;⁹⁵ se “mide” con lo no civilizado; se distingue de lo *ágríos* (lo salvaje),⁹⁶ encarnado por los centauros, a quienes de manera contrastiva se

⁹³ Apolodoro, *Epítome*, 21: “Teseo luchó al lado de Pirítoo cuando éste sostuvo la guerra contra los centauros. Pirítoo los había invitado a su boda con Hipodamía, de quien eran parientes; los centauros bebieron pródigamente sin estar acostumbrados al vino y se embriagaron, y cuando se presentó la novia intentaron violarla. Pirítoo, que estaba armado, y Teseo, trabaron combate con ellos [...]”. Véase también Plutarco, *Vida de Teseo*, XXX; Diodoro Sículo, IV, 70, 3; Higino, *Fábulas*, 33; Ovidio, *Metamorfosis*, XII, 210-535; Pausanias, V, 10, 2-8 (sobre el frontón del templo de Zeus en Olimpia).

⁹⁴ Kirk, *El mito. Su significado y funciones en la antigüedad*, pp. 20-25: “La figura del centauro, a excepción de la de Quirón, con variantes a lo largo de su iconografía plástica, representan lo monstruoso, la naturaleza salvaje, la otredad, la liminaridad, la injusticia, el exceso, la anarquía, la brutalidad, el descontrol, la promiscuidad, la barbarie. Así, se solazan en embriagarse, raptar y violar mujeres, y entablar encarnizados combates”.

⁹⁵ Bonilla, “La Medusa y el extranjero de Elea: dos figuras antiguas de la otredad”, p. 2, donde se dice lo siguiente respecto a la alteridad u otredad: “los griegos constituyeron diversos pares de opuestos: lo otro en relación con los seres vivos (lo inerte), lo otro (dioses y animales) de los seres humanos (*ánthropoi*), lo otro (salvaje) de los seres humanos civilizados, lo otro del varón adulto (*anér*) (mujeres, niños, ancianos), lo otro del ciudadano (*polítes*) (esclavo, extranjero, etc.)”.

⁹⁶ Cf. *Odisea*, IX, 174-176.

presenta como un antimodelo cultural del héroe homérico, al estar caracterizados por el primitivismo de su actuar y de sus costumbres. Dado que lo “otro” (*to héteron*), en este caso el centauro, aparece como componente inseparable del “mismo”, como condición de la propia identidad, y como no se puede concebir ni definir el “mismo” sino en relación con el “otro”,⁹⁷ el simbolismo de la lucha entre lapitas y centauros del *Vaso François* expone, además de la importancia guerrera en el arquetipo homérico, la manera en que el héroe reafirma su naturaleza como hombre civilizado.

Friso animal

En la *Iliada* es común encontrar comparaciones entre los leones atacando a su presa y los héroes luchando contra sus enemigos, lo que refleja el ánimo valeroso y combatiente del guerrero en batalla:

Como un león agrede a los rebaños que carecen de guarda / de cabras o de ovejas y se arroja feroz contra ellas, / así el hijo de Tideo acometió a los guerreros tracios, / hasta matar a doce.⁹⁸

Este recurso literario homérico es retomado y vertido de manera gráfica por Klitias en el *Vaso François* para, muy probablemente, dar una idea de la ferocidad del héroe en la guerra.

Geranomaquia (lucha de pigmeos contra grullas)

En el pie del vaso aparece el enfrentamiento que sostuvieron los pigmeos, un pueblo de enanos egipcios, contra las grullas o cigüeñas (figs. 30-31).⁹⁹ Por lo general, esta escena, en

⁹⁷ Vernant, *La muerte en los ojos*, pp. 37-38.

⁹⁸ *Iliada*, X, 485-488. Otros símiles semejantes en la misma obra en V, 136 ss., 160 ss.; X, 297-298; XI, 113 ss., 475 ss.

⁹⁹ Se decía que había nacido en el país de los pigmeos una joven hermosísima llamada Énoe, pero era de naturaleza altiva, y despreciaba a los dioses, especialmente a Ártemis y a Hera. Se casó con un pigmeo

el arte griego antiguo y egiptizante, tiene un matiz cómico, los pigmeos son representados como enanos desproporcionados, a veces con rasgos negroides, con vientres prominentes y con muslos pingües, como en un aríbalo de figuras negras de Nearco, ática, 575-525 a. C. (Museo Metropolitano, Nueva York; CVA # 300770); sin embargo, en la *Crátera François*, sus cuerpos guardan las debidas proporciones de un hombre común, sólo que en menor escala, lo que deja de lado la comicidad tradicional atribuida a estos personajes.

Propongo entonces interpretar esta escena, primero como una referencia, de manera indirecta, a la lucha guerrera contra lo salvaje (lo *ágrios*, como se vio en el friso con centauros y lapitas), encarnado por las grullas, y, segundo, como una alusión al estrépito de la batalla, pues con frecuencia los griegos asemejaban el graznido y el vuelo de la grulla con el ruido y el desorden producido en la guerra:

Los troyanos marchaban con vocerío y estrépito igual que pájaros, / tal como se alza delante del cielo el chillido de las grullas, / que, cuando huyen del invierno y del indecible aguacero, / entre graznidos vuelan hacia las corrientes del océano, / llevando a los pigmeos la muerte, y a través del aire les tienden maligna disputa.¹⁰⁰

Juegos fúnebres en honor a Patroclo

Ahora bien, los héroes homéricos no sólo debían sobresalir en el campo de batalla y en el ejercicio de la caza, como lo hemos visto, sino también en agones atléticos,¹⁰¹ un ámbito en que se tendía a heroizar a los ganadores, como lo demuestra la práctica de la composición de epinicios en su honor por parte de grandes poetas como Píndaro, Baquílides y Simónides. De hecho, tenemos evidencias literarias de que los guerreros gustaban de participar en tales competencias. Entre las diversas ocasiones que había para celebrar

llamado Nicodamante, con quien engendró un hijo, Mopso. Hera, para castigar los desdenes de la joven, la transformó en cigüeña. Ella, convertida en ave, trataba de llevarse a su hijo, que se había quedado entre los pigmeos, pero éstos se esforzaban en alejarla, con estrepitosos gritos y valiéndose de sus armas. (Grimal, *op. cit.*, s.v., p. 429).

¹⁰⁰ *Iliada*, III, 2-7. También II, 460 ss.

¹⁰¹ Bauzá, *op. cit.*, p. 31; Flores Arroyuelo, “Del héroe de la antigüedad al personaje literario”, p. 234.

torneos atléticos, cuya abundancia es tan grande que no podemos abordarla aquí,¹⁰² se encuentran los juegos que se realizaban tras la muerte e incineración de un héroe.¹⁰³ Y esta era ocasión no sólo para honrar al difunto, sino también para que sus compañeros sumaran a sus hazañas bélicas las hazañas atléticas, que también les servían de entrenamiento para el combate y les daban la reputación de *áristoi* (“nobles”)-héroes-atletas invencibles.¹⁰⁴

Así pues, en el segundo friso que decora el cuello del lado “calidonio” de la *Crátera François*, Klitias plasmó los juegos fúnebres en honor a Patroclo, apoyado claramente en el episodio correspondiente de la *Iliada*:¹⁰⁵ cinco cuadrigas, de las cuales una, la que va a la cabeza de la carrera, está fragmentada, se dirigen a la “meta”, simbolizada por la figura de Aquiles, que los espera de frente, para otorgar como premio al vencedor los trípodes y calderos plenamente identificables en la escena (figs. 36-38).¹⁰⁶

¹⁰² Para este tema consúltese Víctor Quevedo Blasco, *Crónicas de unos juegos. Epopeya griega: Canto XXIII de la Iliada*; J. Rodríguez López, *Historia del deporte*; L. Cantarero, “El papel de los juegos en la transmisión cultural: los poemas homéricos y las Olimpiadas en la sociedad oral griega”; F. Acosta, “Juego y deporte en Grecia”; Carmen Victoria Verde Castro, “Los juegos fúnebres en honor a Patroclo (*Iliada*, XXIII, 257 ss.); Harold A. Harris, *Greek Athletes and Athletics*; Guillermina González Almenara, “El matrimonio por certamen en Grecia”; Edward Norman Gardiner, *Athletics of the Ancient World*; Golden, *Sport and Society in Ancient Greece*; Judith Swaddling, *The Ancient Olympic Games*; Gonzalo Mata García, “El espíritu agonal: competitividad en la antigua Grecia”.

¹⁰³ *Iliada*, XXIII, 13 y 253; Adrados, *op. cit.*, pp. 450, 459 y 460; M. I. Finley, *El mundo de Odiseo*, p. 131; Cantarero, “El papel de los juegos en la transmisión cultural...”, p. 104; Hesíodo, *Trabajos y días*, 653-659.

¹⁰⁴ Gardiner, *Athletics of the Ancient World*, pp. 67 ss.; Golden, *op. cit.*, pp. 45 ss.; Cantarero, *op. cit.*, pp. 104-107; Gonzalo Mata García, *op. cit.*, 25, pp. 359-370; A. Brelich, *Guerre, agoni e culti nella Grecia Arcaica*, pp. 52 ss.

¹⁰⁵ Según la *Iliada*, consistieron en: carreras a caballo (XXIII, 262-633), pugilato (634-739), carreras a pie (740-792), lanzamiento de hierro (826-849), tiro con arco (850-883), lanzamiento de jabalina (884-897).

¹⁰⁶ *La Iliada* (XXIII) narra que, después de incinerar el cuerpo de Patroclo en una pira, colocar sus huesos en una urna y depositarla en un túmulo, “Aquiles allí retuvo e hizo tomar asiento a la tropa en amplio círculo. Y sacó de las naves premios para los certámenes: calderas, trípodes, caballos, mulas, magníficas cabezas de reses, mujeres de bellos talles y grisáceo hierro” (258-261).

Recordando con Vernant que “el combate aristocrático de la época arcaica era una prueba de valor individual” diferente al posterior combate hoplítico que “había introducido el trabajo en equipo y la cooperación como elementos decisivos” y que el objetivo de las competiciones era “vencer individualmente a los adversarios y compartir la gloria de la victoria con la propia familia y la ciudad”,¹⁰⁷ podemos pensar que el discurso visual presentado en estos frisos de la *Crátera François* expresa el desenvolvimiento de sus protagonistas ya totalmente iniciados, aceptados y realizados dentro del ámbito heroico. Se trata también de la expresión de su superioridad “individual”, no sólo en el campo de batalla, entendido como la guerra o la competencia deportiva, sino también su superioridad frente al mundo de la otredad salvaje, expresada, como ya expliqué arriba, en la victoria sobre los salvajes centauros, además de representar una prueba de fuerza respecto al mundo de la igualdad aristocrática, pues hay que recordar que era sumamente importante para un héroe “medirse”, probarse y vencer, también con relación a sus iguales, a sus semejantes (*isoi, homoioi*), lo que queda reflejado en los agones fúnebres de Patroclo.¹⁰⁸

IV. 4. Muerte gloriosa en la juventud e inmortalidad: La muerte de Troilo y el sitio de Troya, Áyax cargando el cuerpo de Aquiles, Gorgo y Ártemis

La muerte heroica es un premio para el guerrero homérico,¹⁰⁹ quien debe morir joven, en batalla, pues sólo así logrará la gloria máxima, la inmortalidad, pero no una inmortalidad física, como la que obtiene Heracles (que, como ya mencioné, no es personaje homérico) en su apoteosis y acceso al Olimpo después de su extinción como mortal,¹¹⁰ sino una

¹⁰⁷ J. P. Vernant, *El hombre griego*, p. 119.

¹⁰⁸ *Iliada*, XXIII; Adrados, *op. cit.*, pp. 449-460.

¹⁰⁹ Por ejemplo, en la *Iliada* se anuncia la muerte de muchos héroes; Hesíodo (*Trabajos y días*, 156-173) habla de la raza divina de los héroes y de aquellos que encontraron la gloriosa muerte en los muros de Troya y Tebas.

¹¹⁰ Sófocles, *Traquinias*, 756 ss., 1191 ss.; Diodoro Sículo, IV, 38, 1 ss.

permanencia en la mente de su pueblo, que recordará y cantará por siempre su fama y hazañas.¹¹¹ Así, en *Iliada*, VII, 87-90, leemos el deseo de Héctor de ser recordado:

Y alguna vez quizá diga uno de los hombres venideros [...]:
“De un hombre es este túmulo, muerto hace tiempo,
al que, como un bravo que era, mató el esclarecido Héctor”.
Así dirá alguien alguna vez, y mi gloria nunca perecerá.

Odiseo, al naufragar su nave, exclama:

Ahora me espera, a buen seguro, una terrible muerte. ¡Una y mil veces dichosos los dánaos que cayeron en Ilión, luchando para complacer a los Atridas! ¡Así hubiese muerto también, cumpliéndose mi destino, el día en que multitud de teucros me arrojaban broncíneas lanzas junto al cadáver del Pélida! Allí obtuviera honras fúnebres y los aqueos ensalzaran mi gloria; pero dispone el hado que yo sucumba con deplorable muerte (*Odisea*, V, 306 ss.).

También Sarpedón confirma esta idea:

¡Tierno amigo! ¡Ojalá por sobrevivir a esta guerra fuéramos a hacernos para siempre incólumes a la vejez y a la muerte! ¡Tampoco yo entonces lucharía en primera fila ni te enviaría a la lucha, que otorga gloria a los hombres! Pero como, a pesar de todo, acechan las parcas de la muerte innumerables, a las que el mortal no puede escapar ni eludir, ¡vayamos! A uno tributaremos honor o él nos lo tributará” (*Iliada*, XII, 322-325).

¹¹¹ Bauzá, *op. cit.*, p. 31, 171-172; Flores Arroyuelo, *op. cit.*, pp. 232-233; Adrados, *op. cit.*, p. 293. Aunque Teseo, protagonista de nuestro friso inicial, no muere joven ni en batalla. Plutarco dice que cuando el héroe raptó a Helena, éste tenía 50 años (*Vida de Teseo*, XXXI) y, junto con Pausanias, refiere que Licomedes lo asesinó empujándolo de un risco, aunque también, según la misma fuente, existe la posibilidad de que el héroe haya resbalado cuando paseaba borracho después de comer (Plutarco, *Vida de Teseo*, XXXV; cf. también Pausanias, I, 17, 6).

La muerte de Troilo y el sitio de Troya

Cuenta el mito que Troilo es el hijo menor de Príamo y Hécuba, aun cuando se pretenda a veces que ésta lo concibió de Apolo. Existía un oráculo según el cual Troya no podía ser tomada si Troilo alcanzaba la edad de veinte años. Pero fue muerto por Aquiles poco después de la llegada de los griegos ante la ciudad. Las tradiciones discrepan en cuanto a las circunstancias de su muerte. Ora fue sorprendido por Aquiles mientras conducía sus caballos al abrevadero, un anochecer, no lejos de las puertas Esceas, ora fue hecho prisionero y sacrificado por el héroe. Otra variante pretende que Aquiles lo vio en la fuente y se enamoró de él, pero Troilo logró huir y refugiarse en el templo de Apolo Timbreo. Aquiles trató de hacerlo salir, sin conseguirlo; entonces, encolerizado, lo traspasó con su lanza dentro del santuario.¹¹²

En el vientre del lado “calidonio” encontramos el discurso visual con el sitio de Troya: varios dioses y guerreros, tanto del bando aqueo como del troyano, aparecen en escena. Llama la atención la presencia de una fuente (elemento importante en este mito, como veremos a continuación), representada por la *naos* de un templo con mascarones leoninos por donde brota el agua, e identificada con la inscripción *kréne*. Al centro de la imagen, de manera fragmentaria, Aquiles persigue a Troilo. Éste, montado a caballo, se dirige hacia los muros de Troya. Allí, su padre, el rey Príamo, lo espera en actitud sedente. A los pies del caballo del joven, se aprecia una hidria volcada, con la que probablemente recogía agua y que dejó caer tras la presurosa huida. También puede verse a Héctor atravesando las puertas de la ciudad para participar en la batalla (figs. 37-43).

Éste es un tema íntimamente ligado a la muerte del héroe homérico, no tanto por la temática de la escena, la muerte Troilo,¹¹³ una figura menor, sino porque este hecho forma parte de los detonadores de la más famosa muerte homérica que se haya predestinado, la de

¹¹² Grimal, *op. cit.*, s. v. *Troilo*, p. 525. Véase también Apolodoro, III, 12, 5; *Epítome*, 3, 31-32; *Iliada*, XXIV, 257.

¹¹³ Según Schefold, en el s. VI la muerte de Troilo era uno de los temas favoritos de los ceramistas por representar un contenido afín al espíritu de la época: el ciclo de la *hybris* (rebelión contra el orden natural del mundo basado en la supremacía de los dioses), en el cual Aquiles mata a Troilo y recibe un castigo igualitario, su propia muerte. Cf. *Poesie homérique et art archaïque*, pp. 9-22.

Aquiles, pues “Posidón y Apolo se comprometieron a vengar la muerte de Cicno y de Troilo y a castigar ciertas jactancias insolentes que Aquiles había pronunciado sobre el cadáver de Héctor”.¹¹⁴

Áyax cargando el cuerpo de Aquiles

El friso con la representación del sitio de Troya y su implicación mítica posterior remite inmediatamente o da pie al discurso visual de los paneles ubicados en las asas de la crátera, en las cuales, decoradas en sus laterales con una línea de palmetas, se aprecian tres registros decorativos: en el primero, en la cara interior de la voluta, aparece una Gorgona (fig. 44 y esquina superior derecha de figs. 4 y 7); el registro central presenta la figura de la diosa Ártemis personificada como *Pótnia Therón* (fig. 5, 6 y 45) y el panel inferior, muestra la imagen de Áyax barbado cargando el cadáver imberbe, desnudo y desarmado de Aquiles (fig. 5, 6 y 46). Ésta última escena representa justamente la “bella muerte” del héroe. Aquiles, a sabiendas del destino que le espera, se lanza a la batalla, pues prefiere perecer tempranamente, a tener una larga vida sin gloria.¹¹⁵

Mi madre, Tetis, la diosa de argénteos pies, asegura que a mí dobles Parcas me van llevando al término que es la muerte: si sigo aquí luchando en torno a la ciudad de los Troyanos, se acabó para mí el regreso, pero tendré gloria inconsumible; en cambio, se llegó a mi casa, a mi tierna patria, se acabó para mí la noble gloria, pero mi vida será duradera y no alcanzaría nada pronto el término que es la muerte (*Iliada*, IX, 410-416).

¹¹⁴ R. Graves, *Los mitos griegos 2*, p. 428. Véase también Estrabón, XV, 3, 2; Proclo, *Crestomatía*, 2; Ovidio, *Metamorfosis*, XII, 580 y ss.; Higinio, *Fábulas*, 107; Apolodoro, *Epítome*, 3.

¹¹⁵ Apolodoro, *Epítome*, 5, 3-4: “Aquiles, cuando perseguía a los troyanos, fue herido en el talón con una flecha por Alejandro y Apolo [, quien se comprometió a vengar la muerte de Troilo y a castigar las insolencias que Aquiles profirió sobre el cadáver de Héctor.] [...] Entablado combate por su cadáver, Áyax mató a Glauco, entregó las armas para que las llevaran a las naves y, aunque hostigado por las flechas, cogió el cuerpo y lo transportó a través de los enemigos, mientras Odiseo rechazaba a los atacantes [...] En los juegos [fúnebres] celebrados en su honor, [...] las armas de Aquiles se ofrecieron como premio al más valiente, y por ellas rivalizaron Áyax y Odiseo [...]”. Cf. *Iliada*, XXI, 277-278; XXII; 359-360.; XIX, 404-405; *Odisea*, XXIV, 42 y ss.

La ausencia de barba indica la corta edad del héroe. Por otra parte, esta representación plástica discrepa iconográficamente de las fuentes literarias en cuanto a la desnudez del héroe, pues en ellas, cuando Áyax rescata el cuerpo de Aquiles, éste aún no había sido despojado de sus armas (*Odisea*, XI, 543-549). Respecto a esto, L'Homme-Wéry (p. 279) plantea que, pese a que Aquiles está identificado por su correspondiente inscripción, el hecho de que esté desnudo le da cierto anonimato que permite convertirlo en la representación genérica, en el arquetipo de todos los héroes de la épica griega antigua; por lo tanto, esta escena sería la representación genérica, arquetípica, de la “bella muerte” del héroe homérico.

Ártemis como Pótnia

Ahora bien, ¿qué relación tienen con la “muerte” del héroe homérico las otras dos figuras que decoran las asas: Ártemis como Pótnia y Gorgo? Por un lado, Ártemis, caracterizada como *Pótnia Therón*, carente de inscripción pero identificada por su figura alada y la típica posición en la que sostiene en una mano una pantera y en la otra un ciervo (o una pantera en cada mano), es la diosa de las fieras y lo salvaje.

Respecto a esta imagen, la L-M L'Homme-Wéry, con base en representaciones semejantes hechas por el Pintor de Amasis en las que Pótnia aparece en contexto guerrero o atlético, rodeada de jóvenes luchando o practicando algún ejercicio,¹¹⁶ apunta que la diosa Ártemis en el *Vaso François*, por estar colocada en el mismo espacio que la imagen de Áyax cargando el cuerpo de Aquiles, representa a la diosa Madre protectora de los guerreros. Ella asegura que cuando un guerrero muere, su cuerpo no será devorado por las bestias o ultrajado por el enemigo, sino recuperado por sus compañeros, como lo hace Áyax con Aquiles, para otorgarle una tumba adecuada.¹¹⁷

Por mi parte, no apoyo tanto este simbolismo en la *Crátera François*, pues, si bien el cuerpo de Aquiles es recuperado por Áyax, se presenta desnudo, lo cual indica que los

¹¹⁶ Cf. ánfora de cuello de figuras negras, 550 a. C., Museo de Arte Antigo y Colección Ludwig, Basilea, Suiza; CVA # 350471.

¹¹⁷ *Op. cit.*, p. 284.

enemigos ya lo han despojado de sus armas. Me inclino más por atribuirle a Ártemis un carácter como diosa de los ciclos de la vida y la muerte, de las transiciones y de los límites, aquí preside el momento de franquear, de pasar de una etapa de vida a otra, a la muerte.¹¹⁸

Gorgona

En el vaso, como en muchas otras piezas cerámicas o arquitectónicas, Gorgo está representada alada, en la posición de la típica carrera arrodillada (rostro y torso de frente, y brazos y piernas de perfil), mostrando la lengua en una mueca feroz, y con serpientes por cabello.

L-M L’Homme-Wéry afirma que Gorgo cumple con una función apotropaica (que aleja el mal o propicia el bien), propia de la mueca con la que se le representa, y que junto con la Pótnia protege al guerrero contra la muerte para que pueda a su vez proteger a la ciudad, representada, en el caso de la cratera en cuestión, debajo de una de las asas por el Hefesto (representante del artesanado) del friso de las bodas de Tetis y Peleo (fig. 5 y 20) (más no así en la otra asa, cuya parte inferior enmarca a las musas Polimnia, Erato y Terpsícore, fig. 6 y 17).¹¹⁹

También en este caso he optado por contradecir un poco la idea de protección, y ver a Gorgo, más que como protectora, como un símbolo de muerte. En la *Iliada* se la asocia con el espanto del campo de batalla y a la furia bélica que posee el guerrero y que se manifiesta en su apostura, en la cabellera larga y deslumbrante, en su mirada terrible, en el rictus amenazador, en el aspecto salvaje y en los gritos y rechinar de los dientes (*odónton kanaché*);¹²⁰ en la *Odisea* es un “horrendo monstruo”.¹²¹

Según Vernant, “desde su morada en el fondo del Hades, la cabeza de guardiana de Gorgo vigila las fronteras del reino de Perséfone. Su máscara expresa la alteridad extrema

¹¹⁸ Vernant, *La muerte en los ojos*, p. 31; Vernant, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, pp. 135 ss.

¹¹⁹ *Op. cit.*, p. 286.

¹²⁰ V, 741; VIII, 349; XI, 36.

¹²¹ XI, 633-635.

del mundo de los muertos, al que ningún vivo se puede acercar”.¹²² El rostro de Gorgo vuelve el rostro del vivo, en este caso del guerrero homérico, en el rostro de un muerto.

Entonces, el simbolismo de Gorgo y Ártemis en la iconografía y programa compositivo de nuestra cratera alude directamente a la última etapa del ciclo de vida de un héroe homérico: la muerte, que es terrible y bella al mismo tiempo; terrible porque sucede en la encarnizada batalla y en plena juventud, y bella porque, como ya mencioné, brinda la gloria máxima al héroe.

¹²² Vernant, *La muerte en os ojos*, pp. 63-64.

V. EL REGRESO DE HEFESTO AL OLIMPO, UN FRISO DE DIFÍCIL INTERPRETACIÓN

En el lado teseida, encontramos una representación que parece incompatible con el paradigma o hilo conductor de la pintura que he venido reconstruyendo: el ciclo de vida de un héroe homérico. Se aprecia cómo Hefesto, ebrio, montado en un burro y acompañado por Dioniso y su *thiasos*, es decir, varias ninfas y silenos itifálicos (uno carga un odre con vino, toca el *díaulos*, y un tercero carga, acaso a la fuerza, a una ninfa), regresa al Olimpo después de haber sido arrojado, expulsado de él.¹²³ Los principales olímpicos, entre los que se encuentran Zeus y Hera sentados en sus tronos, completan el cuadro. Afrodita, quien ha sido prometida en matrimonio al dios herrero, es quien lo recibe (figs. 47-50).

¿Por qué Klitias habrá retratado aquí a Hefesto si no tiene relación directa con alguna figura heroica de importancia, y, más aún, si dentro de los olímpicos es una divinidad menor? Si bien es cierto que este friso pareciera romper con el discurso unitario

¹²³ Hefesto es un dios cojo. De este defecto físico se daban varias explicaciones míticas. La más corriente es la que cita la *Iliada*: Hera disputaba con Zeus acerca de Heracles, y Hefesto salió en defensa de su madre; Zeus, entonces, lo cogió por un pie y lo precipitó fuera del Olimpo. Hefesto estuvo cayendo por espacio de un día entero, hasta que, al atardecer, dio en tierra, en Lemnos, donde quedó maltrecho. Fue ayudado por el pueblo de los Sintios, pero quedó cojo para siempre. Otra leyenda sobre el mismo tema se narra también en la *Iliada*: Hefesto era cojo de nacimiento, y su madre, avergonzada, decidió ocultarlo a la vista de las demás divinidades; por eso lo arrojó desde lo alto del Olimpo. Hefesto cayó en el Océano, donde fue recogido por Tetis y Eurínome, que le salvaron la vida y lo criaron por espacio de nueve años en una gruta submarina. En el curso de esos años forjó y fabricó para ellas numerosas joyas. Se ha intentado conciliar estas dos versiones imaginando que Hefesto, lanzado por Zeus, no había caído en Lemnos, sino en el mar, donde lo habían recogido las diosas marinas. Otros dicen que Hera celosa de las joyas que su hijo regalaba a otra, lo llevó de regreso al Olimpo, donde lo instaló en una magnífica fragua y le prometió como esposa a Afrodita. Para vengarse de su madre, que lo había precipitado desde lo alto del Olimpo, Hefesto fabricó en secreto un trono de oro, en el que unas cadenas sujetaban al que se sentase en él, y lo envió a Hera. Ésta se sentó imprudentemente y quedó atada; nadie podía liberarla, sólo Hefesto, por lo que los dioses se vieron en la necesidad de llamarlo. Se encargó a Dioniso de ir a buscarlo, quien, para convencerlo, lo embriagó. Hefesto hizo su entrada en el Olimpo montado en un burro, y una vez allí desató a su madre. Cf. *Iliada*, I, 586-594; XVIII, 394-409; Apolodoro, I, 3, 5; II, 7, 1; Hesíodo, *Teogonía*, 927-928; *Himno homérico a Apolo*, III, 316 y ss.

del vaso propuesto, podemos decir que el pintor lo aprovechó o colocó ahí con plena conciencia, ya que el mito del regreso de Hefesto al Olimpo estaba sumamente difundido en la época de elaboración de nuestra pieza de estudio, como confirma su presencia abundante en gran cantidad de piezas de cerámica manufacturadas en el siglo VI a. C. en Atenas.

A grandes rasgos, durante gran parte de la antigüedad griega se consideró el oficio de artesano como bajo, de dependencia económica, de difícil situación jurídica y de relaciones inestables con el pueblo. Aunque en Grecia se valoraba el arte, por ser una sociedad aristocrática no se apreciaba el trabajo artesanal.¹²⁴ Así, en el siglo VI a. C., la importancia de las escenas del retorno de Hefesto, el dios de los artesanos que siempre había sido marginado (en el friso de las bodas de Tetis y Peleo del *Vaso François*, es representado en último lugar en la procesión de dioses, montado no en un caballo, sino en un burro, fig. 20), posiblemente refleja algunos de los cambios sociales realizados por el legislador Solón, quien, según Plutarco (*Sol.*, XXII, 1; XXIV, 4), predicaba la importancia de los oficios a tal grado que elaboró una ley en la que se establecía que los padres debían enseñar un oficio a sus hijos y otra en la que se le otorgaba el derecho de ciudadanía a los artesanos extranjeros que se establecieran en el Ática con toda su familia. Esto indica que en la Atenas de esa época, y en la de la posterior tiranía, se aprecia el trabajo manual del artesanado y el trabajo en general (como ya lo decía Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 311). Incluso algunos artesanos lograron enriquecerse y/o participar en la vida política (Arist., *Política*, 1278a15; *Constitución de los atenienses*, XII, 2).

Con esta dignificación artesanal, el trabajo de los ceramistas tuvo un impulso importante. Los talleres dejaron de concentrarse exclusivamente en la zona del Cerámico y aparecen los primeros vasos áticos firmados (respecto a las firmas, véase lo ya explicado en las pautas formales del capítulo III). Otro suceso significativo para el artesanado es la

¹²⁴ Blázquez Martínez, *op. cit.*, pp. 712-719.

inauguración del ágora (zona tradicionalmente dedicada al trabajo artesanal desde la Edad de Hierro) como centro cívico de la ciudad, y la posterior inclusión en ella de Hefesto.¹²⁵

Podríamos afirmar entonces que el simbolismo del friso con el retorno de Hefesto en el *Vaso François*, al igual que en muchas otras piezas cerámicas de la época, remite a la mejora de la situación político-social del artesanado en el siglo VI a. C., es decir, a su incorporación a la ciudad después de haber sido excluidos, expulsados, tal y como se expulsó del Olimpo al dios de los artesanos, pero, ¿puede de alguna manera asociarse tal representación figurada en este caso específico a la propuesta relativa al arquetipo o al mundo heroico homérico? Tratemos entonces de responder a esta interrogante:

Dos son los protagonistas de esta representación: Hefesto, que vuelve al Olimpo, y Dioniso, el responsable del regreso. A simple vista, la escena representa la reincorporación de Hefesto al panteón olímpico, pero, atendiendo a la tradición literaria, también expresa la aceptación-incorporación de Dioniso entre los dioses, pues recordemos que, fruto de los amores prohibidos de Zeus y Sêmele, Dioniso fue enviado lejos de Grecia, a Asia, donde pasó su niñez escondido por las ninfas Híades para protegerlo de Hera, la legítima esposa de Zeus. Al llegar a la adultez, fue descubierto por Hera, quien lo enloqueció y lo obligó a vagar por Egipto y Siria. Finalmente, al llegar a Siria, la diosa Cibele, o Rea, según otras versiones, lo liberó de la locura, pero el dios aún continuó errante. Se trasladó a Tracia, donde el rey Licurgo trató de hacerlo su prisionero. Dioniso escapó ocultándose en el fondo del mar; una vez a salvo, continuó su viaje hacia la India, luego a Tebas, en Beocia, lugar natal de su madre, y donde instauró las Bacanales, luego a Argos y finalmente a Naxos, en cuyo camino unos piratas trataron de venderlo como esclavo.¹²⁶

En este breve resumen es evidente que Dioniso prácticamente era un dios sin patria, perseguido, y cuya divinidad no había sido plenamente aceptada por dioses ni hombres. Históricamente, y a pesar de que una de las tablillas del palacio de Néstor en pilos muestra que tenía categoría de dios ya en el siglo XIII a. C., en realidad por mucho tiempo fue considerado un semidiós, hasta que, a finales del siglo VII, Periandro, tirano de Corinto,

¹²⁵ En el distrito de *Kolonos Agoraios*, cerca del Cerámico (Pausanias, I, 14, 6; Estrabón, IX, 1, 17). M. Valdés Guía, “El espacio ciudadano: integración/exclusión en el imaginario y en la realidad ateniense del siglo VI a. C.”, p. 40.

¹²⁶ Eurípides, *Bacantes*, 99-102; Apolodoro, III, 4-5; *Iliada*, VI, 130-140; *Himno homérico a Dioniso*.

Clístenes, tirano de Sición, y Pisítrato, tirano de Atenas, decidieron aprobar su culto e instituir los festivales dionisiacos oficiales.¹²⁷

Esta aceptación histórico-social del culto a Dioniso en Atenas, al igual que la del culto a Hefesto, como ya vimos, puede justificar su aparición en el *Vaso François* (donde Dioniso aparece con su thiaos, común en representaciones del regreso de Hefesto, pero no en imágenes donde Dioniso aparece solo, lo que alude a una procesión ritual relativa su culto y da fuerza a la presencia de este dios¹²⁸), pero se aleja de la interpretación heroica aquí propuesta. Tratemos de verlo entonces a la luz del mito y de la plástica.

Si bien el mito narra que tras la derrota de los piratas en Naxos el poder de Dioniso fue reconocido y pudo ascender al cielo, iconográficamente esta integración como divinidad puede verse claramente en las representaciones creadas a partir del 580 en las que él y Hefesto llegan juntos al Olimpo, como sucede en el *Vaso François*. Así, la aceptación en el Olimpo de ambas divinidades, tanto en la literatura como en las artes, establece el balance del poder entre los dioses, que ahora se encuentran completos.¹²⁹

Entonces, ¿qué importancia tienen los olímpicos en el vaso y de qué manera se vinculan con el arquetipo del héroe homérico plasmado en la pieza?

La epopeya griega tiene como tema principal las gestas de héroes, pero también de dioses, como se lee en la *Odisea*, I, 338, pues éstos son imprescindibles en el curso de las acciones humanas, ya que su naturaleza divina, sobrehumana, inmortal (que los vuelve más bellos, fuertes e inteligentes que los hombres) es la antípoda de la naturaleza humana, frágil, mortal.¹³⁰

A grandes rasgos, los dioses son quienes proporcionan a los héroes, a esos hombres superiores, sus cualidades especiales, ya sea belleza, fuerza, valor, osadía o astucia, y

¹²⁷ Graves, *Mitos griegos I*, p. 141.

¹²⁸ Guy Hedreen, “The Return of Hephaistos...”, p. 43.

¹²⁹ Guy Hedreen, *Ibidem*, pp. 38-64. Podríamos aventurarnos a decir, respecto a la presencia de Dioniso en el friso del retorno, que, debido al carácter cíclico, redondo de la pieza, este dios une el último friso narrativo del cuerpo con el primer friso de ese mismo lado, el del *géranos* de Teseo, pues, una vez reconocido como dios, Dioniso desposará a Ariadna, abandonada en Naxos por Teseo antes de volver a Atenas tras matar al Minotauro.

¹³⁰ *Iliada*, V, 441-442, VI, 142-146.

quienes protegen a algunos de ellos en el campo de batalla. Además, son los encargados de los sucesos que interrumen el orden del cosmos, así como del éxito o fracaso de las empresas humanas.¹³¹ Como los talentos humanos y los eventos de la existencia de los hombres están sometidos a la influencia de los dioses (por ejemplo, son ellos quienes decretan la guerra y caída de Troya), su presencia se vuelve indispensable en la épica homérica y, por lo tanto, en la vida de sus héroes,¹³² argumento por el que es válido suponer que en el *Vaso François* se les reservó un lugar en uno de los frisos inferiores, como si sostuvieran todo el universo mítico-heróico de la pieza en cuestión.

¹³¹ *Odisea*, VIII, 167 ss.; *Iliada*, III, 54, VII, 288, XVII, 101, XV, 467, IX, 600, XI, 792, XV, 403.

¹³² Adrados, *op. cit.*, p. 276.

VI. CONCLUSIONES

En la antigua Grecia, la cerámica tenía un amplio uso, desde el doméstico y simposiaco (almacenamiento y contención de líquidos y sólidos), hasta el funerario, ritual, apotropaico, conmemorativo y de premiación. Además, las escenas plasmadas en ellas iban más allá de la simple decoración, pues también poseían una utilidad definida: difundir y conservar escenas de la vida y la cultura que las creó. Así, puede decirse entonces que estas piezas son un sector de la cultura griega antigua y, a la vez, reflejo de la misma, pues transmiten parte de su tradición mítico-literaria.

En este orden de ideas, es importante tomar en cuenta las aportaciones de algunos estudiosos, como Clifford Geertz, que han planteado una teoría de la identidad cultural del arte o teoría del arte como sistema cultural que postula que los medios de expresión de éste así como sus signos o elementos sígnicos y la concepción de la vida que la anima son inseparables,¹³³ es decir, se hallan conectados. Así, expresiones como rituales, mitos y la organización social, entre otros, pueden crear las condiciones implicadas en determinada manifestación artística, y a su vez ésta refleja las concepciones fundamentales de la vida en sus más diversos aspectos.

Con base en esta teoría, se ha analizado aquí la cratera denominada *Vaso François* — que representa un icono de la producción y pintura cerámicas de la antigua Grecia, en particular del siglo VI a. C, debido a su peculiar manufactura y a su abundante y compleja decoración mítica, estructurada en numerosos frisos y paneles— y, sin olvidar que interpretaciones de otro tipo también pueden ser muy válidas debido a la complejidad de la pieza (históricas, sociales, etc.), he corroborado que sus esquemas visuales corresponden a un esquema cultural procedente de la mitología épica griega, a saber, el arquetipo del héroe homérico.

No sólo fue de vital importancia para esta investigación relacionar esquemas pictóricos y culturales, sino también atender a ciertas marcas o indicios interpretativos conferidos por elementos formales e inscripcionales de la cerámica. El primero de ellos es la forma misma

¹³³ C. Geertz, *Conocimiento local*, pp. 121-124.

de la pieza, más grande y redonda que lo convencional, al menos para el tipo cerámico que le corresponde, sobre todo en lo que respecta al diámetro de sus hombros.

El segundo indicio es la mayor anchura y prolongación a ambos lados de la pieza de uno de sus frisos superpuestos (las bodas de Tetis y Peleo), justamente ubicado en los hombros. Tanto la redondez del vaso, como dicha prolongación del friso nupcial, sugieren un carácter de totalidad, de unidad, primero entre ambos lados del vaso y, segundo, entre sus múltiples frisos; sugiere también que éstos deben ser analizados como un todo, regidos por un hilo conductor (en este caso el arquetipo del héroe homérico), y no como temáticas o escenas aisladas.

La tercera marca interpretativa corresponde a las firmas del alfarero y pintor, repetidas en cada lado de la pieza, lo que no era para nada común. La primera vez en el friso de mayor anchura (friso de bodas), a la altura de los hombros; la segunda, en el lado contrario, en el friso superior del cuello (*géranos* de Teseo). La repetición y posición de estas grafías confieren importancia extra a los frisos en los que se encuentran y, si sumamos a ello la mayor anchura del friso nupcial, su prolongación a ambos lados de la cerámica y su posición en la parte más prominente y redonda del vaso, los hombros, resulta sumamente válido considerarlo como el punto de partida para comenzar el análisis, seguido del estudio del friso del *géranos*, segundo en importancia por la presencia de las firmas de sus creadores y por el peso mítico-social que su protagonista, Teseo, héroe nacional de Atenas, tiene para los habitantes de esa ciudad.

A partir de aquí se analizaron de manera confrontada uno a uno los frisos de cada lado, denominados éstos para fines de este trabajo como “lado calidonio” y “lado teseida”, atendiendo al primer motivo mítico de cada lado (pues los temas de cada lado no pertenecen a un mismo ciclo o a un mismo personaje) y con la finalidad de romper el esquema tradicional de “lado A y B”, que sugiere una separación más tajante y le resta sentido de unidad a la pieza. Se vincularon también ciertas escenas del cuerpo con las representaciones del pie o de las asas, según fuera el caso, método que refuerza la teoría de totalidad sugerida para el vaso.

Ahora bien, varias de las narraciones épicas del *Vaso François* son preiliádicas, es decir, pertenecientes a tiempos sucedidos antes de los acontecimientos referidos en las narraciones homéricas; algunas están relacionadas con Peleo, padre de Aquiles (bodas de

Tetis y Peleo, caza del jabalí Calidón); otras, con Teseo (*géranos* en Delos, lucha entre lapitas y centauros), héroe ateniense; otras más pertenecen propiamente al ciclo iliádico, relacionadas específicamente con Aquiles, el arquetipo por excelencia de héroe homérico (sitio de Troya y muerte de Troilo, juegos fúnebres en honor de Patroclo, Áyax cargando el cuerpo de Aquiles, e incluso las bodas de Peleo y Tetis, matrimonio del que nacerá dicho héroe). Y pese a que no todos los mitos y personajes representados en la pieza son parte de las narraciones homéricas o cronológicamente no están ubicados en la época en la que se desarrollan los sucesos recogidos en ellas —como el mito de la derrota del Minotauro, acontecida mucho antes de la guerra de Troya (ca. 1375 o hasta el 1189 a. C.), acaso alrededor del 1420 a. C. o antes—, al ser importantes o representativos para la cultura del siglo VI e inicios del V a. C. o para la tradición mítica griega en general —como el caso de Teseo, héroe por antonomasia del Ática con importantes repercusiones sociopolíticas en Atenas, lugar de procedencia del vaso—, son utilizados por el pintor del vaso como pretexto para representar y transmitir una tradición mítico-cultural de gran envergadura: la concepción del héroe homérico. Esta figura es gestada desde época micénica y transmitida por las narraciones homéricas, y su importancia se enfatiza durante la tiranía pisistrática, momento en que se regula de manera oficial la recitación de la *Iliada* y la *Odisea*, y las hazañas homéricas se vuelven muy familiares y añoradas por los atenienses de la época.

Si bien la figura heroica homérica, diferente de la figura heroica trágica, no puede ni debe generalizarse, pues cada héroe presenta sus particularidades, discrepancias y ciclos propios, el pensamiento heleno definió un arquetipo basado en uno de sus máximos exponentes: Aquiles. Tal modelo expresa que el héroe homérico, además de ser un semidiós y/o aristócrata, debe, después de su respectiva etapa de maduración, ser un destacado guerrero-atleta cuyo destino y gloria máxima serán cumplidos únicamente con una muerte temprana, en plena flor de la juventud.

Tras mi investigación y análisis puedo aseverar que dicho modelo o concepción está inteligentemente plasmado en el *Vaso François* de la siguiente manera:

1) La naturaleza o procedencia divino-aristocrática es aludida con el friso de las bodas de Tetis y Peleo, discurso visual que versa sobre el casamiento de un rey con una diosa marina, unión de la que nacerá el mismísimo Aquiles.

2) El paso de la efebía a la edad adulta, a la madurez, es un momento iniciático, de aprendizaje, en el que el héroe homérico es reconocido como tal por haber adquirido las herramientas necesarias para desenvolverse adecuadamente en la sociedad, en el campo de batalla y en el ámbito de la caza. En el *Vaso François* esta transición es ejemplificada por las escenas del *géranos* teseida y de la cacería calidonia, ambas plasmadas en la mitad superior del cuello de la vasija, en lados opuestos. La primera narración plástica, en la que un grupo de jovencitos baila junto con Teseo para celebrar su victoria en el laberinto cretense, expresa claramente cómo el héroe nacional de Atenas cumplió con el “requisito” iniciático de enfrentarse a diferentes peligros (dio muerte a numerosos personajes y monstruos menores en su camino al reino de Egeo para ser reconocido por éste como su hijo) y culminó tal etapa realizando una hazaña máxima, consistente en enfrentar y dar muerte a una bestia salvaje para convertirse en hombre maduro, ciudadano, héroe, e incluso rey, pues recordemos que a su regreso al Ática, Teseo sucede a su padre en el Trono.

Esta culminación iniciática de cazar una bestia o monstruo está claramente expresada en la segunda narración plástica en cuestión, la caza del jabalí de Calidón. Esto se constata figurativamente en el friso, por ejemplo, en la figura de Peleo, representado como un jovencito imberbe, en segundo plano frente al jabalí; posteriormente aparecerá como personaje principal, ya barbado (símbolo de su madurez y edad), en el friso nupcial, lo que revela su posterior conversión en guerrero.

La importancia de esta escena se ve enfatizada si sumamos a lo anterior el hecho de que un héroe no sólo debe iniciarse y destacar en la guerra y en el deporte, sino también en la caza colectiva (considerada más madura que la caza individual), ejercicio que obviamente contribuye a su preparación bélica.

3) El desenvolvimiento del héroe en gestas bélicas y atléticas es crucial en el arquetipo homérico, pues es la manera en que éste obtiene reconocimiento, honor, gloria y fama. En la crátera estudiada, justo en la mitad inferior del cuello, el aspecto bélico está presente en el friso con la lucha entre centauros y lapitas, donde los héroes vencen a la otredad, a lo salvaje, en este caso a los centauros, antimodelos culturales del héroe homérico.

Esta representación se ve apoyada en nuestro vaso por el friso animal que lo recorre por completo en la parte inferior del vientre, y por la representación de la *geranomaquia* en el pie. El primero de estos frisos alude de manera gráfica a las comparaciones homéricas que

se hacen del guerrero atacando al enemigo con un león cazando a su presa. El segundo, despojado del matiz literario cómico que suele atribuírsele (los pigmeos dejan de ser enanos deformes y desproporcionados, y guardan las debidas proporciones de un hombre común en menor escala), es una alusión más, aunque indirecta, a la lucha guerrera contra lo salvaje, encarnado por las grullas, y al estrépito de la batalla, asemejado con el graznido de dichas aves.

Por otra parte, el aspecto atlético en el vaso es representado por los juegos fúnebres en honor de Patroclo, donde los héroes iliádicos, tomando como pretexto honrar la muerte de su compañero, aprovechan la ocasión para sumar a sus hazañas bélicas sus victorias atléticas, en este caso en la carrera de caballos, que también sirve como entrenamiento para la guerra y para probar su valor y sus capacidades ante sus iguales, ante otros aristócratas-guerreros-atletas.

4) El tópico de la “bella muerte” del héroe homérico, con la que éste obtiene la gloria máxima, la inmortalidad, no física, sino en la memoria de su pueblo, en la memoria de los tiempos, le confiere un sentido cíclico (vida-muerte) al arquetipo del héroe homérico. Y este carácter no podría dejarse de lado en el *Vaso François*, que, siendo redondo, con esta representación en sus esquemas visuales cierra un círculo, se cierra a sí mismo, en cuanto a temática y en cuanto a forma, relacionando su cuerpo (específicamente el friso con la muerte de Troilo y el ataque a Troya) con sus partes externas, las asas (registros con imágenes de Áyax cargando el cadáver de Aquiles, Ártemis y Gorgo).

El friso con la muerte de Troilo y los sucesos en Troya es parte de los detonadores de la más famosa muerte homérica que se haya predestinado, la de Aquiles, cuyo cadáver, imberbe, es rescatado, en el registro inferior de ambas asas, por Áyax, ambos héroes cobijados bajo la sombra de la muerte, corporeizada en el registro superior de las asas y en la cara interior de la voluta de éstas por las figuras de Ártemis Pótnia y de Gorgo, respectivamente; estas divinidades, más que protectoras del guerrero contra la muerte, en el vaso son regentes de los ciclos de la vida, del ciclo vida-muerte, de la muerte misma, sobre todo del guerrero, del héroe homérico.

5) Todos estos tópicos se desarrollan en el *Vaso François*, al igual que en la literatura y la cosmovisión homéricas, bajo la intervención divina, por designio de los olímpicos, presentes en la pieza en el friso superior del vientre de uno de sus lados (retorno de

Hefesto). Mítica y plásticamente el friso remite al regreso del dios herrero al Olimpo, pero en este contexto, no sólo él es el protagonista, sino también Dioniso, el encargado de traerlo de vuelta. Con la llegada de ambos dioses, el panteón y el poder olímpicos se completan para que bajo su mandato se lleven a cabo todas las acciones humanas, en este caso las heroicas.

Así pues, podemos concluir que mi hipótesis y objetivos iniciales fueron demostrados con base en un análisis mítico-literario regido por la teoría de la identidad cultural del arte, que plantea relacionar esquemas visuales con esquemas culturales. El *Vaso François* no es una simple antología mítica seleccionada al azar, sino que fue producto de una cuidada estrategia discursiva dirigida a un fin específico, y posee unidad, sentido profundo y un eje temático, el arquetipo del héroe homérico.

Resta decir que esta tesis también demuestra que el arte griego, específicamente la cerámica, está abierto a nuevas interpretaciones y enfoques, y puede proporcionar numerosos e interesantísimos temas de estudio, sobre todo para los estudiosos mexicanos de arte, que continuamente buscan temas novedosos con los cuales nutrirse y nutrir a la humanidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Adrados, R. *et al.*, *Introducción a Homero*, Barcelona, Labor / Punto Omega, 1984.
- Acosta, F., “Juego y deporte en Grecia”, *Lecturas: Educación física y deportes*, nº 90, 2005, pp. 78-91.
- Alsina, José, *Literatura griega*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Alsina Franch, J., “El problema de la forma en el arte”, en J. A. F., *Arte y antropología*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 71-104.
- Apolodoro, *Biblioteca*, traducción de Javier Arce, Madrid, Gredos, 2001.
- Balmaseda, L. J. y Ricardo Olmos, “Mito y figuración en la cerámica ática de época clásica. El último periodo arcaico”, *Cuadernos de Filología Clásica*, XVII, 1981-1982, pp. Universidad Complutense.
- Bañfi, Antonio, *Filosofía del arte*, La Habana, Icalo, 1967.
- Baring, Anne, *El mito de la diosa*, Madrid, Siruela, 2005.
- Barasch, *Teorías del arte*, Madrid, Alianza, 1991.
- Bauzá, H., *El mito del héroe griego*, México, FCE, 1998.
- Blázquez Martínez, “La situación de los artistas y artesanos en Grecia”, *Cuadernos Emeritenses*, 8, 1994, pp. 9-28.
- Braun, E., “Le dipinture di Clitia sopra il vaso chiusino di Ergotimo”, *Bulletino dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica*, VIII, 1849, pp. 113 ss.
- Beazley, J. D., *The Development of Attic Black Figures*, Berkeley / Los Angeles / Oxford, University of California Press, 1986.
- _____, *Attic Black-Figure Vase Painters*, Oxford, Clarendon Press, 1956.
- _____, *Potter and Painter in Classical Athens*, Londres, Oxford University Press, 1945.
- Belting, H., *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la historia del arte*, Madrid, Akal, 2009.
- Bermejo Barrera, *Los orígenes de la mitología griega*, Madrid, Akal, 1996.
- Bianchi Bandinelli, R., *Introducción a la arqueología clásica como historia del arte antiguo*, Madrid, Akal, 1992.
- Blázquez Martínez, José María, “La situación de los artistas y artesanos en Grecia y Roma”, *Artistas y artesanos en la antigüedad clásica. Cuadernos Emeritenses* 8, Mérida, 1994, pp. 9-28.
- Boardman, John, *Athenian Black Figure Vases*, Londres, Thames and Hudson, 1974.

- _____, "Herakles, Peisistratos and Sons", *Revue Archéologique*, I, 1972, pp. 57-72.
- _____, "Herakles, Peisistratos and Eleusis", *Journal of Hellenic Studies*, 95, 1975, pp. 1 ss.
- Bollettino d'arte*, Serie speciale 1: *Materiali per servire alla storia del Vaso François*, año 62, Roma, 1981.
- Bonilla, "La Medusa y el extranjero de Elea", *VIII Jornada sobre el imaginario en el mito clásico*, Buenos Aires, CEI, 2007.
- Borelli, F., *Etruscos*, Madrid, Electra, 2003.
- Brellich, A., *Gli eroi greci. Un problema storico-religioso*, Roma, Ateneo, 1978.
- _____, *Guerre, agoni e culti nella Grecia Arcaica*, Bonn, Habelt, 1961.
- Brun, H., "Revisión del Vaso François", *Bulletino dell' Instituto di Corrispondenza Archeologica*, IX, 1863, pp. 188-192.
- Burkert, Walter, *Religión griega arcaica y clásica*, Madrid, Abada, 2007.
- Camacho, Elsa Margarita, *El concepto del héroe en la poesía épica y en la tragedia griegas*, México, Coordinación de Extensión Universitaria, UAM-Azcapotzalco, 1981.
- Cantarero, Luis, "El papel de los juegos en la transmisión cultural: los poemas homéricos y las Olimpiadas en la sociedad oral griega", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 2006, julio-diciembre, vol. LXI, núm. 2, pp. 99-113.
- Carmona Muela, Juan, *Iconografía clásica*, México, Istmo, 2005.
- Chevalier, Jean, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 2009.
- Corpus Vasorum Antiquorum*: <<http://www.cvaonline.org/cva/projectpages/cva1.htm>>.
- Czarnowski, S., *Le culte des héros et ses conditions sociales*, París, Librairie Félix Alcan, 1984.
- Dugas, "L' évolution de la légendée de Thésée", *Revue des Études Grecques*, 46, pp. 1-24.
- Duby, G., *Historia de las mujeres en Occidente*, México, Taurus/Santillana, 2005.
- Dumézil, G., *Mito y epopeya. La ideología de las tres funciones en las epopeyas de los pueblos indoeuropeos*, Barcelona, Seis Barral, 1977.
- Egórov, A., *Arte y sociedad*, Montevideo, Pueblosunidos, 1961.
- _____, *Problemas de la estética*, Moscú, Progreso, 1978.
- Farnell, L. R., *Greek Hero-Cults and Ideas of Immortality*, Oxford, Clarendon Press, 1921.
- Finley, *El mundo de Odiseo*, México, FCE, 1978.
- Fisher, N., *Hybris: A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*, Warmister, Aris & Phillips, 1992.
- Fontana, Joseph, *Europa ante el espejo*, Barcelona, Crítica, 1994.

- Flores Arroyuelo, Francisco, “Del héroe de la antigüedad al personaje literario”, pp. 229-243, en línea: www.raco.cat/index.php/MemoriasRABL/article/viewFile/.../300121
- Francastel, Pierre, *Pintura y sociedad*, Madrid, Cátedra, 1990.
- _____, *Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1975.
- Frontisi-Ducroux, “Au miroir du masque”, en C. Berard, *La cité des images*, París, 1984, pp. 147-161.
- Geertz, Cliford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1973.
- _____, *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1983,
- _____, “El arte como sistema cultural”, en C. G., *Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas*, Barcelona, Paidós, 1983, pp. 117-146.
- Giuliani, L., *Bild und Mythos: Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, München, Beck, 2003.
- Glötz, G., *La civilización egea*, México, UTEHA, 1956.
- Golden, *Sport and Society in Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- Gombrich, Ernst, *Lo que nos cuentan las imágenes*, Madrid, Debate, 1997.
- González Almenara, G., “El matrimonio por certamen en Grecia”, *Habis*, 38, 2007, pp. 115-121.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Guyau, J. M., *El arte desde el punto de vista de la Sociología*, Buenos Aires, Suma, 1943.
- Harris, H., *Greek Athletes and Athletics*, Bloomington, Indiana University Press, 1966.
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, 2 vols., Madrid, Guadarrama, 1962.
- _____, *Sociología del arte*, 2 vols., Madrid, Guadarrama, 1975.
- _____, *Fundamentos de la sociología del arte*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- Hedreen, G., “Bild, Mythos, and Ritual: Choral Dance in Theseu’s Cretan Adventure on the *Vase François*”, *Hesperia*, 80, 3, julio-septiembre, 2011, pp. 491-510.
- _____, “The Return of Hephistos, Dionysiac Processional Ritual and the Creation of a Visual Narrative”, *The Journal of Hellenic Studies*, 124, 2004, pp. 38-64.
- Homero, *La Ilíada*, traducción de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, 1991.
- _____, *Odisea*, traducción de J. M. Pabón, Madrid, Gredos, 1993.
- Jenofonte, *Ciropedia*, traducción de A. Vega Sansalvador, Madrid, Gredos, 1987.
- Kirk, G. S., *El mito. Su significado y función en la antigüedad y en otras culturas*, Barcelona, Labor, 2005.
- Konstan, D., “El concepto de belleza en el mundo griego”, *Nova Tellus*, 30-1, 2012, pp. 148 ss.

- Kraust, T., “Die *François Vase*”, *Gymnasium*, LXXXIX, 1982, pp. 273-277.
- “Las peripecias de un vaso griego. Curiosidad arqueológica”, en *Caras y Caretas*, 1 de enero de 1906, núm. 378, p. 28, Buenos Aires.
- L’Homme-Wéry, “L’Athènes de Solon sur le *Vase François*”, *Kernos*, 19, 2006, pp. 267-290.
- Liddell, H. G. y R. Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford, Clarendon Press, 1940.
- Lomba Fuentes, J., *Principios de filosofía del arte griego*, Barcelona, Anthropos, 1987.
- Mannings, David, “Panofsky and the Interpretation of Pictures”, *The British Journal of Aesthetics*, 13, 1979, pp. 146-162.
- Mata García, G., “El espíritu agonial: competitividad en la antigua Grecia”, *Gallaecia*, 25, 2006, pp. 359-370.
- Mazzetti, A., “Il *Vaso François*”, *Bulletino dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica*, VII, 1845, pp. 113-119.
- Minto, Antonio, *Il Vaso François*, Florencia, Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria, 1960.
- Moshe Barash, *Teoría del arte*, Madrid, Alianza, 1991.
- Mossé, C., *La mujer en la Grecia clásica*, Madrid, Nerea, 1990.
- _____, *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970, pp. 37-47.
- _____, *La tyrannie dans la Grece Antique*, París, Presses Universitaires de France, 2004.
- Nieves Zedeña, M. “La relación forma-contenido en la clasificación cerámica”, *Boletín de Antropología Cerámica*, 11, julio de 1985, pp. 19-26.
- Nikitaras Nikitas *et al.*, “Enfoque teórico de la danza en Grecia en el periodo clásico, s. V-IV a. C.”, *Lúdica pedagógica*, 2, 15, enero-diciembre de 2010, pp. 55-61.
- Norman Gardiner, E., *Athletics of the Ancient World*, Chicago, Ares, 1978.
- Pitarch, A. J., *Arte antiguo. Próximo Oriente, Grecia y Roma*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- Plejanov, J., *Cartas sin dirección. El arte y la vida social*, Moscú, Ediciones en Lenguas Extranjeras, s. a.
- Plutarco, *Vidas paralelas I*, traducción de Aurelio Pérez Jiménez, Madrid, Gredos, 1985.
- Pomeroy, S., *Diosas, rameras, esposas y esclavas*, Madrid, Akal, 1987.
- Quevedo Blasco, Víctor, *Crónicas de unos juegos. Epopeya griega: Canto XXIII de la Iliada*, Bubook Publishing, 2009.
- Raglan, *The Hero*, Nueva York, Oxford University Press, 1937.
- Reboredo Morillo, S., “La iniciación, la caza y el arco en la Grecia arcaica”, *Minius*, IV, 1995, pp. 53-60.

- Ridder, A. de, *El arte en Grecia*, México, UTEHA, 1961.
- Richter, G. M. A., *El arte griego. Una revisión de las artes visuales de la antigua Grecia*, Barcelona, Ediciones Destino, 1980.
- Robertson, M., *El arte griego*, Madrid, Alianza, 1985.
- Rodríguez López, L., *Historia del deporte*, Barcelona, INDE Publicaciones, 2003.
- Rodríguez Maldonado, Marysol Alhim, *Imagen de Ártemis en Calímaco*, tesis de licenciatura en Letras Clásicas, México, UNAM, 2010.
- Salinas, P., *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958.
- Schefold, K., “Poésie homérique et art archaïque”, *Revue Archéologique. Nouvelle Serie 1: Études de céramique et de peinture antiques offertes à Pierre Demanbez*, 1, 1972, pp. 9-22.
- Sedlmayr, Hans, *El arte descentrado*, Barcelona, Labor, 1959.
- Shapiro, A., *Art and Cultur under the Tyrants in Athens*, Mainz, 1989.
- _____, “Theseus: Aspects of the Hero in Archaic Greece”, *New Perspectives in Early Greek Art*, Washington, Buitron-Oliver, 1991, pp. 123-139.
- Signes Codoñer, J., *Escritura y literatura en la época arcaica*, Madrid, Akal, 2004.
- Swaddling, J., *The Ancient Olympic Games*, Londres, British Museum / Trustees, 1999.
- Tatarkiewicz, W., *Historia de la estética I: La estética antigua*, Madrid, Akal, 2000.
- The Beazley Archive*: <<http://www.beazley.ox.ac.uk/databases/cva.htm>>.
- Thomson, Nancy (ed.), *Enciclopedy of the History of Classical Archeology*, Westport, Greenwood Press, 1996.
- Valdés Guía, Miriam, “El espacio ciudadano: integración/exclusión en el imaginario y en la realidad ateniense del siglo VI a. C.”, *Stud. Hist. Ant.*, 21, 2003, pp. 29-45.
- _____, “La introducción de Hefesto en el imaginario ateniense y la promoción de los artesanos en el s. VI a. C.”, en *El nacimiento de la autoctonía ateniense: cultos, mitos cívicos y sociedad de la Atenas del s. VI a.C.*, Universidad Complutense de Madrid, 2008.
- Verde Castro, Carmen, “Los juegos fúnebres en honor a Patroclo (*Iliada*, XXIII, 257 ss.)”, *Synthesis*, 18, 2011, pp. 13-43.
- Vernant, Jean-Pierre, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Barcelona, Paidós, 2002.
- _____, *El hombre griego*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- _____, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Madrid, Siglo XXI, 1987.
- _____, *La muerte en los ojos. Figuras del “otro” en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa, 1996.

- Vidal-Naquet, Pierre, *Formas de pensamiento y formas de sociedad en el mundo griego*, Barcelona, Ediciones Península, 1983.
- Vigotski, L. S., *Psicología del arte*, Barcelona / México, Paidós, 2006.
- Villafane, F., *Teoría general de la imagen*, Madrid, Paraninfo, 1996.
- Villard, François, “L’apparition de la signature des peintres sur les vases grecs”, *Revue Études Grecques*, 115, julio-diciembre de 2002, pp. 778-782.
- Wachter, Rudolf, “The Inscriptions on the *François Vase*”, *Museum Helveticum*, 1991, XCVIII, pp. 86-113.

IMÁGENES

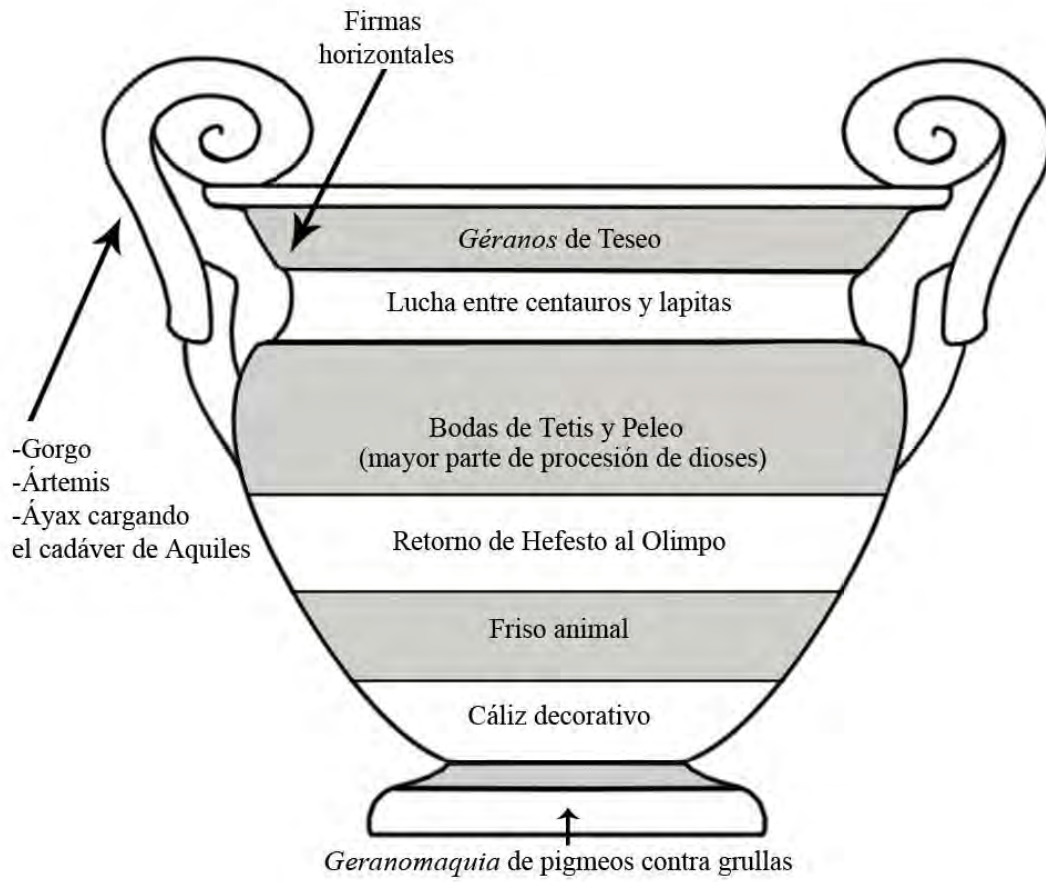


FIGURA 1. Frisos del lado “tessida”.

Crédito: diseño propio.

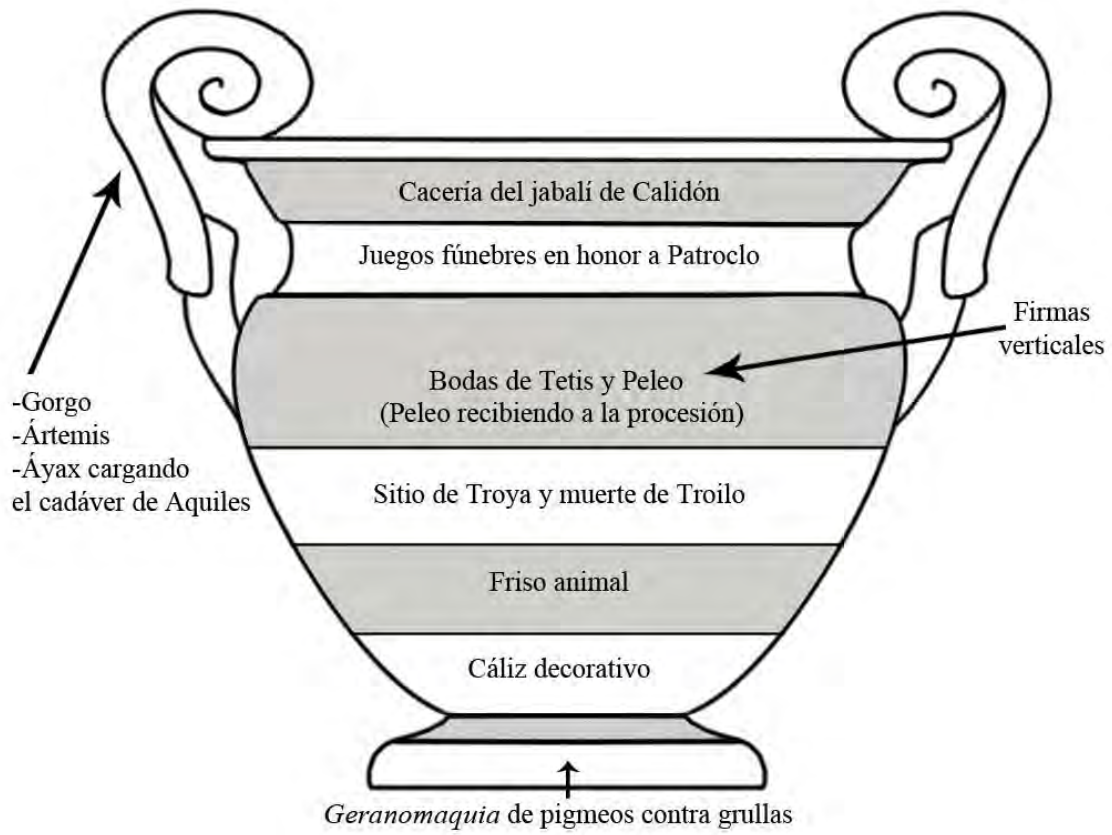


FIGURA 2. Frisos del lado “calidonio”.

Crédito: diseño propio.



FIGURA 3. Lado “teseida”. Friso superior del cuello: géranos de Teseo; friso inferior del cuello: centauros contra lapitas; hombros: parte de la boda de Tetis y Peleo, vientre (superior): Hefesto regresando al Olimpo; vientre (inferior): friso animal; pie: pigmeos contra grullas.



FIGURA 4. Lado “calidonio”, vista 3/4. Friso superior del cuello: caza del jabalí de Calidón; friso inferior del cuello: juegos fúnebres en honor a Patroclo; hombros: parte de la boda de Tetis y Peleo; vientre (superior): muerte de Troilo y sitio de Troya; vientre (inferior): friso animal; pie: pigmeos contra grullas.



FIGURA 5. Lateral.



FIGURA 6. Lateral.



FIGURA 7. Lado “calidonio”. Friso superior del cuello: caza del jabalí de Calidón; friso inferior del cuello: juegos fúnebres en honor a Patroclo; hombros: parte de la boda de Tetis y Peleo; vientre (superior): muerte de Troilo y sitio de Troya; vientre (inferior): friso animal; pie: pigmeos contra grullas.



FIGURA 8. Firmas horizontales en el friso con el *géranos* de Teseo: *Ergótimos m'epoiesen* (“Ergótimos me fabricó”) y *Klitias m'égraphsen* (“Klitias me pintó”).



FIGURA 9. Firma vertical de Klitias en friso con las bodas de Tetis y Peleo:

Klitias m'égraphsen (“Klitias me pintó”).



FIGURA 10. Firma vertical de Ergótimos en el friso con las bodas de Tetis y Peleo:

Ergótimos m'epoíesen (“Ergótimos me fabricó”).

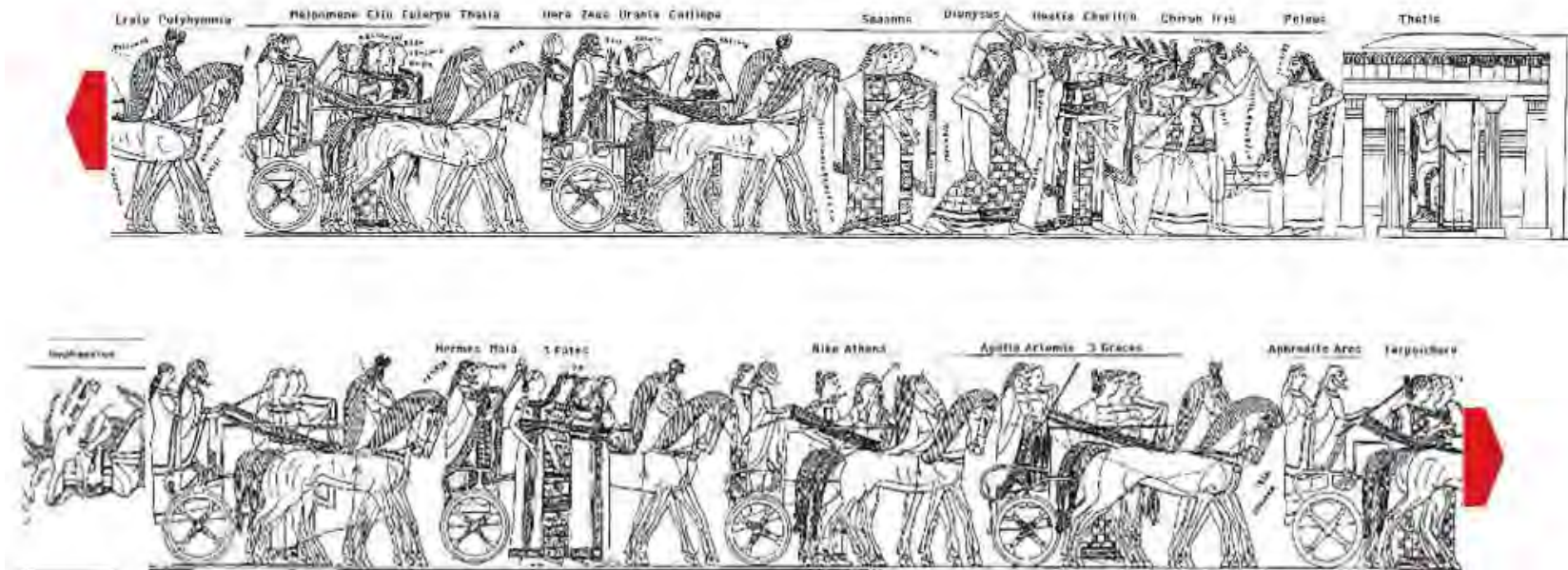


FIGURA 11. Esquema completo del friso de las bodas de Tetis y Peleo. Arriba, lado “primera parte” (novios recibiendo a la procesión de dioses); abajo, lado “segunda parte” (resto de la procesión). Diseño modificado del original en: <<http://www.ateneodemadrid.com/index.php/esl/Biblioteca/Coleccion-digital/Placas-de-cristal/1556>>.



FIGURA 12. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (se observa, de manera incompleta, a Tetis sentada dentro de su hogar, lugar típico de la mujer en la antigua Grecia, y Peleo sale a recibir a la procesión de dioses).



FIGURA 13. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (Peleo cruza las manos con el centauro Quirón, quien porta una vara de pino y liebres como regalo de bodas; lo acompaña la diosa Iris, llevando un caduceo. Detrás de ellos, aparecen las diosas Démeter, Cariclo y Hestia).



FIGURA 14. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (Dioniso, con rostro frontal, carga un ánfora y racimos de vid; tras de él, la tríada de Horas).



FIGURA 15. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (la musa Calíope, de frente, sopla un instrumento musical; la sigue Urania y un carruaje llevando a Zeus, que porta un haz de rayos en su mano y está acompañado por su esposa Hera).



FIGURA 16. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (tras el carruaje de Zeus aparecen en segundo plano las musas Talía, Euterpe, Clío y Melpómene; en primer plano, los caballos que tiran del carruaje de Poseidón y Anfitrite).

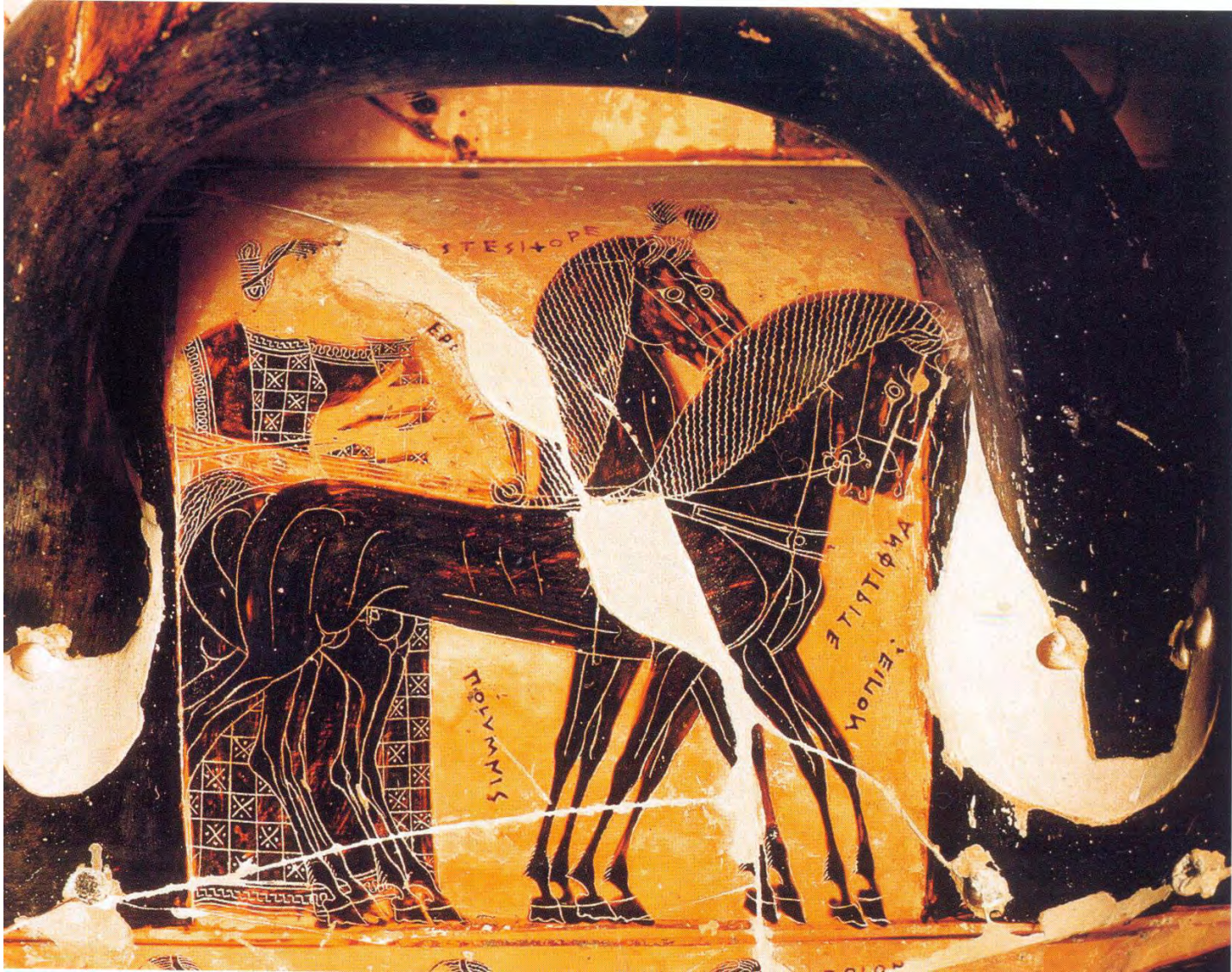


FIGURA 17. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (en segundo plano, las musas Polimnia, Erato y Terpsícore; en primer plano, los caballos del carruaje de Afrodita).

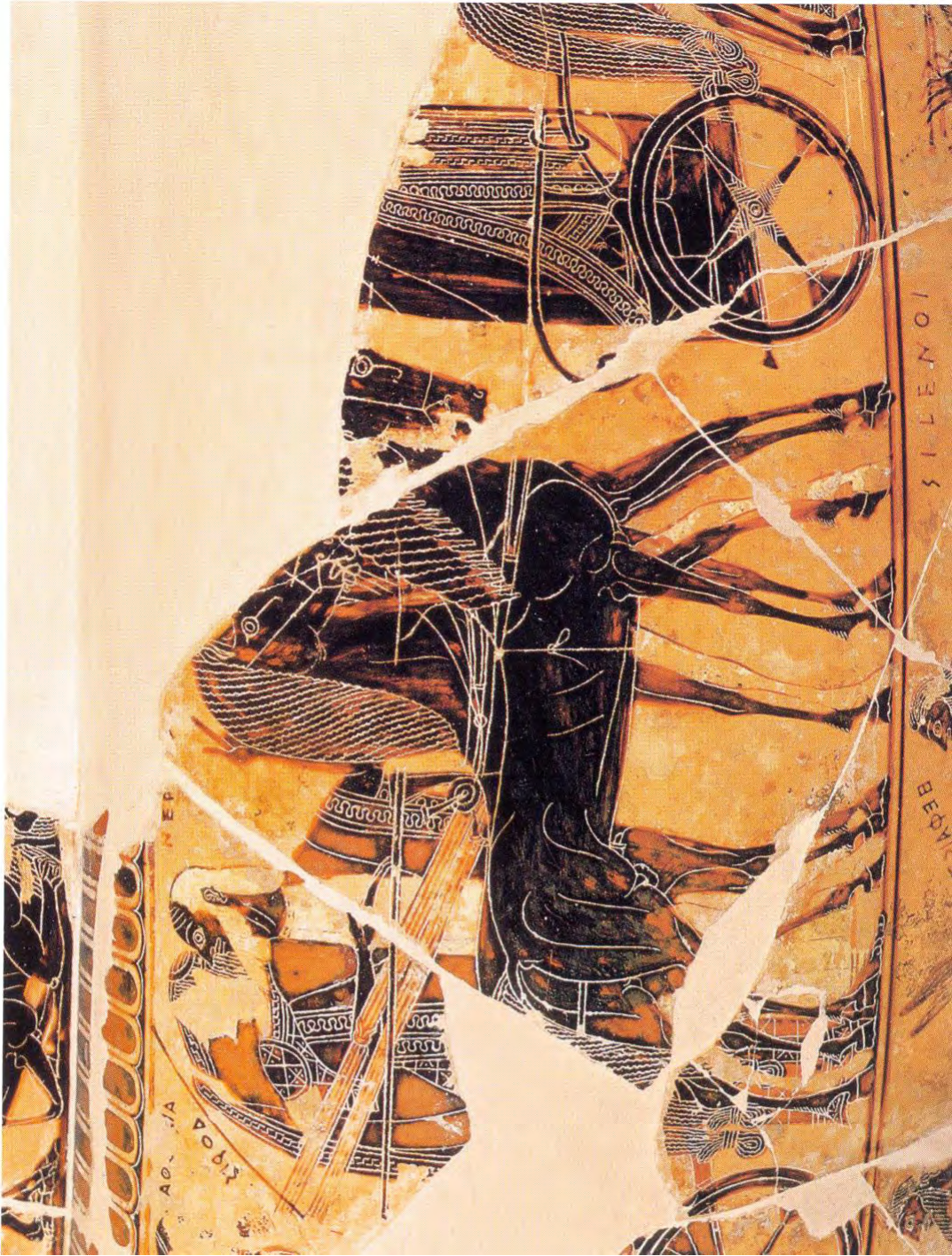


FIGURA 18. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (de la diosa Afrodita sólo se ve su vestido y la rueda de su carruaje; tras ella, Nereo y Doris; en primer plano, los caballos que tiran de los respectivos carruajes de Hares y Atenea).



FIGURA 19. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (en primer plano, las cuatro Moiras; en segundo plano, tras ellas, un carruaje transporta a Hermes y a su madre Maia).



FIGURA 20. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (en primer plano vemos a Hefesto al final de la procesión; en segundo plano, se aprecia de manera incompleta la cola escamosa y ondulante del dios Océano).



FIGURA 21. *Géranos* de Teseo, fragmento (marinos sin nombre).

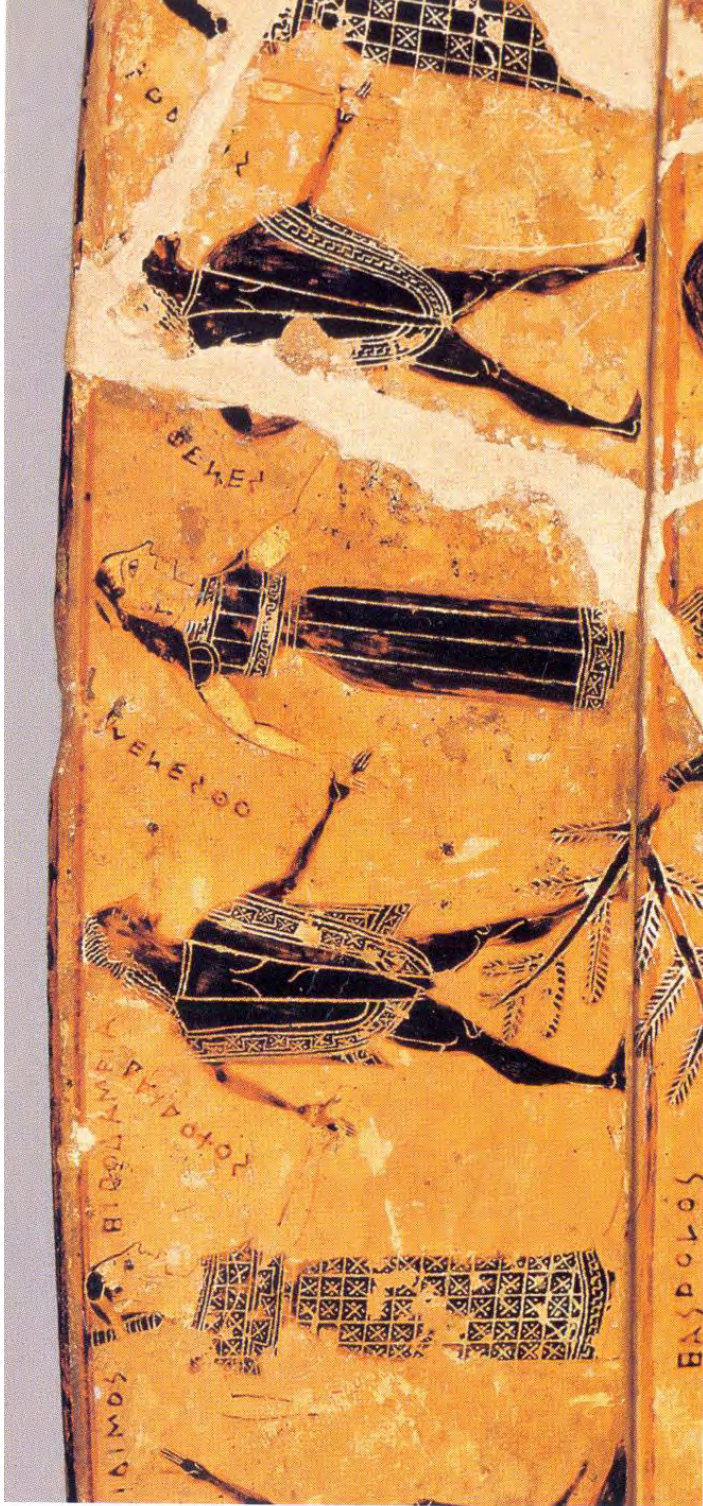


FIGURA 22. Géranos de Teseo, fragmento (coro de jóvenes: Fedimo, Hipodamia, Diádoco, Menestho, Euristenes, Coronis).



FIGURA 23. *Géranos* de Teseo, fragmento (coro de jóvenes: Euxistrato, Damasístrate, Antíoco, Asteria).



FIGURA 24. Géranos de Teseo, fragmento (coro de jóvenes: Lisídique, Prócrito, Períbea; Teseo tañendo la lira o el plectro; Ariadna sosteniendo el ovillo de lana con el que ayudó a Teseo a salir del laberinto, y acompañada por su nodriza).

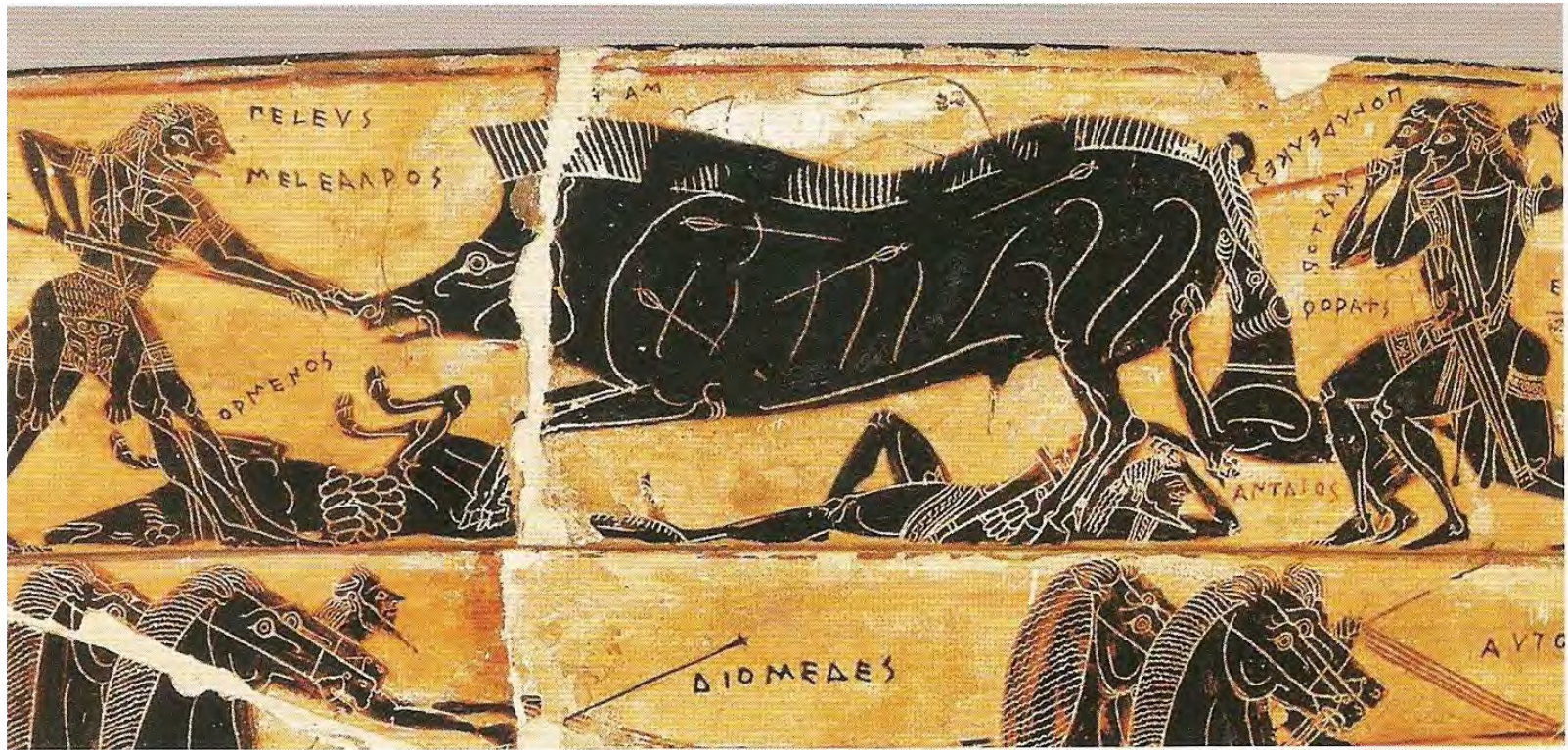


FIGURA 25. Cacería del jabalí de Calidón, fragmento (el jabalí al centro, con el cuerpo atravesado de flechas y un perro blanco mordiendo su lomo; otro perro más, llamado Marpsos, muerde su pierna; en el suelo yacen muertos o heridos el guerrero Anteo y el perro Ormenos; otros tantos guerreros rodean al animal y lo atacan con lanzas: Peleo, padre de Aquiles, Meleandro, Polideuces, Castor)



FIGURA 26. Cacería del jabalí de Calidón, fragmento

(en primer plano, más guerreros, con arcos y lanzas; en segundo plano, más perros).



FIGURA 27. Cacería del jabalí de Calidón, fragmento
(destaca, en color blanco, la famosa Atalanta).

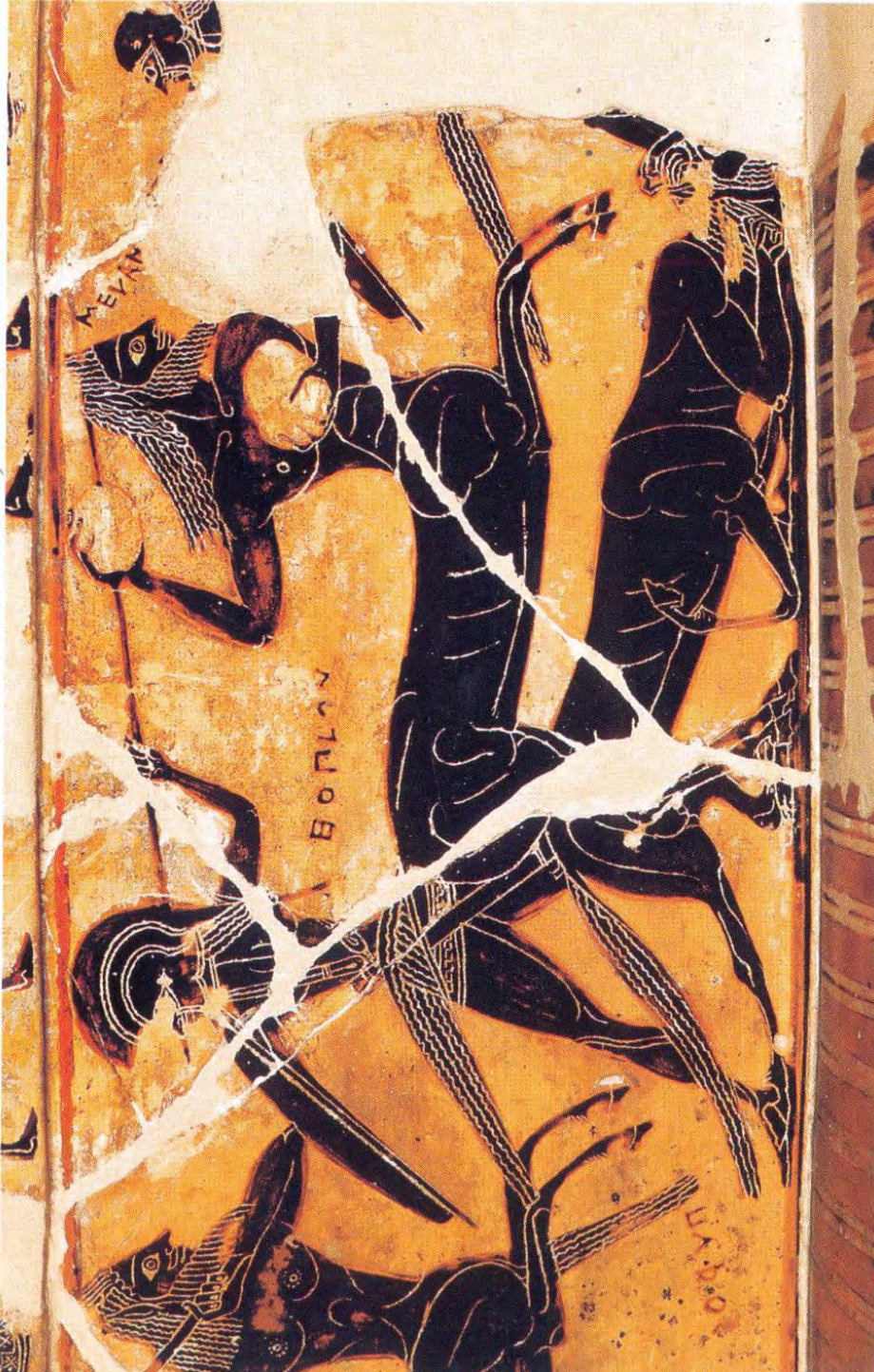


FIGURA 28. Batalla entre lapitas y centauros, fragmento
(centauros atacando a los lapitas con rocas y ramas de pino).



FIGURA 29. Batalla entre lapitas y centauros, fragmento (centauros atacando a lapitas con rocas y ramas de pino).

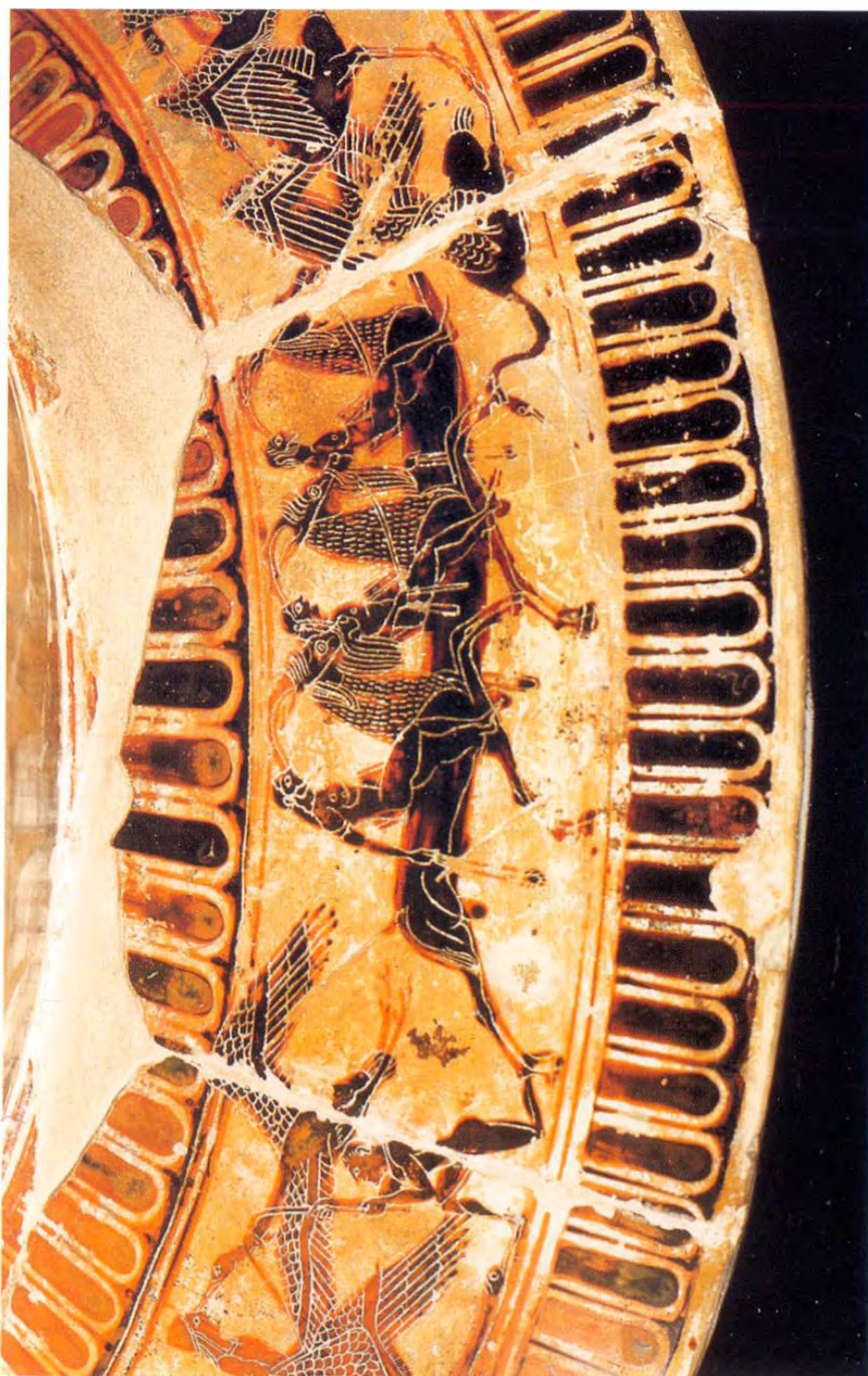


FIGURA 30. Pigmeos contra grullas, fragmento

(algunos pigmeos montan cabras y portan mazas; otros, a pie, con bastones sujetan por el cuello a una grulla).



FIGURA 31. Pigmeos contra grullas, fragmento

(algunos pigmeos atacan con mazas a las grullas; otros, con bastones, sujetan por el cuello a una grulla).



FIGURAS 32, 33, 34 y 35. Friso animal, fragmentos. León atacando a un ciervo, esfinge, león atacando a un toro, grifo.



FIGURA 36. Juegos fúnebres en honor de Patroclo, fragmento
(Aquiles espera al ganador de la carrera de carros para entregarle como premio un trípode).

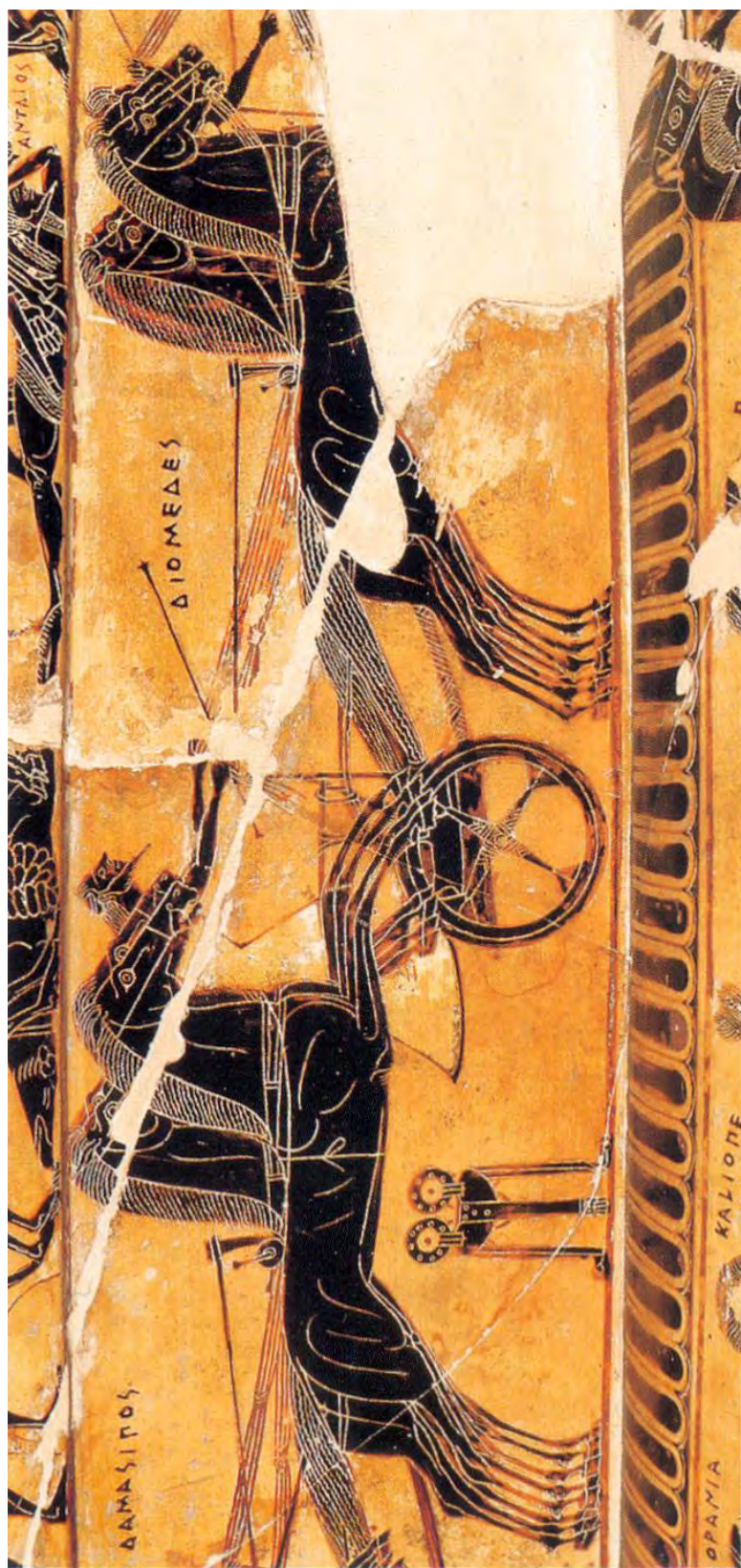


FIGURA 37. Juegos fúnebres en honor de Patroclo, fragmento (competidores en la carrera de carros: Damásipos y Diómēdes; al fondo, en la parte inferior, se alcanza a ver un trípode, uno de los premios para el vencedor).



FIGURA 38. Juegos fúnebres en honor de Patroclo, fragmento (otro competidor en la carrera de carros cuyo nombre está fragmentado; en la parte inferior vemos un caldero, uno de los premios para el ganador).



FIGURA. 39. Sitio de Troya / Muerte de Troilo, fragmento
(Héctor y Polites saliendo de las puertas troyanas).



FIGURA 40. Sitio de Troya / Muerte de Troilo, fragmento (Príamo está sentado a los muros de Troya y al parecer recibe consejos de Antenor, cuya figura no se observa completa).

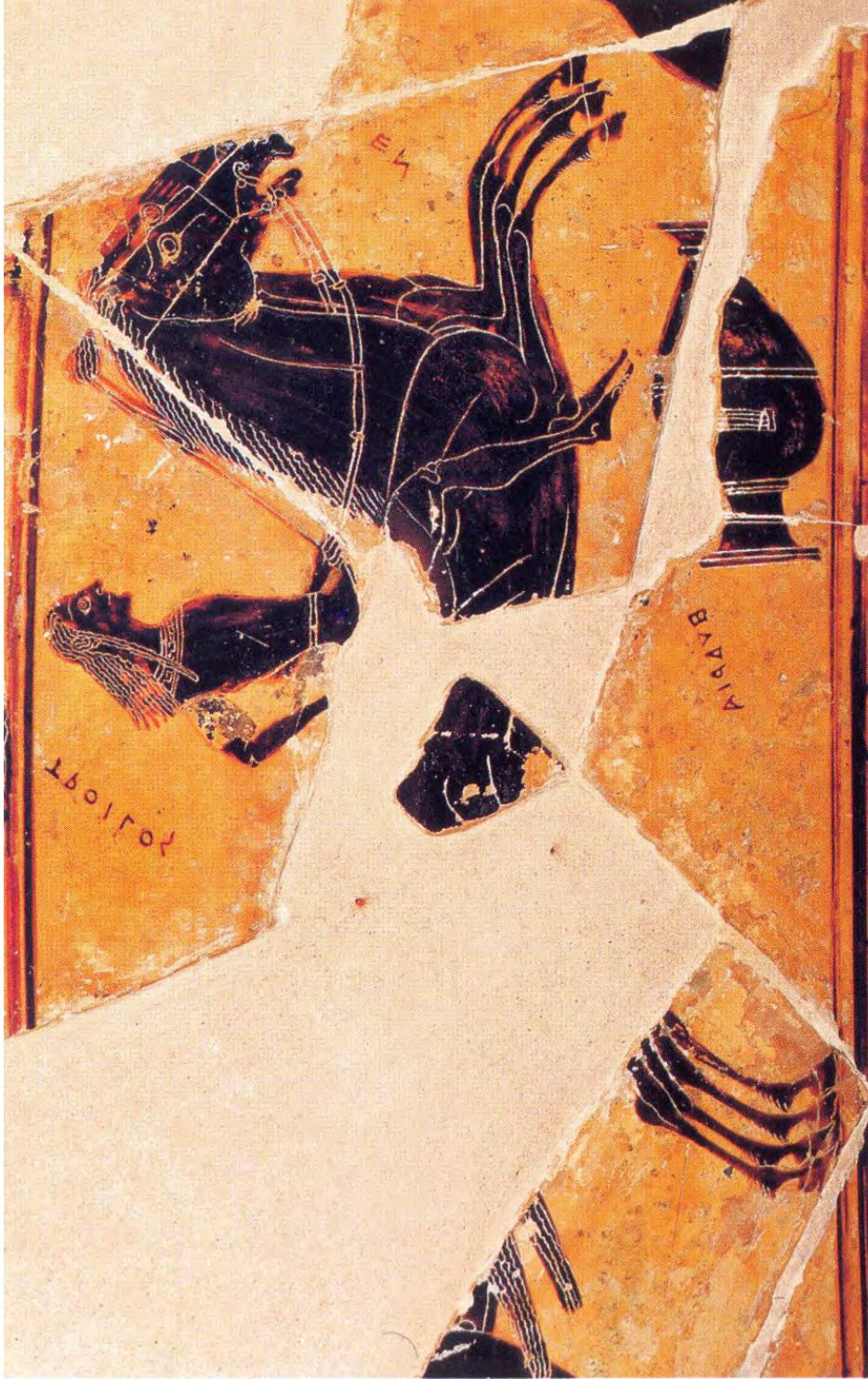


FIGURA 41. Sitio de Troya / Muerte de Troilo, fragmento (Troilo, a caballo, escapa de Aquiles, cuya figura está incompleta, se dirige hacia los muros de Troya. En el piso se ve una hidria, que acaso el joven dejara caer en su rápida huida).

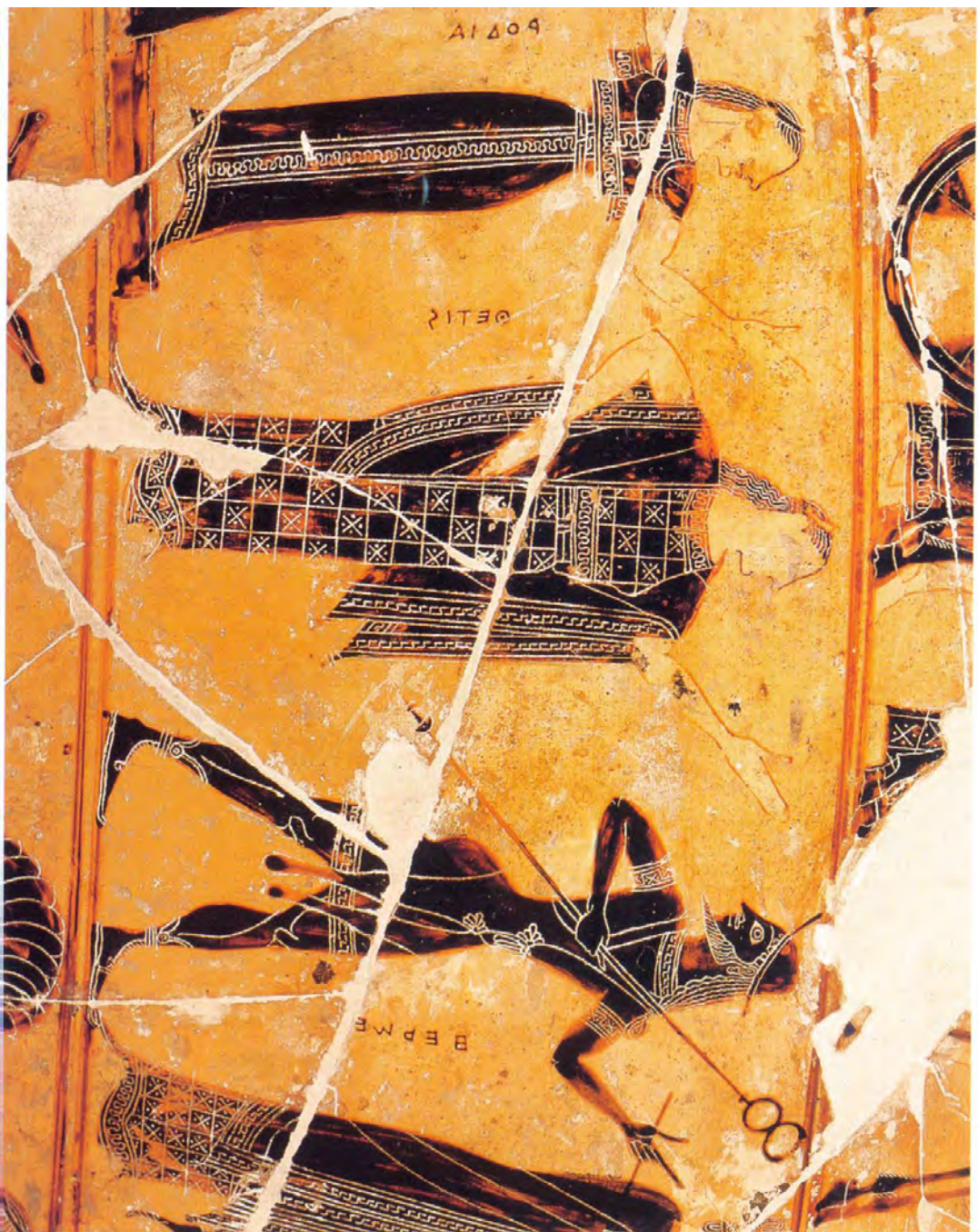


FIGURA 42. Sitio de Troya / Muerte de Troilo, fragmento
(Rodia, Tetis y Hermes observando los sucesos de la guerra).



FIGURA 43. Sítio de Troya / Muerte de Troilo, fragmento (fuente, joven recogiendo agua en una hidria, dios Apolo. La fuente es un pórtico sostenido por columnas y con mascarones o cabezas de león de las que mana agua).



FIGURA 44. Gorgona alada con el rostro y el torso de frente y las piernas de forma lateral y flexionadas en la típica representación de la “carrera arrodillada arcaica”.



FIGURA 45. Ártemis representada como Señora de las fieras alada.



FIGURA 46. Áyax cargando el cuerpo de Aquiles.



FIGURA 47. Regreso de Hefesto al Olimpo, fragmento

(Hefesto montado en burro; un sileno el cortejo de Dioniso lo sigue cargando un odre con vino).

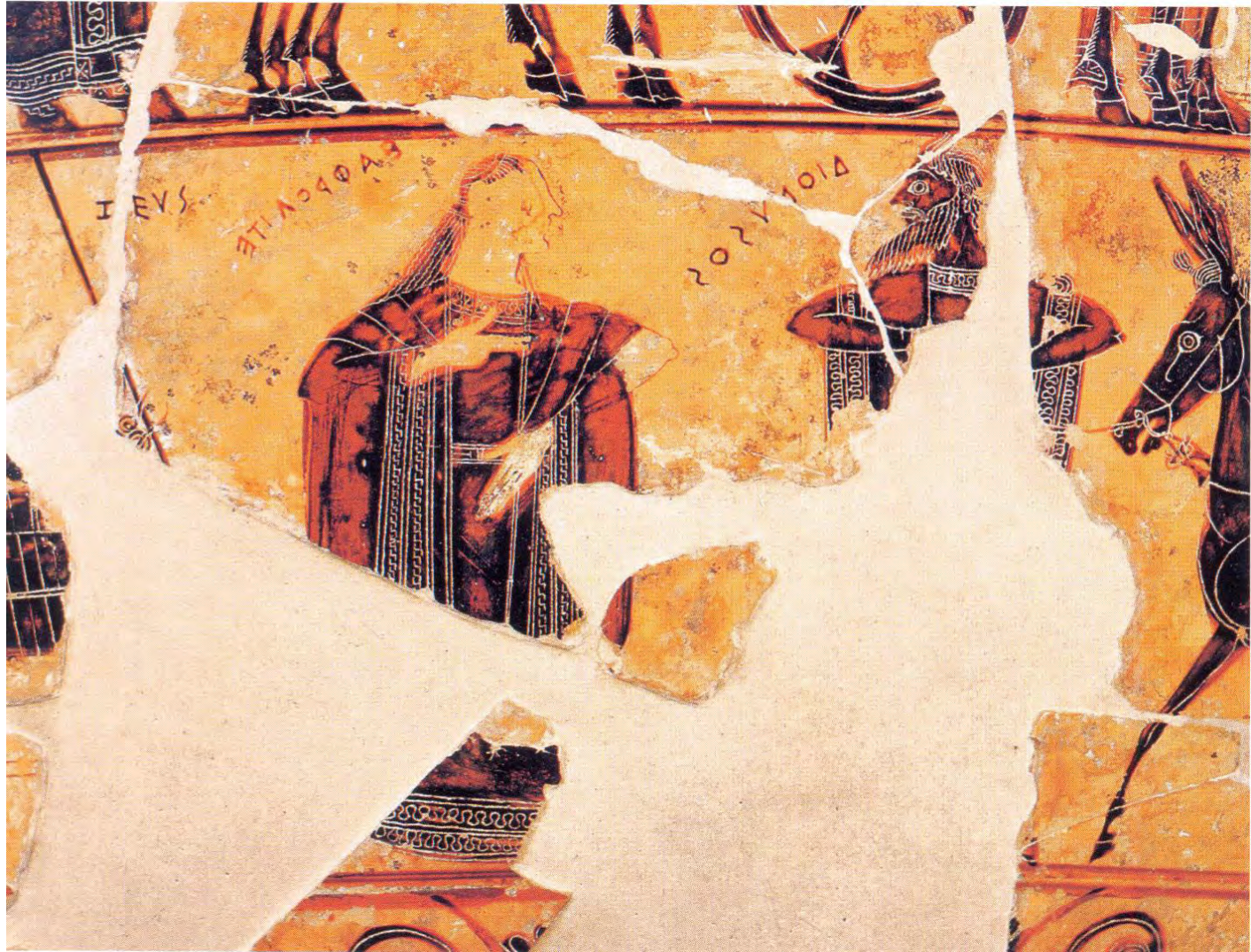


FIGURA 48. Regreso de Hefesto al Olimpo, fragmento
(Dionisio llevando a Hefesto de regreso al Olimpo; Afrodita los recibe).



FIGURA 49. Regreso de Hefesto al Olimpo, fragmento (Dioses olímpicos a la llegada de Hefesto: Zeus y Hera sentados en sus tronos; Atenea, sin sus atributos guerreros).



Figura 50. Regreso de Hefesto al Olimpo, fragmento (Dioses olímpicos a la llegada de Hefesto: Ares con su atuendo guerrero; Ártemis).

LISTA DE IMÁGENES¹³⁴

FIGURA 1. Frisos del lado “teseida”. Crédito: diseño propio.

FIGURA 2. Frisos del lado “calidonio”. Crédito: diseño propio.

FIGURA 3. Lado “teseida”. Friso superior del cuello: géranos de Teseo; friso inferior del cuello: centauros contra lapitas; hombros: parte de la boda de Tetis y Peleo, vientre (superior): Hefesto regresando al Olimpo; vientre (inferior): friso animal; pie: pigmeos contra grullas.

FIGURA 4. Lado “calidonio”, vista 3/4. Friso superior del cuello: caza del jabalí de Calidón; friso inferior del cuello: juegos fúnebres en honor a Patroclo; hombros: parte de la boda de Tetis y Peleo; vientre (superior): muerte de Troilo y sitio de Troya; vientre (inferior): friso animal; pie: pigmeos contra grullas.

FIGURA 5. Lateral.

FIGURA 6. Lateral.

FIGURA 7. Lado “calidonio”. Friso superior del cuello: caza del jabalí de Calidón; friso inferior del cuello: juegos fúnebres en honor a Patroclo; hombros: parte de la boda de Tetis y Peleo; vientre (superior): muerte de Troilo y sitio de Troya; vientre (inferior): friso animal; pie: pigmeos contra grullas.

FIGURA 8. Firmas horizontales en el friso con el géranos de Teseo: *Ergótimos m'epoíesen* (“Ergótimos me fabricó”) y *Klitias m'égraphsen* (“Klitias me pintó”).

FIGURA 9. Firma vertical de Klitias en friso con las bodas de Tetis y Peleo: *Klitias m'égraphsen* (“Klitias me pintó”).

FIGURA 10. Firma vertical de Ergótimos en el friso con las bodas de Tetis y Peleo: *Ergótimos m'epoíesen* (“Ergótimos me fabricó”).

FIGURA 11. Esquema completo del friso de las bodas de Tetis y Peleo. Arriba, lado “primera parte” (novios recibiendo a la procesión de dioses); abajo, lado “segunda parte” (resto de la procesión). Diseño modificado del original en:

¹³⁴ La mayoría de las imágenes aquí presentadas fueron tomadas del *Bolletino d'Arte* ya mencionado y cuyos datos completos están consignados en la bibliografía. En caso de imágenes propias o procedentes de otros autores, indico en el pie de foto la referencia correspondiente.

<<http://www.ateneodemadrid.com/index.php/esl/Biblioteca/Coleccion-digital/Placas-de-cristal/1556>>.

FIGURA 12. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (se observa, de manera incompleta, a Tetis sentada dentro de su hogar, lugar típico de la mujer en la antigua Grecia, y Peleo sale a recibir a la procesión de dioses).

FIGURA 13. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (Peleo cruza las manos con el centauro Quirón, quien porta una vara de pino y liebres como regalo de bodas; lo acompaña la diosa Iris, llevando un caduceo. Detrás de ellos, aparecen las diosas Démeter, Cariclo y Hestia).

FIGURA 14. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (Dioniso, con rostro frontal, carga un ánfora y racimos de vid; tras de él, la tríada de Horas).

FIGURA 15. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (la musa Calíope, de frente, sopla un instrumento musical; la sigue Urania y un carruaje llevando a Zeus, que porta un haz de rayos en su mano y está acompañado por su esposa Hera).

FIGURA 16. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (tras el carruaje de Zeus aparecen en segundo plano las musas Talía, Euterpe, Clío y Melpómene; en primer plano, los caballos que tiran del carruaje de Poseidón y Anfitrite).

FIGURA 17. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (en segundo plano, las musas Polimnia, Erato y Terpsícore; en primer plano, los caballos del carruaje de Afrodita).

FIGURA 18. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (de la diosa Afrodita sólo se ve su vestido y la rueda de su carruaje; tras ella, Nereo y Doris; en primer plano, los caballos que tiran de los respectivos carruajes de Hares y Atenea).

FIGURA 19. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (en primer plano, las cuatro Moiras; en segundo plano, tras ellas, un carruaje transporta a Hermes y a su madre Maia).

FIGURA 20. Bodas de Tetis y Peleo, fragmento (en primer plano vemos a Hefesto al final de la procesión; en segundo plano, se aprecia de manera incompleta la cola escamosa y ondulante del dios Océano).

FIGURA 21. *Géranos* de Teseo, fragmento (marinos sin nombre).

FIGURA 22. *Géranos* de Teseo, fragmento (coro de jóvenes: Fedimo, Hipodamía, Diádoco, Menestho, Euristenes, Coronis).

- FIGURA 23. *Géranos* de Teseo, fragmento (coro de jóvenes: Euxistrato, Damasístrate, Antíoco, Asteria).
- FIGURA 24. *Géranos* de Teseo, fragmento (coro de jóvenes: Lisídique, Prócrito, Peribea; Teseo tañendo la lira o el plectro; Ariadna sosteniendo el ovillo de lana con el que ayudó a Teseo a salir del laberinto, y acompañada por su nodriza).
- FIGURA 25. Cacería del jabalí de Calidón (el jabalí al centro, con el cuerpo atravesado de flechas y un perro blanco mordiendo su lomo; otro perro más, llamado Marpsos, muerde su pierna; en el suelo yacen muertos o heridos el guerrero Anteo y el perro Ormenos; otros tantos guerreros rodean al animal y lo atacan con lanzas: Peleo, padre de Aquiles, Meleandro, Polideuces, Castor).
- FIGURA 26. Cacería del jabalí de Calidón, fragmento (en primer plano, más guerreros, con arcos y lanzas; en segundo plano, más perros).
- FIGURA 27. Cacería del jabalí de Calidón, fragmento (destaca, en color blanco, la famosa Atalanta).
- FIGURA 28. Batalla entre lapitas y centauros, fragmento (centauros atacando a los lapitas con rocas y ramas de pino).
- FIGURA 29. Batalla entre lapitas y centauros, fragmento (centauros atacando a lapitas con rocas y ramas de pino).
- FIGURA 30. Pigmeos contra grullas, fragmento (algunos pigmeos montan cabras y portan mazas; otros, a pie, con bastones sujetan por el cuello a una grulla).
- FIGURA 31. Pigmeos contra grullas, fragmento (algunos pigmeos atacan con mazas a las grullas; otros, con bastones sujetan por el cuello a una grulla).
- FIGURAS 32, 33, 34 y 35. Friso animal, fragmentos (león atacando a un ciervo, esfinge, león atacando a un toro, grifo).
- FIGURA 36. Juegos fúnebres en honor de Patroclo, fragmento (Aquiles espera al ganador de la carrera de carros para entregarle como premio un trípode).
- FIGURA 37. Juegos fúnebres en honor de Patroclo, fragmento (competidores en la carrera de carros: Damásipos y Diómedes; al fondo, en la parte inferior, se alcanza a ver un trípode, uno de los premios para el vencedor).

- FIGURA 38. Juegos fúnebres en honor de Patroclo, fragmento (otro competidor en la carrera de carros cuyo nombre está fragmentado; en la parte inferior vemos un caldero, uno de los premios para el ganador).
- FIGURA. 39. Sitio de Troya / Muerte de Troilo, fragmento (Héctor y Polites saliendo de las puertas troyanas).
- FIGURA 40. Sitio de Troya / Muerte de Troilo, fragmento (Príamo está sentado a los muros de Troya y al parecer recibe consejos de Antenor, cuya figura no se observa completa).
- FIGURA 41. Sitio de Troya / Muerte de Troilo, fragmento (Troilo, a caballo, escapa de Aquiles, cuya figura está incompleta, se dirige hacia los muros de Troya. En el piso se ve una hidria, que acaso el joven dejara caer en su rápida huída).
- FIGURA 42. Sitio de Troya / Muerte de Troilo, fragmento (Rodia, Tetis y Hermes observando los sucesos de la guerra).
- FIGURA 43. Sitio de Troya / Muerte de Troilo, fragmento (fuente, joven recogiendo agua en una hidria, dios Apolo. La fuente es un pórtico sostenido por columnas y con mascarones o cabezas de león de las que mana agua).
- FIGURA 44. Gorgona alada con el rostro y el torso de frente y las piernas de forma lateral y flexionadas en la típica representación de la “carrera arrodillada arcaica”.
- FIGURA 45. Ártemis representada como Señora de las fieras alada.
- FIGURA 46. Áyax cargando el cuerpo de Aquiles.
- FIGURA 47. Regreso de Hefesto al Olimpo, fragmento (Hefesto montado en burro; un sileno del cortejo de Dioniso lo sigue cargando un odre con vino).
- FIGURA 48. Regreso de Hefesto al Olimpo, fragmento (Dionisio llevando a Hefesto de regreso al Olimpo; Afrodita los recibe).
- FIGURA 49. Regreso de Hefesto al Olimpo, fragmento (dioses olímpicos a la llegada de Hefesto: Zeus y Hera sentados en sus tronos; Atenea, sin sus atributos guerreros).
- Figura 50. Regreso de Hefesto al Olimpo, fragmento (dioses olímpicos a la llegada de Hefesto: Ares con su atuendo guerrero).

