

Sexo fuera de la ciudad: Silenos y Ninfas en la cerámica griega arcaica

FÁTIMA DIEZ PLATAS

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Las imágenes de los Silenos y las Ninfas, y, de manera especial, las que presentan su relación erótica en la cerámica del siglo VI a. C. suelen ser consideradas como un conjunto de escenas de *stock*, que forman parte de la imagen general del tíaso dionisiaco. Un análisis más detallado de algunos de los vasos más antiguos, lleva a la conclusión de que la relación de Silenos y Ninfas tiene puntos de independencia figurativa con respecto a la relación de ambos colectivos con Dioniso, y que está basada, de manera clara, en un erotismo que las imágenes de la cerámica, por medio de distintas referencias, proponen como un modelo de erotismo salvaje o desinhibidamente libre, que se relaciona en términos de inversión con escenas de amor mítico y que se concibe como un fenómeno que tiene lugar en un lugar imaginario fuera del mundo ordenado y esencialmente humano de la *polis*.

Palabras clave: Ninfas, Silenos, Sátiros, Tetis, Peleo, Atalanta, Hipómenes, agon, sexualidad,

ABSTRACT

This paper deals with the images of Silens and Nymphs together, specially in erotic scenes in black-figure vases from the sixth century B. C., that have usually been considered as a repeated stock images, belonging to the general imagery of the Dionysiac *thiasos*. A further analysis on a few archaic vases shows that the erotic relationship between Silens and Nymphs have several features in common with mythic pursuit or rape scenes, and could be iconographically read as an attempt of showing an inversion of the heroic erotic values, proposing a counterpart model of selvatic love, that takes place in the imaginary world outside of the limits of the polis.

Keywords: Nymphs, Silens, Satyrs, Peleus, Thetis, Atalante, Hipomenes, agon, sexuality.

“(De ellas, unidas a los dioses,
nacieron las divinas Ninfas montaraces
y el linaje de los sátiros inútiles e incapaces de trabajar
y los divinos Curetes jugueteros y danzarines”

Hesíodo, *Fr.* 10a M-W, 17-19

“Con ellas se mezclaron en amor
en lo profundo de encantadoras grutas
los Silenos y el Argicida de vista penetrante”

Himno homérico a Afrodita, 262-263

La creación y la definición de la polis como marco pensado y reglamentado de la vida del hombre griego lleva aparejada la creación y la definición de los espacios que se oponen a ella –o la complementan– como un ejercicio de reflexión sobre la vida del hombre y su relación con otros mundos que aparecen como una expresión de lo extraño, del –tan analizado– fenómeno de la “alteridad”. El mundo natural, real pero ajeno, difícil y misterioso, se convierte en el paisaje de los mitos (BUXTON 1994), un espacio en el que se construye el límite entre la vida del hombre y las acciones de los dioses, un territorio intermedio en el que –como en otro tiempo mítico anterior– todavía pueden tener lugar epifanías y encuentros temidos con la divinidad, o con los seres que imaginariamente lo habitan porque participan de ambos mundos y se mueven en la maravillosa franja en la que éstos entran en contacto.

En el campo de las imágenes –que es el centro de interés primordial de este trabajo– la ingente iconografía dionisiaca es la encargada de poner ante los ojos del espectador griego una especial versión figurada de este territorio liminal al que Dioniso, el dios de la alteridad y de la inversión por antonomasia, con el poder de sus armas –el vino y la posibilidad de la desinhibida seducción que va encadenada con él– puede arrastrar al hombre para hacerlo entrar en una nueva dimensión. Las imágenes creadas para el simposio son, desde el principio, un compendio de propuestas para experimentar las posibilidades de salir hacia dicha dimensión gracias al efecto del don divino¹; propuestas que se van desarrollando y transformando a lo largo del tiempo desde los albores del siglo VI a. C., cuando comienza la producción de la cerámica de figuras negras, en la que quiero centrar el análisis de estas páginas.

Y dentro de la iconografía dionisiaca se presentan como actores privilegiados de la puesta en escena de esta “realidad” los Silenos o Sátiros² y las Ninfas, que, en calidad de

-
- 1 Sobre la iconografía del simposio hay una notable cantidad de bibliografía, entre la que me gustaría destacar el reciente estudio de Cornelia Isler-Kerenyi, en el que repasa el mundo dionisiaco en el conjunto de las imágenes arcaicas haciendo de varios aspectos, que estaban descuidados, nuevas lecturas muy sugerentes (ISLER-KERENYI 2001).
 - 2 De manera efectiva, Sileno es sinónimo de Sátiro, aunque los testimonios de las fuentes no son de gran ayuda. De manera general, sátiro se convierte en el término más usado, como apunta Hedreen (HEDREEN 1994), por la relación con el llamado “drama satírico”, pero, en la imagen, aparecen identificados por primera vez como Silenos en la cratera François (Florencia 4209 BAD N° 300000), a la que me referiré más adelante. Por una pura cuestión de unificación utilizaré a lo largo de estas páginas la denominación de Silenos, que ratifica la imagen, dado que los testimonios visuales que consideraré pertenecen todos ellos al período arcaico y a la técnica de figuras negras.

“compañeros de Dioniso” (CARPENTER 1986), componen un colectivo definido al que llamamos tíaso báquico o dionisiaco, una especie de cortejo del dios que parece encarnar, como una suerte de “expresión plural”, la acción divina³. Junto a los Silenos y las Ninfas –y de manera similar a ellos– se va desarrollando, además, un “atrezzo” o equipo dionisiaco compuesto de elementos animales, vegetales e inanimados que se convierten en atributos de la imagen de Dioniso y que se generan y actúan con el poder de la metáfora y la metonimia. Estos elementos –como los integrantes del tíaso– remiten al vino o al poder de Dioniso, pero básicamente proceden del mundo natural, del espacio externo a la polis.

Del espacio natural proceden también los propios Silenos y las Ninfas, como habitantes de este “mundo exterior”, ya que ellas son la imagen y la personificación de la misma naturaleza que se presenta como un mundo intermedio entre los dioses y los hombres⁴, y ellos, en su condición de híbridos –al igual que los centauros pero en una proporción distinta–, son el punto de contacto entre los animales y los hombres, convirtiéndose en otra posibilidad de encuentro con el mundo de la “alteridad”⁵. Y es precisamente la naturaleza la que ampara la relación que existe entre ambos colectivos, como las fuentes se encargan de recordar. El fragmento de Hesíodo, transmitido por Estrabón (X, 3), y los versos del *Himno homérico a Afrodita* que introducen éstas páginas, constituyen las primeras menciones en los textos arcaicos de los Sátiros o Silenos, en los que aparecen ligados a las Ninfas, compartiendo un mismo “nicho ecológico” –el espacio natural–, dada la cercanía vital que parece desprenderse de su pertenencia a una misma “especie”, procedente de los dioses, que los imbrica en una misma línea genealógica. Esto propicia, de un lado, una relación de familia, prácticamente “fraternal” –como reseña el fragmento de Hesíodo⁶–, y, del otro, una suerte de emparejamiento entre iguales, que los convierte en *partenaires* y, sobre todo, en compañeros de lecho (DÍEZ PLATAS 2002b).

Estas noticias sobre su relación se ven confirmadas visualmente cuando hacen su aparición en el llamado vaso François, la famosa cratera pintada por Clitias en torno al 570 a. C. ((Florencia 4209 BAD N° 300000)⁷. La representación de los Silenos –caracte-

3 El estudio más completo dedicado al tíaso como colectivo es la tesis doctoral de A. Schöne, que estudia su iconografía en los siglos VI y V a. C. (SCHÖNE 1987).

4 Sobre las Ninfas en las fuentes arcaicas y su relación sobre el mundo natural ver DÍEZ PLATAS 2002b, y algunas referencias en el último estudio sobre estas diosas menores de J. Larson (LARSON 2001).

5 Sobre la cuestión de la alteridad relacionada con Dioniso y con los Silenos como integrantes de una “sociedad mítica” y habitantes del mundo salvaje cfr. LISSARRAGUE 1993. Sobre la iconografía de estos seres de manera concreta ver BERARD-BRON 1989 y, sobre todo HEDREEN 1993.

6 Sobre comentario acerca de los problemas que plantea este fragmento ver DÍEZ PLATAS 2002 B, pp. 249-255.

7 Como única referencia en el texto para los vasos de figuras negras que comentaré en el texto utilizaré la abreviatura BAD (Beazley Archive Database) y el número del vaso, para remitir a las fichas del Archivo Beazley de Oxford, que, en este momento, es el compendio más completo de cerámica griega, que recoge las citas de Beazley, las referencias de los CVA y los datos bibliográficos necesarios para identificar los vasos y acceder a la información publicada. Sobre el vaso François, que es un ejemplo paradigmático, hay una bibliografía enorme que está recogida en las publicaciones de Beazley con referencias en la ficha del archivo.

rizados por la mezcla de elementos humanos y equinos– y las Ninfas juntos⁸, acompañando a Dioniso y a Hefesto en su vuelta al Olimpo, e identificados por sus nombres inscritos a su lado –ΣΙΛΕΝΟΙ, ΝΥΦΑΙ (Lámina 1)– se convierte en la ratificación de la imagen de los Silenos –cuya apariencia no describen las fuentes arcaicas–, en la constatación de la relación entre ambos colectivos –que se refuerza en la imagen del tercer Sileno de la procesión que lleva en sus brazos a la primera de las Ninfas– y, además, en la “carta de constitución”



Lámina 1. Vaso François, detalle de la franja del Retorno de Hefesto al Olimpo. Florencia, Museo Arqueológico 4209. (Foto: J. Boardman, *Athenian Black-Figure Vases*, Londres, 1974, fig. 46.7).

del tíaso, ya que es la primera imagen que los muestra acompañando a Dioniso. Y en su consagración como cortejo del dios aparecen figurados de forma que se convierten en elementos significativos de la descripción de la “realidad dionisiaca” y de la narración del episodio del *Retorno de Hefesto al Olimpo*, con la información que éste quiere comunicar, siguiendo de manera ejemplar el modo de narrar en imágenes del arcaísmo griego.

Así, aparecen representados claramente como grupos, marcados, no sólo por los nombres colectivos en plural, sino también por el hecho de ser tres: la representación del plural frente a la unidad y la pareja. Y cada uno de los miembros del colectivo de los Silenos –que, en su posición y en los atributos, muestran que tienen prelación en la composición del “tíaso” y en la relación con el dios y con el vino, elemento central en torno al que gira todo el episodio mítico⁹– lleva uno de los atributos que indican o remiten a los ingredientes fundamentales del episodio y del triunfo que éste celebra. El primero de ellos lleva un odre con el precioso elemento, el segundo, toca música, el tercero, lleva en brazos a una Ninfa. Vino, música y sexo son elementos del mundo del simposio, debidos a Dioniso o utilizados para celebrar al dios, y los Silenos, auxiliados –por lo menos en el último aspecto– por las Ninfas, también son los encargados de “personificarlos” en el recuerdo visual que supone este tipo de escenas.

Por otra parte, las imágenes que representan a los Silenos y las Ninfas, juntos y por separado, en compañía de Dioniso, se presentan básicamente como una construcción visual y el único testimonio de una relación –la del dios con el tíaso– que, en principio,

8 Sobre la cuestión concreta de la presencia de las Ninfas en relación con los Silenos cf. DÍEZ PLATAS 1998, y recientemente el análisis completo de ISLER-KERENYI 2001, pp. 87 y ss.

9 Sobre la discusión acerca de la incorporación de los Silenos al servicio de Dioniso y a la introducción de las Ninfas en el tíaso de la mano de los propios Silenos ver HEDREEN 1993; en contra, ISLER-KERENYI 2001.

las fuentes arcaicas no atestiguan¹⁰. El proceso de formación de estas imágenes complejas que incluyen la presencia de todos los elementos que hemos ido presentando –para Cornelia Isler-Kerenyi– consiste en la evolución de la imagen de los integrantes del *komos*, danzarinés panzudos que muestran los efectos del vino sobre ellos en sus movimientos y en las situaciones eróticas que acompañan con frecuencia a las danzas; *Diventare satiro*, o sea “convertirse en sátiro” es el proceso que –siempre según Isler-Kerenyi– siguen estos componentes del séquito dionisiaco, de modo que el ser híbrido hace su aparición en la figuración para encarnar– de mejor manera que el hombre embriagado en el entorno del simposio– la imagen trasgresora del seguidor de Dioniso, porque el sátiro es un ser que, en su configuración y en su identidad, vive y encarna el imaginario de la trasgresión y facilita el ejercicio de la inversión de la imagen humana, sobre todo por su relación con la animalidad y con el mundo salvaje, que para la autora es la afinidad que quiere resaltar la imagen del comasta, el danzarin dionisiaco (ISLER-KERENYI 2001, pp. 66-67)¹¹.

Pero junto a los Silenos y su imagen especial, se encuentran las Ninfas, sus compañeras naturales, con las que constituyen una pareja iconográficamente asimétrica: una naturaleza híbrida frente a una apariencia totalmente antropomórfica. Ellos son-como ya he mencionado varias veces- la proyección de la animalidad del hombre, que las imágenes se atreven a explorar¹², ellas, que encarnan el papel de la “feminidad útil” en las fuentes arcaicas (DÍEZ PLATAS 2002 b), con su imagen completamente antropomórfica y paradigmáticamente juvenil y bella son la expresión extrema de la feminidad en su esencial relación con la naturaleza y con la capacidad erótica (DÍEZ PLATAS 2000). Ambos suponen el resultado de la reflexión sobre la naturaleza de los sexos y, precisamente, en el sexo y en el erotismo se encuentra la clave de su relación. La sexualidad exacerbada y desmesurada de los Silenos se manifiesta visualmente en el tamaño de sus órganos genitales, en su estado de excitación perenne y su comportamiento lúbrico en solitario y en compañía¹³; la condición de las Ninfas aparece enmascarada en el juego del rechazo y la aceptación que se intuye en muchas de las imágenes, aunque algunos momentos en los

10 Apenas podemos hablar de las Ninfas como nodrizas del dios, tal y como aparecen en el himno homérico dedicado a Dioniso (XXVI), y quizá de la referencia del canto VI de la *Iliada* (130-134), en el episodio de Licurgo (cfr. DÍEZ PLATAS 2002b, pp. 209-231).

11 En estas páginas iniciales de su estudio Cornelia Isler intenta una explicación global del sentido de las primeras representaciones dionisiacas o ligadas con el simposio antes de la aparición de Dioniso, haciendo hincapié en el valor de vida salvaje que tiene el simposio y las figuras que lo representan y en especial el comasta y después el sátiro. Una tesis, que, en cierta medida, viene a corroborar la hipótesis de este trabajo acerca del valor liminal de los Silenos y de las expresiones figuradas que les ataen.

12 Como ya hemos indicado en una nota anterior, F. Lissarrague en su capítulo sobre el salvajismo de los Silenos, hace una exposición muy interesante sobre la animalidad de estos seres y el papel que esta creación híbrida tiene en la cultura griega como modelo de inversión de las normas humanas y por tanto una especie de afirmación negativa de lo humano y su orden (LISSARRAGUE 1993). También C. Calame hace interesantes reflexiones sobre la reflexión del ateniense sobre los límites entre los hombres y los animales en relación con el erotismo y Dioniso (CALAME 2002, pp. 135-139).

13 Lissarrague hace hincapié en cómo los Silenos no pueden controlar sus deseos, resaltando su condición de “voyeurs and violators (...). More often than not they are reduced to solitary practices” (LISSARRAGUE 1993, p. 214).

que se muestran intencionalmente provocadoras en su actitud o en su desnudez, sugieren la personalidad erótica que poseen¹⁴.

Y sobre esta relación de corte sexual parecen insistir las imágenes de la cerámica ática de figuras negras del periodo arcaico, ratificando el estatus de pareja de Silenos y Ninfas, los cuales, si bien resulta evidente que se injertan de manera natural en las escenas dionisiacas como elementos del tíaso, prescinden también, de manera sintomática y con cierta frecuencia, de la compañía o el amparo del dios¹⁵. Así, aparecen solos en numerosas escenas que tendemos a identificar como inequívocamente dionisiacas gracias a los otros elementos del “*atrezzo*” de los que ya hemos hablado –como la vegetación–, convirtiéndose en una especie de abreviatura o botón de muestra de escenas mayores con otro tipo de desarrollo; hablando en terminología iconográfica, se convierten en *motivos dionisiacos*, que remiten automáticamente a la imagen del dios y a su “realidad”. Pero, ciertamente, la relación independiente que parecen mantener –y que, como se ha visto, los textos constatan–, en el terreno de la imagen es anterior a su primera representación con Dioniso, aunque quizá sólo por el azar de la conservación. Por otra parte, parecen gozar realmente de cierta situación de autonomía que les permite, a mi modo de ver, desgajarse con facilidad de las escenas complejas con la presencia del dios, para mostrarse –en grupo o por parejas aisladas– entregados a la verdadera base de su relación: la pasión desmedida por el contacto sexual, que los Silenos muestran y que las Ninfas propician y aceptan.

A SOLAS.

LA RELACIÓN DE LOS SILENOS Y LAS NINFAS COMO IMÁGENES DEL ETERNO DESEO

La existencia, como ya he adelantado, de tres piezas áticas anteriores al Vaso François, en las que aparecen representadas parejas de Silenos y Ninfas en contextos que, al menos en principio, no sugieren necesariamente la presencia de Dioniso, ha servido de base a algunos autores para defender de manera rotunda la existencia figurativa de los Silenos y las Ninfas fuera de la esfera de acción del dios, como seres independientes que, en un determinado momento, entran en relación con él y se convierten en sus seguidores y ayudantes en determinadas circunstancias¹⁶.

14 Una personalidad que se va a ver reforzada en la imagen con una serie de atributos que irá adquiriendo –serpientes, hiedra, etc.– que considero que no tienen que ver con pretendidas facetas menádicas, sobre todo en las escenas que presentan juntos a los Silenos y a las Ninfas. Estos elementos se vienen considerando, en cambio, como prueba de una posesión divina de otro carácter que, en principio, las imágenes de las mujeres del cortejo de Dioniso en la cerámica de figuras negras no muestran; posesión, que, por supuesto, no afecta a los Silenos con los que interaccionan realmente. Un germen de esta idea está en HEDREEN 1994.

15 En el Archivo Beazley hay catalogados en torno a 250 vasos de figuras negras que muestran solos a los Silenos y a las Ninfas.

16 Una exposición relevante de la existencia de los Silenos como colectivo independiente de Dioniso que se liga después al dios, se encuentra en el libro sobre la iconografía de Dioniso en la cerámica de

En las tres piezas –un lécito (Búfalo, Albright Gallery G 600, BAD N° 300105) perteneciente al círculo del Pintor de la Gorgona, que se fecha entre el 600 y el 580 a. C, un dino procedente del ágora de Atenas, que está relacionado con el grupo de la Lecánide de Dresde (Atenas, Ágora P334. BAD N° 300278), fechado en torno al 580 a. C., y un pequeño fragmento de un dino procedente de Lindos (Rodas) y atribuido a Sófilo (Estambul 4514. BAD N° 305096), más o menos de la misma época– aparece representada una sola pareja de Sileno y Ninfa en diferentes actitudes y no hay rastro de la presencia de Dioniso ni de este “atrezzo” de las escenas dionisiacas, que aparecerá en los ejemplos posteriores.

Una pareja de Sileno y Ninfa es la única decoración del lécito de Búfalo (Lámina 2), que muestra una escena única en su género¹⁷, en la que un sileno peludo e itifálico monta un mulo o un asno grande, que galopa y muerde claramente el brazo de una Ninfa que corre delante de la montura, volviéndose a mirar para atrás. Ella lleva el pelo largo sin adornos y un peplo muy bonito, de manga corta y decorado con pliegues como volutas y bandas; el vestido es largo, pero se le levanta al correr; el fondo del vaso muestra algunas rosetas en torno a los elementos de la escena. El dino del Ágora (Lámina 3), sin embargo, contiene varias escenas narrativas repartidas en distintas bandas. Entre dos de estas escenas –la que representa la caza del jabalí de Calidón, en la que los participantes van identificados por sus nombres como en el vaso François,



Lámina 2. Lécito de figuras negras (Búfalo, Albright Gallery G 600) (Foto: Isler-Kerenyi 2001, fig. 36).

figuras negras de Carpenter (CARPENTER 1986) y en el libro de G. Hedreen sobre los Silenos en el mismo período (HEDREEN 1993). La exposición de Carpenter en el capítulo que el titula “Companions of Dionysos” (pp. 77-97) es especialmente detallada y cuidada en el comentario de las fuentes, aunque su discusión sobre la identidad de los miembros femeninos del tíaso, es decir, la discusión sobre el problema de las Ninfas o las Ménades como las compañeras de los Silenos –que todavía se sigue usando como base mantener la terminología al uso– no concluye demasiado y no se apoya en criterios de tipo iconográfico. Hedreen, que titula su capítulo: “The Silens of Naxos” (pp. 67-104) propone una filiación geográfica concreta para los Silenos que conocerán a Dioniso en la isla de Naxos y comenzarán a intervenir en los acontecimientos que en ella tienen lugar: el hallazgo de Ariadna y el banquete para emborrachar a Hefesto. Cornelia Isler, en cambio, no cree que exista independencia posible entre los Silenos y Dioniso, ni contempla la autonomía de los integrantes del tíaso, ya que su estudio pretende sobre todo explicar los elementos de la iconografía dionisiaca integrándolos en un gran programa de referencias, aunque hace alusiones al comportamiento erótico de los comastas, con notas agresivas que se ven también en los primeros vasos en los que aparecen los Silenos y las Ninfas (ISLER-KERENYI 2001, p. 82 y ss.).

17 Para Bieber (BIEBER 1944), que lo considera, además, el más divertido y original vaso del grupo de Deyanira, al que pertenece formalmente, este motivo es único en el arte griego, aunque la presencia conjunta de Ninfas, Silenos y burros vuelve a darse en la decoración de copas, entrado el siglo VI a. C.



Lámina 3. Dino de figuras negras (Atenas, Museo del Ágora P 334) (Foto: Isler-Kerenyi 2001, fig. 34).

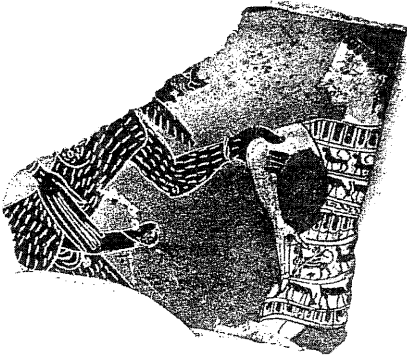


Lámina 4. Dino (fragmento). Estambul, 4514 (Foto: Moraw 1998, lámina 1.2).

y la que se considera una representación abreviada de los juegos fúnebres en honor de Pelias— se encuentra un curioso grupo que parece ajeno a lo que sucede en cada lado del vaso, hasta el punto de parecer un ejercicio de transición. Un sileno barbado y de pelo largo, con el cuerpo cubierto de pelos, a excepción de la parte inferior de las piernas, con cola de caballo, pero piernas y manos humanas, y poseedor de un desmesurado falo en erección, corre hacia la derecha, persiguiendo a una Ninfa con un vestido corto, por debajo de la rodilla, que lleva una banda que le recoge el pelo largo. Ella se vuelve hacia él y le tiende su mano izquierda, que parece ir a encontrarse con la del Sileno, mientras, su mano derecha sostiene lo que varios autores consideran una piedra que ella parece dispuesta a lanzarle¹⁸. Por último, lo único que se conserva de la escena del fragmento atribuido a Sófilo y conservado en Estambul (Lámina 4), es también parte de la representación de una pareja de Sileno y Ninfa: otro peludo sileno itifálico (de nuevo con un falo de tamaño enorme) coge por el brazo a una mujer que se vuelve hacia él con actitud reposada. El mismo Beazley identifica a la figura femenina como una Ninfa, que va vestida con un precioso quitón corto, muy

decorado con frisos de animales, con grecas y lengüetas, lleva unos pendientes y un peinado muy cuidado, con ondas y la acostumbrada *tenia* sujetando el pelo, y que es una figura de piel muy blanca, que contrasta con la oscuridad del Sileno¹⁹.

18 Tanto Young (YOUNG 1935), como Carpenter (CARPENTER 1986, p. p.81 n. 22 y 121) y sobre todo McNally (McNALLY 1978, p.113) se refieren a la actitud de la Ninfa y consideran que está dispuesta a tirar lo que consideran una piedra al Sileno, probablemente para defenderse de la agresión que puede sugerir la escena, pero ésta última advierte —acertadamente creo yo— que la otra mano de la Ninfa invita al sileno y se plantea la duda acerca de la actitud agresiva de ésta.

19 Que pueda tratarse también de un fragmento de una representación teatral parece indicarlo el comentario de Hedreen (HEDREEN 1993, pp. 96 n.70, 126) acerca de que la apariencia del Sileno sugiere un disfraz y su cara, una máscara. Esta es la teoría que mantiene a través de todo su libro: las representaciones de los Silenos pueden, con frecuencia, no ser más que representaciones de personas vestidas de Silenos. Y en concreto en lo que se refiere a este fragmento de Sófilo, en el que sólo se conserva la parte superior del Sileno, comenta que en la muñeca se advierten dos líneas incisas que separan un brazo velludo de una mano de piel suave.

La independencia de la representación de Silenos y Ninfas en estas piezas resulta evidente –excepto, quizá, en el último caso, en el que el estado fragmentario de la pieza nos impide saber en qué contexto se encontraban las dos figuras o si formaban parte de una escena más amplia– y, en cierto modo, con su entidad, ratifican, si no la teoría de la preexistencia de los grupos y su incorporación al mundo dionisiaco que hemos comentado, sí, al menos, la propuesta de la independencia de las escenas como motivo iconográfico, que se desarrolla, en algún modo con cierta autonomía significativa, aunque se engarce después –como otros elementos que van apareciendo con el tiempo– en las escenas en las que la presencia del dios es el elemento central.

Lo que resulta indudable es que estas escenas anteriores a la relación con Dioniso, son el testimonio visual de la relación de claro contenido erótico que se establece entre Silenos y Ninfas, constituyéndose en las primeras muestras de que los términos de la presencia de Silenos y Ninfas en la figuración²⁰ son eróticos antes que meramente *dionisiacos*, en el sentido de fruto de una “comensalidad” mítica, de la intoxicación etílica compartida o de la encarnación natural de la alegría que produce la música y que conduce a la danza. Antes de mostrarse danzando, los primeros Silenos acompañados persiguen, atacan, abordan o consiguen a las Ninfas, como muestran las tres piezas que acabo de comentar y la pareja que aparece en el cortejo de la escena del vaso François²¹.

Con el desarrollo de la imagen dionisiaca y de todo su aparato, también los Silenos y las Ninfas adaptarán su relación, modificarán las muestras del erotismo que representan, se harán ayudar de atributos que lo refuerzan sin explicitarlo, y, por supuesto, conseguirán compaginar su aspecto primordial con la música y el entusiasmo que el vino produce, presentándose ellos, como elementos asimilables al propio vino²², y ellas, posiblemente, desarrollando la faceta de la feminidad que las pone en estrecha relación con

20 Esto se produce no sólo en los vasos sino que habría que considerar la presencia de Silenos y Ninfas solos en algunos otros soportes como las monedas y algunos relieves interesantes como los que forman parte del polos de la cariátide del Tesoro de Sifnios en Delfos (cfr. DÍEZ PLATAS 2002a e ISLER-KERENYI 2001, p. 236)

21 Sobre el erotismo exacerbado que hemos comentado hace un extenso comentario Lissarrague, resaltando la idea de que los Silenos raramente consiguen sus propósitos eróticos (LISSARRAGUE 1993, p. 21), un aspecto que resaltan las escenas de algunos vasos de figuras rojas, pero no los de figuras negras. Una vez más probablemente la cuestión no sea más que un problema de la narración visual; en las escenas del episodio de Tetis y Peleo, sabemos que la unión se va a consumir pero *nunca lo vemos*; evidentemente se supone pero no es más que un aspecto del conjunto de datos que contiene el episodio y que se resumen comprimidos en la escena del rapto o la lucha. El hecho de que veamos más compendios de forcejeos y juegos eróticos que uniones efectivas en las escenas de pareja de los Silenos y las Ninfas, no implica que no se produzcan, sólo implica que no las vemos, porque el juego es más importante que el obvio desenlace.

22 La relación del vino con los Silenos se encuentra sugerida no sólo por las escenas de vendimia y consumo que comienzan a aparecer a mediados del siglo VI a. C. y que Hedreen también comenta (HEDREEN 1993), sino también por los nombres que llevan en los vasos que aparecen inscritos (KOSSATZ-DEISSMAN 1991), que remiten al don de Dioniso cuando no los identifican con él. Además resulta proverbial la relación que desarrollan los Silenos con los vasos y los recipientes, llegando a encarnar incluso la propia ebriedad (DURAND, J.-L.-FRONTISI-DUCROUX, F.-LISSARRAGUE, F. 1989).

el agua, hasta llegar a desempeñar auxiliadas por algunos atributos el papel del líquido elemento que aparece ligado al vino y a Dioniso²³.

Sin duda, el análisis de éste conjunto específico de imágenes en relación con el erotismo de los Silenos y las Ninfas en la cerámica de figuras negras, por su amplitud, podría convertirse en un tema iconográfico en sí mismo, que, a excepción de los estudios de Hedreen (HEDREEN 1994) y S. McNally (MCNALLY 1978), que ya se han mencionado en varias ocasiones, no se ha abordado de manera específica²⁴ y, sin embargo, merece un estudio más detallado, que tampoco se puede llevar a cabo con exhaustividad en el marco limitado de estas páginas en las que sólo pretendo comenzar a analizar la formación de las primeras muestras de erotismo violento de los Silenos y las Ninfas para encuadrarlas en un marco más completo. Pero sí quisiera apuntar que el trabajo iconográfico pendiente sobre estas imágenes sería deseable sobre todo para discutir dos interpretaciones generalmente aceptadas: la primera, la “transformación de las Ninfas en Ménades” (EDWARDS 1960), que se basa en el cambio de vestimenta y atributos que comienzan a sufrir las compañeras de los Silenos, que desemboca en la afirmación de Heinrichs de que “la ménade lo es por su apariencia y no por su compañía” (HEINRICHS 1987); la segunda, la interpretación de las actitudes cambiantes de las Ninfas en su relación erótica con los Silenos sobre la base de cambios de personalidad o sustituciones en el tíaso dionisiaco. Considero que la respuesta a estos problemas debe ser entendida básicamente como una respuesta visual a los problemas que plantea la propia imagen. Desde este punto de vista, se podría discutir que el cambio de “vestimenta o atributos” que se va produciendo en las figuras femeninas que interaccionan con los Silenos a lo largo de la producción de figuras negras no afecta ni a la identidad de las Ninfas, ni a la naturaleza de su relación con los Silenos, sino que por el contrario ratifica ambas cosas, y, del mismo modo, el cambio de actitud de aquellas con respecto al avance de éstos últimos, se podría contemplar más bien como el producto de distintas estrategias visuales y narra-

23 Sobre agua, vino y Ninfas ver DÍEZ PLATAS 2001.

24 La relación especial e independiente de Silenos y Ninfas en las representaciones cerámicas también está tratada en la tesis de A. Schöne sobre el tíaso (SCHÖNE 1987). Varios años antes, Sheila McNally, se había preocupado de observar de cerca la relación y el comportamiento de las Ninfas –a las que ella, por una cuestión de terminología llama Ménades– en relación con los Silenos en el arte arcaico griego de la primera época, prestando especial a las imágenes de la cerámica (MCNALLY 1978). El trabajo parte del análisis de las imágenes desde el punto de vista de la relación entre ambos colectivos, planteada en términos de relación entre sexos y se centra en constatar el cambio que se opera con la llegada de la cerámica de figuras rojas en la actitud de las Ninfas hacia sus compañeros. Un cambio, de la aceptación al más áspero y violento rechazo, que se sigue considerando como una muestra de una suerte de cambio de identidad o como una toma de conciencia por parte de la Ninfa o nueva Ménade de su sometimiento anterior, que ya no tolera, con las implicaciones histórico-antropológicas que todo esto lleva implicado. De manera especial, resulta interesante su constatación de que la conducta agresiva de los Silenos –que no acaba de ver con claridad si las Ninfas aceptan o no– en los inicios de las figuras negras (especialmente en los vasos anteriores al vaso François, a los que nos referimos aquí) desaparece durante cincuenta años y se convierte en danza. En los últimos años se ha publicado una tesis doctoral alemana sobre la ménade (MORAW 1998) que hace un análisis de la relación de las Ménades con los Silenos como parte de un análisis general de la figura dionisiaca en distintos contextos.

tivas propias de los distintos momentos del arte arcaico y del desarrollo de la capacidad narrativa, denotativa y connotativa de la imagen²⁵.

En general, el despliegue de erotismo que va ir apareciendo en las escenas durante todo el siglo VI a. C., se presenta en distintos momentos y se lleva a cabo de distintas maneras, como si se contase con un repertorio completo para mostrar las fases y los matices de una relación sexual especial, que se realiza en un mundo imaginado en su doble sentido: en la mente y en la imagen. La relación de las parejas de Silenos y Ninfas, incluso en ocasiones aunque se encuentran formando parte de escenas más amplias, revela un repertorio completo de gestos, actitudes, acciones, e incluso un “atrezzo” al que me he referido ya varias veces, que pone de manifiesto las fases y el recuerdo figurado de la relación erótica. Desde el acecho, que convierte a los Silenos en el recuerdo de otros “espías” de la intimidad de la divinidad, hasta la consumación completa de la relación en las más variadas posturas, las imágenes de los Silenos y las Ninfas ofrecen un muestrario de persecuciones, de fugas ficticias, acosos diversos, juegos eróticos y danzas que codifican el ritual del rechazo y la aceptación, o el enmascaramiento de la una en el otro.

PERSECUCIÓN, ACOSO Y RAPTO O LA VIOLENCIA COMO FORMA DE ENCUENTRO

Y de entre todo el muestrario que se puede leer en clave erótica, destacan las controvertidas escenas que parecen poner en evidencia la violencia que los Silenos ejercen sobre las Ninfas que parecen unas víctimas que acaban sometiéndose a una situación que, en principio, rechazan²⁶. Las paradojas que la imagen de estos encuentros parece plantear han sembrado las dudas en las lecturas de las escenas de persecución o acoso que se documentan en los primeros momentos, cuando se muestran sin la influencia del tíaso y del posible fenómeno de la codificación. Son escenas que cuestionan la naturaleza de la relación entre ambas partes, y que han motivado la manida discusión sobre la identidad de las Ninfas en el mundo de Dioniso –a la que ya me he referido–, exagerando la asimetría de la pareja que componen (McNALLY 1978). El problema, como acabo de apuntar, proviene de la propia lectura de las imágenes y de la consiguiente asignación de significados, llevando a otros terrenos lo que considero que es básicamente un problema visual.

-
- 25 Sobre algunos aspectos de esta cuestión ver DIEZ PLATAS 2002a, así como HEDREEN 1994. Los trabajos de Villanueva Puig (VILLANUEVA-PUIG 1992) o Moraw (MORAW 1998) siguen sin hacer ni distinciones ni distinciones iconográficas en las numerosas y distintas imágenes de las seguidoras femeninas de Dioniso que son fundamentales para establecer unas posibilidades de lectura coherente.
- 26 Aunque no se interna en el tema, es muy interesante el planteamiento que hace Calame en el capítulo “Pragmática de la iconografía erótica”, en el que se pregunta por el sentido de la violencia amorosa y su expresión en relación con las imágenes de los dioses y, sobre todo, sobre el papel de la lubricidad del sátiro en la representación del amor (CALAME 2002, pp. 79-85).

Y, precisamente, las imágenes más antiguas de la relación entre Silenos y Ninfas, las que se encuentran en los tres vasos del primer cuarto del siglo y que ya hemos comentado, contienen escenas de este tipo en las que parece evidente tanto el ataque como la aceptación. El dino del Ágora y el fragmento atribuido a Sófilo son buenos ejemplos de esta conducta aparentemente contradictoria. La Ninfa que huye del Sileno en el primer vaso se aleja con los pies en movimiento, mientras su torso se vuelve hacia su perseguidor, su rostro lo mira y le tiende la mano derecha hacia su mano extendida, mientras con la mano izquierda parece amenazarlo con lo que vimos que, para algunos autores, es una piedra; es decir, practica una defensa que parece que se convierte en ataque (Lámina 3).

El sileno de Sófilo, por su parte, agarra firmemente con su mano –en un gesto que si no es violento, sí es coercitivo– a la Ninfa que parece alejarse de él mientras su rostro se vuelve de manera ostensible a mirar a su agresor, con quien establece claramente un contacto visual que precisamente indica un momento clave en el encuentro erótico: el enamoramiento recíproco que se expresa y codifica en la mirada²⁷ (Lámina 4).

Los mecanismos de la figuración en el mundo arcaico presentan una serie de características específicas que se traducen en unos procedimientos de expresión que pretenden hacer de la imagen un compendio de datos sintético, que desprecia los condicionantes del tiempo y el espacio en aras de la claridad y el espíritu de compendio, contando con el auxilio necesario del espectador versado, que puede descifrar con éxito los mensajes sinópticos completos de la imagen arcaica²⁸. Así la imagen arcaica que puede –como hace– presentar como simultáneas y trabadas, como una macla, las distintas fases de un episodio –como se puede ver en ejemplos como la famosa copa de Boston con el episodio de Circe y los compañeros de Odiseo o las distintas representaciones del episodio de Polifemo²⁹– puede asimismo presentar la relación de los Silenos y las Ninfas comprimida en una sola escena cuyos elementos primordiales son los componentes de la pareja, la indicación del deseo en la excitación del sileno, el juego erótico de la resistencia previa plasmados en los movimientos de persecución y huida que muestran los pies –y que acabarán convirtiéndose evidentemente en pasos de una danza más compleja (Cf. DÍEZ

27 Sobre la mirada y su valor erótico en la iconografía ver FRONTISI-DUCROIX 1996, aunque se centra fundamentalmente en la cerámica del figuras rojas y en la época clásica.

28 Sobre la técnica narrativa en las escenas de la figuración arcaica y en concreto la llamada narración sinóptica, cf. el capítulo sobre la figuración arcaica de *Arqueología de Grecia* de A. Snodgrass, “Las primeras escenas con figuras del arte griego” (Barcelona, 1990, pp. 148-186), H.A. Shapiro, *Myth into Art. Poet and Painter in Classical Greece.*, Londres, 1994, pp. 7-10 y N. Himmelman, *Erzählung und Figur in der archaischen Kunst*, Wiesbaden, 1967 (existe una versión en inglés “Narrative and Figure in Archaic Art”, recogida en una recopilación de trabajos bajo el título de *Reading Greek Art*, Princeton, 1998). Del mismo año es un nuevo trabajo de A. Snodgrass, titulado *Homer and the Artists. Text and Picture in Early Greek Art.* (Cambridge, 1998), que explora de manera magistral los mecanismos visuales de la figuración arcaica.

29 La famosa copa del Museo de Boston (MFA 99.518; BAD nº 302569) y los distintos vasos arcaicos –argivos, laconios y áticos– que representan el episodio homérico en unas escenas que “resumen”, de manera temporal y espacialmente imposible, el canibalismo de Polifemo, el emborrachamiento del Cíclope, el cegamiento y la huida de la cueva. Sobre estos vasos y su comentario cf. los trabajos de Snodgrass citados en la nota anterior.

PLATAS 2003 pp. 93-95)– y, además, la aceptación final como desenlace de la tensión amorosa, que tiene el rechazo como acicate, y que se plasma en las miradas encontradas o las manos tendidas.

Es decir, el arte arcaico no nos muestra –como se ve en la famosa ánfora de Exequias (Londres, BM, B210; BAD N° 310389)– sólo la muerte de Pentesilea a manos de Aquiles, sino el desarrollo completo del drama amoroso comprimido en la mirada, el ataque y el abrazo que aparecen en la imagen única de la unión de la pareja (Lámina 5), del mismo modo que en las escenas de los intentos de Peleo por conseguir Tetis –por aducir un ejemplo más, que me resulta especialmente pertinente en la lectura de la imagen de la relación de Silenos y Ninfas– vemos igualmente resumidas en la pareja central, auxiliada por la aparición de indicios o figuras de animales, el ataque del héroe, la resistencia de la Nereida figurada en las formas de sus metamorfosis e, incluso, el éxito del intento que se muestran en el gesto de la cabeza y en el férreo abrazo de Peleo, como se ve en numerosos ejemplos arcaicos y que alcanza el cúlmen en el precioso tondo de la copa arcaica de figuras rojas (Lámina 6) que se conserva en Berlín (Antikensammlung, F2279; BAD N° 200977). Sobre esta base, considero que, en estos primeros momentos de la figuración, no podemos leer la huida de la Ninfa del dino como una *instantánea* de una huida y un ataque, sino como el compendio de gestos de una refriega amorosa al uso, planteada como un enfrentamiento que se resuelve en encuentro y se representa en una sola imagen compuesta.

La imagen del lécito de Búfalo nos pone, en cambio, frente a un tipo de escena amorosa un tanto extraña, en la que la participación del animal introduce un elemento nuevo que se interpone en la pareja; una escena –como vimos– sin paralelos, que se puede relacionar con el mundo salvaje y con la caza (ISLER-KERENYI 2001, p. 82), pero que, sin embargo,



Lámina 5. Ánfora de figuras negras, firmada por Exequias (Londres, Museo Británico, B 210) (Foto: Osborne, *Archaic and Classical Greek Art*, Oxford, 1998, fig. 50).



Lámina 6. Copa de figuras rojas con Tetis y Peleo (Berlín F 2279).

plantea cuestiones visuales igualmente interesantes. Por un lado, la presencia de un mulo –o burro grande– nos remite con pocas dudas al mundo de Dioniso, por cuanto que las escenas del *Retorno* introducen el papel del animal para trasportar a Hefesto, utilizando según Isler-Kerenyi (ISLER-KERENYI 2001 pp.) un motivo iconográfico que identifica como “*il cavaliere del mulo*”, una figura dionisiaca anterior, sin una explicación demasiado convincente. Por otra parte, la acción del Sileno sobre su caballería, que utiliza para atacar a la Ninfa –el mulo o burro muerde a la mujer–, produce un efecto singular de identificación entre ambos, como si Sileno y animal tuvieran la capacidad de ser la misma cosa, es decir, como si se pudiera trasponer la identidad del Sileno a la del mulo, que es el que da alcance real a la Ninfa como si se hubiera producido una extensión de su personalidad. Por lo que se refiere a la reacción de la Ninfa ante este ataque del todo inusual, se muestra similar a los casos anteriores: es evidente que huye corriendo haciendo que su falda se levante, pero se vuelve a mirar a quien le ha dado alcance y su actitud no muestra espanto, dolor o miedo –con los gestos que la figuración arcaica tiene perfectamente codificados–, sino que su huida, de nuevo, parece –como la actitud del Sileno y la cabriola del animal– un gesto “divertido” que responde a un desenlace esperado. Una persecución entendida como juego, un “*pilla, pilla*”, en el que ella *tiene* que huir, pero sabe que el Sileno-burro *va* a cogerla, porque así son las reglas del juego.



Lámina 7. Vaso François, detalle del episodio de Aquiles y Troilo (Foto: J. Boardman, *Athenian Black-Figure Vases*, Londres, 1974, fig. 46.5).

Por último, visualmente, la escena tiene curiosas evocaciones sobre las que Isler-Kerenyi también llama la atención. La composición, la huida de la Ninfa, la cabriola del caballo y la proporción del Sileno en relación con su caballería recuerdan la escenas del acecho de Troilo por parte de Aquiles –como la del vaso François (Lámina 7). La ver-

sión del episodio que da Clitias tiene los elementos de una persecución erótica que afecta al efebo, pero que presenta a Políxena huyendo asustada, aunque, en realidad, no es el verdadero objeto erótico, pero resulta implicada en la huida de Troilo y afectada por la amenaza de la caballería (ISLER-KERENYI 2001. p. 91). Las concomitancias visuales y la condición del vaso, un lécito que, en principio, no es de banquete, confieren al conjunto unas características especiales. Tomando en cuenta la capacidad de inversión de la realidad, el “pasaje” al mundo de Dioniso, del que ya hemos hablado desde el principio, que se produce en las escenas en las que entra en acción el aparato dionisiaco –o quizá solamente la imagen de los Silenos y las Ninfas que suponen ellos mismos una inversión de la realidad humana de los sexos y muestran una versión salvaje de las relaciones entre ellos– quizá no fuera descabellado proponer que algunas escenas como ésta del lécito de

Búfalo, que parecen narrar un episodio desconocido utilizando elementos visuales consagrados para notar episodios conocidos y corroborados o sugeridos por la épica y la imagen, puedan leerse ellas mismas como la inversión de dichos episodios.

Cambiando los actores de la escena conocida y, sobre todo, cambiándolos por los Silenos y las Ninfas, convertimos una escena heroica, paradigmática en uno u otro aspecto, en una escena no necesariamente sólo cómica o bufa, sino situada en un escenario nuevo que la acerca más al hombre gracias a la trasgresión, es decir, –y haciendo un juego de palabras– la lleva al extremo, a esos los límites intermedios donde habitan los compañeros de Dioniso. De este modo, la versión del lécito evoca y traiciona a la vez el espíritu de la escena de Políxena, pero produce una lectura y una propuesta nueva que utiliza referentes conocidos para otros fines: excitar, suscitar, recordar o celebrar el deseo, por ejemplo. El vaso en el que se encuentra la escena, que podría ser un vaso de tocador, quizá un vaso femenino, con una clara protagonista femenina, – remite a un episodio en el que el papel de la mujer, la fuente y la hidria –elementos relacionados con el mundo de las mujeres– son muy relevantes, pero en el que el papel femenino también ha cambiado; y la “Políxena” del mundo del revés huye sólo de modo aparente de una hostilidad también sólo aparente, que no se vuelve contra ella, sino que la envuelve en un juego deseado.

Del mismo modo –y siempre desde el punto de vista visual– me gustaría explorar la posibilidad de que las primeras escenas de los dos dinos –que he comentado al principio de este apartado, y que representan el punto de partida de las escenas de persecución y coacción entre Silenos y Ninfas– pudieran leerse también como ejercicios de inversión de escenas paradigmáticas de persecución, lucha o raptó. Unas líneas más arriba ya hemos visto que la condensación de la relación erótica de los Silenos y las Ninfas en una imagen bifronte de rechazo-huida/aceptación remite en el procedimiento a las imágenes de una lucha paradigmática como es la de Peleo con la propia Tetis, bien conocidas y muy difundidas en la cerámica de la misma época. El problema que se plantea es el posible condicionamiento de esta relación formal por el significado, es decir, si la lucha que se presenta de manera similar, responde a una relación de significado que quiere presentar el enfrentamiento amoroso de los Silenos y las Ninfas como el de Tetis y Peleo, con los ingredientes de relación entre sexos y de agón que este último episodio tiene.

Ingomar Weiler en su libro sobre el agón en el mito, hace una clasificación de los distintos agones de acuerdo con los motivos que los producen, en la que establece la categoría de los “agones de boda” (WEILER 1974, pp. 256-258), es decir las luchas o competiciones que se producen en el mito por un motivo nupcial. Previamente en su relación de agones atléticos, ya recoge dos de esas luchas provocadas por la conquista de una novia: las historias de Tetis y Peleo y de Hipómenes y Atalanta. Ambos episodios tienen una curiosa y poco corriente característica en común: la novia es, a la vez, premio y adversario, de modo que, a pesar de que Weiler no lo mencione de manera especial, son unos agones excepcionales, que ponen de relieve dos aspectos importantes: de un lado, reseñan la acción del sometimiento de la mujer en forma de lucha que termina en la

victoria del varón³⁰, del otro, confieren a la mujer, en principio, el estatus de sujeto agente, que se enfrenta en igualdad de condiciones (o en condiciones de superioridad, si nos atenemos a la letra del mito) con su pareja en potencia, produciendo el efecto de un auténtico enfrentamiento entre sexos; la derrota será patrimonio femenino, pero se plantará batalla.

De manera especial, el agón de Tetis y Peleo muestra, además del amor y el deseo de una esposa que encarna Peleo obedeciendo a un mandato de los dioses, una serie de aspectos interesantes como paradigma de escena nupcial³¹. En primer lugar, el sometimiento de una muchacha salvaje, una Ninfa del mar, que por su especial relación con el agua esta dotada de una excepcional capacidad de metamorfosis que será un arma casi letal que se verá derrotada por la perseverancia, el amor o la treta (según las versiones); en segundo lugar, una lucha real con un fuerte componente violento, y, por último, un final heroicamente feliz, que, en las escenas de lucha, no vemos, pero que conocemos de antemano: Aquiles.

El agón atlético de Hipómenes y Atalanta implica menos violencia en el desarrollo —no así en el posible desenlace: la muerte del pretendiente derrotado—, pero la carrera se convierte virtualmente en una persecución: la carrera de Hipómenes es para ganar y salvar su vida, pero a la vez para conseguir a Atalanta, que es el fin que persigue, y la de Atalanta es para huir, literalmente, de los dones de Afrodita —así se expresa en el fragmento de Hesíodo que reconstruye la historia³²— y por tanto del varón, representado en ese momento por el propio Hipómenes. El resultado es la victoria del pretendiente que consigue la vida y la novia, mientras que Atalanta se debe someter al varón, aceptando

30 Sobre la consideración del matrimonio como la victoria del hombre sobre la condición salvaje de la doncella, comparada a un animal que se debe domesticar hay numerosa bibliografía que destaca los distintos aspectos de esta comparación, entre los distintos trabajos destacaría CALAME 2002 en relación con las fuentes y el aspecto religioso y SOURVINOU-INWOOD 1987 y OAKLEY 1993 sobre las bodas de manera especial.

31 Christiane Sourvinou-Inwood analiza las relaciones de Tetis y Peleo y las de Hipómenes y Atalanta como modelos de persecución erótica, desarrollando los matices nupciales y analizando algunas de las inversiones que se producen, siempre en relación con el problema de la domesticación de la muchacha. De este modo, considera a Tetis un paradigma de muchacha “salvaje” y sus metamorfosis una imagen de esta falta de domesticación —aspecto que no comparto plenamente— y, además, analiza la historia de Atalanta como una inversión ya en sí misma (SOURVINOU-INWOOD 1987, especialmente pp. 138 (sobre Tetis), 145 y ss. (sobre la muchacha domesticada) y la conclusión sobre la historia de Atalanta, pp. 152-153). Por lo demás, éste, como la mayoría de los estudios citados, se centra de manera especial en el ámbito de las figuras rojas.

32 “...y embistiendo contra ella (se lanzó). Ésta (se dio cuenta) tras ceder un poco, pues no era igual en el combate (para ambos). Ella, la divina Atalanta de ágiles pies, corría por rechazar los dones (de la áurea Afrodita), para aquél en cambio (la carrera) era por su vida, (o ser cogido) o huir. Así, aunque con dolosos (sentimientos, le dijo: “Oh hija de Esceneo (que tienes un corazón amargo), acepta estos espléndidos dones (de la áurea diosa Afrodita)... tiró al suelo.. Entonces él (rápidamente con sus pies (huía), pero ella al punto, como una Harpía con pies que subían hasta el cielo, le alcanzó. Él con su mano la segunda arrojó (al suelo). ...Y ya tenía dos manzanas la divina Atalanta de ágiles pies. La meta estaba cerca. Hipómenes la tercera arrojó (al suelo). Y con ella escapó de la muerte y de la (negra parca).” *Fragmento 76* (Versión de A. Martínez Díez y A. Pérez Jiménez para la Biblioteca Clásica Gredos (Hesíodo, *Obras y Fragmentos*, Madrid 1978).

los dones de Afrodita que en forma de manzana ella misma recoge. Por otra parte, por lo que se refiere a la identidad de los contendientes, hay ciertas concomitancias con el caso anterior: Hipómenes –como Peleo– es un héroe ayudado por los dioses, ella es una doncella salvaje criada en el monte, por lo tanto con una relación especial con la naturaleza, como Tetis. El sentido nupcial del episodio es evidente y hace un especial hincapié en el carácter agreste o salvaje de la muchacha, que las fuentes se encargan de recordar³³.

El carácter agonístico, unido a la identidad de las novias en ambos episodios, se podría considerar un elemento propiciatorio para establecer una especie de comparación entre esta “lucha de sexos” y la que se produce entre los Silenos y las Ninfas, que aparecerían como imagen invertida de una historia nupcial. El resultado sería la presentación de estas competiciones nupciales expresadas en “lenguaje dionisiaco”, una especie de *contramodelos de agón*: algo similar a la “parodia” –aunque no me gusta totalmente la expresión porque creo, como ya he dicho antes, que no es sólo una cuestión cómica o burlesca la que subyace– de la consecución de una esposa difícil a la manera heroica³⁴.

Indudablemente esta formulación invertida se produce en la figuración, donde la cercanía de los modelos iconográficos se ha observado con cierta frecuencia, proponiendo una relación entre los tipos de ataque de los Silenos a las Ninfas en la cerámica arcaica con las repetidas escenas de persecución o forcejeo entre Tetis y Peleo, que gozan de una evidente popularidad en la figuración arcaica, especialmente en la pintura vascular³⁵. En su tesis sobre la imagen de las Nereidas, J. M. Barringer dedica unas páginas a la relación iconográfica y significativa de las representaciones de la lucha de Tetis y Peleo con las escenas dionisiacas, haciendo notar que McNally (MCNALLY 1978), A. Schöne (SCHÖNE 1987), y las autoras que han trabajado sobre la imagen de la lucha de Tetis y Peleo en la cerámica³⁶ ya habían advertido que las imágenes de la lucha de Peleo ciñendo a Tetis, tienen su contrapartida en las escenas de sátiros atacando a las Ninfas, mostrando exactamente la misma posición, aportando además el análisis iconográfico de distintos vasos en los que las mezclas, las alusiones y los trasvases resultan evidentes (BARRINGER 1995, p. 78 n. 39 y pp. 80-82). En la voz del *LIMC* dedicada a Peleo (*s.v. Peleus*), Vollkommer recuerda esta relación en el comentario iconográfico de las imágenes cuando, al destacar que, en cuatro representaciones del episodio, Peleo lleva

33 Sourvinou-Inwood recoge y comenta las fuentes sobre este aspecto de Atalanta que le interesa de manera especial (Ver nota 31).

34 Ya Lissarrague sugiere que las imágenes de Silenos que emulan héroes –comentando una escena que posiblemente esté mal leída– pueden ser simples ejercicios de parodia (LISSARRAGUE 1990a, pp. 232-236).

35 El desarrollo de la relación amorosa de Tetis y Peleo –según establece Vollkommer, en la voz del *LIMC* (VII) dedicada a Peleo (*s.v. Peleus*, p. 269) sobre la clasificación de X. Krieger en *Der Kampf zwischen Peleus und Thetis in der griechischen Vasenmalerei: Eine typologische Untersuchung*, Münster, 1973– se desarrolla en varios momentos: acecho, persecución, ataque y lucha. Las tres primeras fases no están frecuentemente figuradas, pero la lucha cuenta con 350 escenas en la cerámica ática, desde el 520 al 460 a. C. En la citada voz se encuentra citada la bibliografía específica sobre el tema iconográfico, a la que hay que añadir el estudio de Barringer sobre las Nereidas (BARRINGER 1995), que Vollkommer no cita.

36 Cfr. nota anterior.

una piel de felino sobre un quitón corto, afirma que ello “puede aludir a las luchas de amor de los Sátiros y las Ménades” (p. 269)³⁷.

Por otra parte, un par de escenas fragmentarias en unas bandas de cinturón de bronce argivas de época arcaica³⁸, que contienen las representaciones, muy mal comentadas, de lo que parece la persecución de una mujer, por parte de un hombre desnudo, situados

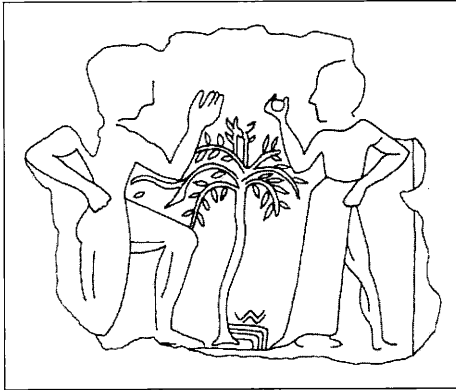


Lámina 8. Banda de cinturón de bronce (Museo de Argos) (Foto: LIMC VII, p. 255).

a ambos lados de un árbol y lo que parece un altar ardiendo (Lámina 8), se interpretan como una imagen de Tetis y Peleo –siempre por la presencia del altar– en una versión previa a la lucha y las metamorfosis, la que se ilustra como la fase del acecho (*vide supra* nota 35). De manera evidente, la actitud de Peleo, con las rodillas flexionadas, de acuerdo con las convenciones arcaicas, podría querer figurar tanto una persecución (*knielauf*), como una escena de acecho tras el árbol³⁹, que es como se identifica y se asocia así a la imagen de la lucha del héroe por la Nereida; por su parte, la presunta figura

de Tetis es extraordinariamente expresiva, ya que presenta la falda del peplo abierta, enseñando la pierna –como aparecen en otras escenas arcaicas Tetis y sus hermanas (BARRINGER 1995 pp. 80 y ss.) y como muchas de las Ninfas danzantes o perseguidas en varias escenas de la cerámica arcaica (DÍEZ PLATAS 2002a)–, un gesto que puede interpretarse como carrera o como seducción (o como ambas cosas fundidas y puestas en relación), se vuelve hacia su perseguidor (un gesto que considero como la aceptación amorosa) y, además, lleva en la mano derecha levantada lo que parece una piedra como la Ninfa del dino del ágora (Lámina 3)⁴⁰.

37 Un léxico ático de figuras negras del Cerámico muy mal estudiado tiene una escena de una pareja junto a un altar, que se lee de manera dudosa como “sátiro y ménade (¿) junto a un altar (Peleo y Tetis?)” (BAD N° 350, con bib.).

38 Ambos presentan una escena similar, descrita como “un joven desnudo, identificado como Peleo, un árbol, un altar ardiendo y Tetis”, sin hacer comentarios ulteriores de los elementos iconográficos que aparecen en la escena (LIMC, s.v. *Peleus*, nos. 49 y 50 con bib.).

39 La actitud de la escena de acecho, reducida a una pareja, recuerda curiosamente a una escena de un vaso calcídico en el que un Sileno espía o acecha a una Ninfa que parece huir o bailar (ROMA, CASTELLANI 47, Ru... 111).

40 No obstante, estas escenas argivas de acecho podrían ser interpretadas de diferentes maneras, incluso en relación con el episodio del Jardín de las Hespérides, mostrando la cantidad de posibilidad de préstamos, contaminaciones y trasvases iconográficos que propicia la fijación de la imagen de los relatos míticos en época arcaica. La identificación se realiza por comparación con un vaso corintio que muestra una escena de acecho en la que el personaje va expresamente identificado como Peleo por una inscripción (Louvre E 639; LIMC, s.v. *Peleus*, n° 47 con bibliografía), aunque los elementos no son iguales en ambas escenas (BARRINGER 1995, pp. 80 y ss).

La presunta piedra es el punto conflictivo de la imagen, ya que, si es una piedra, como se entiende en el caso de la defensa de Tetis, ésta se convierte en un signo de agresividad y a la vez, pone en escena un elemento agreste, un arma natural, que se ha defendido como dato del comportamiento no civilizado de Centauros y de Silenos, que efectivamente en escenas violentas aparecen lanzando piedras (LISSARRAGUE 1993); pero en estas escenas, y especialmente en la del dino, la lubricidad parece el centro de atención. Sin duda, la Ninfa del vaso de Atenas, parece indicar que una de las intenciones o una de las fases del episodio comprimido es el lanzamiento del objeto que tiene en la mano, pero la hipótesis de la piedra resulta naturalista en extremo, mientras que la hipótesis de que en lugar de una piedra se trate de un fruto, por ejemplo, una manzana, abre unas posibilidades nuevas que refuerzan el sentido erótico de la escena. El sentido de la expresión “lanzar manzanas” en griego tiene un significado erótico claro, atestiguado por Hesiquio⁴¹, además de remitir a distintos episodios que implican la competición o la consecución de una manzana, desde el juicio de Paris al episodio de la carrera de Hipómenes y Atalanta.

Las escenas comentadas remiten en sus elementos de manera muy similar a los agones nupciales que acabamos de reseñar, como si el acercamiento iconográfico que se advierte entre las escenas pudiera obedecer a la cercanía de significados que se produce entre ambos episodios heroicos de conquista de una novia. A esto hay que añadir que no hay prácticamente representaciones arcaicas del episodio de Hipómenes y Atalanta, a pesar de contar con una fuente tan expresiva como es el relato de Hesíodo que glosa a la perfección, como vimos, las características del enfrentamiento atlético. Así pues es posible que estemos frente a fenómenos de vacilación en la fijación de la imagen, o de contaminación de motivos; analizarlos desde este punto de vista podría quizá dotar de un pequeño aparato figurativo al episodio de la carrera en época arcaica.

Por lo que se refiere a la escena del dino y a las posibilidades de relacionarla con una versión no heroica del episodio de Hipómenes y Atalanta, hay aún un elemento muy interesante, proporcionado por la lectura como un conjunto integral del vaso, que está constituido por varias franjas decoradas con distintas escenas. En el registro superior, en el hombro, se encuentra una escena de fiesta y exaltación del vino –un *comos*– con danzarinés y la representación de los vasos de la mezcla del vino y el agua; la franja inferior, en cambio, presenta, como ya vimos, dos escenas mitológicas con cierto matiz agonístico: la caza del jabalí de Calidón, con todos los participantes identificados con sus nombres inscritos –entre ellos Peleo y Atalanta⁴²– y los juegos fúnebres en honor de Pelias;

41 Hsch. s. v. *méloi baleîn* (M 1202 Latte). Sobre manzanas y membrillos y su sentido erótico cfr. CALAME 2002, p. 166.

42 La participación de Peleo y de Atalanta en ambos episodios, en la caza de Calidón y en los juegos en honor a Pelias en los que según Apolodoro (3.106) el héroe se enfrenta en una lucha con la muchacha y es vencido por ella, resulta un elemento más para hallar una coherencia en la lectura del vaso que incluiría dos escenas heroicas y una “satiésca”, con los mismos o parecidos personajes que remiten al mismo entorno.

en medio de estas dos escenas –y no en el hombro en la escena de tipo dionisiaco– es donde se encuentra la escena amorosa protagonizada por el Sileno y la Ninfa. Las escenas heroicas producen un extraño efecto sobre la escena erótica, como si se produjera una suerte de cotejo, que refuerza la proposición del juego de la inversión, o quizá de la transición al otro lado del espejo, presentando una versión de las escenas de consecución de esposa por medio de pelea o carrera, con manzanas implicadas, pero en “clave dionisiaca”.

Así pues, estas primeras escenas de la relación de los Silenos y las Ninfas parecen, sin duda, extraordinarias desde varios puntos de vista. Primero, porque se sustraen de las necesidades del tíaso y por tanto pueden expresar libremente el ligamen erótico que constituye la base de la relación de sus miembros, pero además, porque visualmente parecen proponer modelos y sugerir historias o intenciones que el desarrollo de la imagen colectiva del tíaso y la codificación de los gestos de acoso, cortejo o interacción sexual, van a modificar, desviando la atención hacia la poderosa influencia de Dioniso. No obstante, perdurarán en sus imágenes el erotismo primigenio y la conciencia de la inversión del mundo heroico, que habrá que analizar para seguir buscando los indicios de relaciones con escenas concretas⁴³.

CODA: SEXO EN EL MUNDO DE DIONISO

“El tono heroico y aristocrático de esta escena contrasta abiertamente con el del reverso, donde el tíaso dionisiaco se entrega a la *parousía*, al juego y a los excesos sexuales. La transición se realiza a través de las imágenes situadas bajo las asas, el espacio limítrofe de la *eschatiá*. En este territorio de la alteridad habitan los monstruos: las fieras salvajes: (...) La liminalidad de los sátiros se expresa a través de su apariencia y de sus acciones (...) Sólo en este un universo paralelo, donde todo es posible y la norma humana se invierte, pueden actuar estos seres intermedios, salvajes y limítrofes. El vino y la música de la fiesta dionisiaca, y la inagotable energía sexual de los sátiros, han desencadenado la trasgresión, la inversión del modelo heroico que la escena del anverso celebraba, y la metamorfosis de quienes se contemplan en este doble espejo de las imágenes que presiden la reunión en torno al vino”. Con este precioso comentario a una cratera del entorno de Lidos (Madrid, MAN, colección Várez Fisa, nº 50) que presenta una escena de Aquiles recibiendo de Tetis las armas y una escena de tíaso, P. Cabrera glosa de mane-

43 Sobre la posibilidad de relacionar las escenas de Silenos y Ninfas con el mundo nupcial hay que citar las observaciones de E. Keuls en su famoso libro sobre la sexualidad en Atenas, en un apartado que titula “The Matrimonial Side of Maenadic Sex rituals” (KEULS 1993, p. 371-379), dentro del capítulo general sobre el antagonismo de los sexos (“Sex Antagonism”), donde desarrolla algunas ideas interesantes sobre la oposición y la reconciliación de los sexos. No obstante, desde el punto de vista visual, ella centra su atención especialmente en las escenas de figuras rojas, mejor conocidas y más numerosas, procedentes de una época definitiva para Atenas como es el siglo V a.C.

ra perfecta las peculiaridades de la imagen del mundo dionisiaco, y de manera especial, –me permitiría añadir– del contrapunto humano que representan los Silenos y las Ninfas en materia de relación erótica que he venido comentando a lo largo de estas páginas (CABRERA 2003).

La contemplación de estos modelos inversos en acción –y especialmente, como digo, en la acción erótica– sobre las superficies de los vasos del simposio parecen convertirse en la invitación a la trasgresión, al paso “al otro lado del espejo” donde se encuentra el mundo de las relaciones que propician el vino y el contacto con el dios y sus dones, una huida a un territorio que está fuera de la polis, pero al que se accede desde su propio centro, porque está en el interior de cada uno, del espectador y del consumidor del vino. Un lugar “donde todo es posible”, el deseado territorio de la ilusión, de la imaginación y la verdadera “imagen virtual”: ¿el anhelado territorio de Dioniso?

BIBLIOGRAFÍA

- BARRINGER, J. M. (1995) *Divine Escorts. Nereids in Archaic and Classical Greek Art*, The University of Michigan Press.
- BERARD, C.-BRON, CH. (1989), “Satiric Revels” en *A City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece*, C. Berard et alii (eds.), Princeton, Nueva Jersey, pp. 131-150.
- BIEBER, M. (1944) “Two attic black-figured lekythoi in Buffalo” en *AJA*, 121-131.
- BUXTON, R (1994) *Imaginary Greece. The contexts of mythology*, Cambridge (Traducción española. *El imaginario griego. Los contextos de la mitología*, Cambridge University Press, Madrid, 1994.
- CABRERA BONET, P. (editora científica) (2003) *La colección Várez Fisa en el Museo Arqueológico Nacional*, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- CALAME, C. (2002) *Eros en la Antigua Grecia*, Akal, Madrid (Traducción española de *L'Éros dans la Grèce Antique*, Laterza, Roma-Bari, 1992)
- CARPENTER, T. H. (1986) *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art: Its Development in Black-figure Vase Painting*, Oxford.
- CHRISTOPULU-MORTOJA, E. (1964) *Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigurigen Vasenmalerei*, Berlín.
- DÍEZ DE VELASCO, F. (2003) “Iconografía de lo erótico en el mundo griego antiguo: de lo divino a lo físico (y viceversa) en *Revista del Museo de Bellas Artes de la Coruña* I, 2003,
- DÍEZ PLATAS, F. (1998) “Las representaciones de las Ninfas en la cerámica griega arcaica y algunas consideraciones iconográficas”, *GALLAECIA*. 17, pp. 303-343.

- (2000) “Los epítetos del amor y el deseo en la épica griega arcaica” en *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. I, Madrid, 2000, pp. 385-390.
- (2001) “Imaginando el agua: Reflexiones acerca del significado iconográfico de la serpiente en algunas escenas de la cerámica griega arcaica”, en *Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo*. Universidad de Santiago/Universidad de Vigo. Santiago de Compostela, pp. 281-301
- (2002a) *Las Ninfas en la literatura y en el arte de la Grecia arcaica*. Universidad Complutense de Madrid. Edición en CD-ROM.
- (2002b) *Lecturas del mito griego*, Akal, Madrid (con J. C. Bermejo Barrera).
- (2003) “Dos caras de una cónica: sobre la iconografía de la copa de Fineo” *GALLAECIA*, 22, pp. 87-102.
- DURAND, J.-L.-FRONTISI-DUCROUX, F.-LISSARRAGUE, F. (1989) “Wine: human and divine” en *A City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece*, C. Berard et alii (eds.), Princeton, Nueva Jersey, pp. 121-129.
- EDWARDS, M.W. (1960) “Representations of Maenads on Archaic Red-figured Vases”, *JHS*, LXXX, pp. 79-87.
- FRONTISI-DUCROIX (1996) “Eros, Desire and the Gaze” en N. B. Kampen (ed.) *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge University Press, pp. 81-100.
- HALPERIN, D. H.-WINCKLER J. J.-ZEITLIN F. I. (1990) *Before Sexuality: The construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton
- HEDREEN, G. (1994) “Silens, Nymphs, and Maenads”, *Journal of Hellenic Studies*, vol. 114, pp- 47-69.
- (1993) *Silens in Attic Black-figure Vase-painting: Myth and Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- HEINRICHS, A. (1987) “Myth Visualized: Dionysos and His Circle in Sixth-Century Attic Vase-Painting”, en *Papers on the Amasis Painter and His World*, Malibu, pp. 92-124.
- HOUSER, C. (1979) *Dionysos and His Circle. Ancient through modern*, Harvard University, Cambridge.
- KEULS, E. C. (1993) *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens*. University of California Press (1ª edición Harper and Row, Nueva York 1985)
- KOSSATZ-DEISSMANN, A. (1991) “Satyr- und Mänadennamen auf Vasenbildern des Getty-Museums und der Sammlung Cahn (Basel), mit Addenda zu Charlotte Fränkel *Satyr- und Bakchennamen auf Vasenbildern* (Halle, 1912)”, en *Occasional Papers on Antiquities*, 7, Malibú.
- ISLER-KERENYI, C. (2001) *Dionysos nella Grecia arcaica. Il contributo delle immagini*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma.

- LARSON, J. (2001) *Greek Nymphs. Myth, Cult, Lore*, Oxford University Press.
- LISSARRAGUE, F. (1990a) "Why Satyrs are Good to Represent" en WINCKLER J. J.-ZEITLIN F. I. (eds.) *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton.
- LISSARRAGUE, F. (1990b) "The Sexual Life of Satyrs" en HALPERIN, D. H.-WINCKLER J. J.-ZEITLIN F. I. (1990) *Before Sexuality: The construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, Princeton
- (1993) "On the Wildness of Satyrs" en *Mask of Dionysos* (T. H. Carpenter y Chr. A. Faraone eds.) Cornell University Press, Nueva York.
- McNALLY, S. (1978) "The Maenad in Early Greek Art" en *Women in the Ancient World. The Arethusa papers* (J. Peradotto y J. P. Sullivan eds.), n° 11, SUNYP, Albany, pp. 101-135.
- MORAW, S. (1998) *Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr. Rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Weiblichkeitsentwurfs*. Verlag Philipp von Zabern, Mainz.
- OAKLEY, J. H.-SINOS, R. H. (1993) *The Wedding in Ancient Athens*, The University of Wisconsin Press.
- SCHÖNE, A. (1987) *Der Thiasos: Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.*, Goteburgo.
- SOURVINOU-INWOOD, CHR (1987) "A Series of Erotic pursuits: Images and Meanings", en *JHS*, 107, pp. 131-153.
- VILLANUEVA-PUIG, M. C. (1992) "Les representations des Menades dans la ceramique attique a figures rouges de la fin de l'archaisme", *REA*, 94, n.1-2, pp. 125-154
- WEILER, I. (1974) *Der Agon im Mythos*, W. B., Darmstadt.
- YOUNG, (1935) "A Black-Figured Deinos" en *Hesperia*, 4, pp. 436-38.