

VOLVIENDO A GOMBRICH:

MOTIVO Y SIGNIFICADO EN LA CERÁMICA GRIEGA

Fátima Díez Platas

Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Partiendo del planteamiento de Gombrich en *El sentido del Orden*, este trabajo tiene como objetivo proponer una reflexión sobre algunos motivos decorativos de la cerámica griega del período inicial, en relación con el problema del motivo y el significado, y la función y el significado en el campo de la ornamentación y las artes decorativas, a las que pertenece de pleno derecho la cerámica griega. La revisión de los motivos se centra especialmente en los comienzos del lenguaje figurado del período geométrico, que acuña motivos que perviven en la cerámica posterior y que pueden ser leídos como indicadores dotados de un sentido y una función específicas en relación con la forma y la función del vaso y que parecen conectados a su vez con una idea general que afecta a la lógica del recipiente cerámico creado en un momento y en un lugar para un espacio y al menos una función.

Palabras clave: Cerámica griega, motivo ornamental, figuración, serpientes plásticas, agua.

ABSTRACT

Taking as a point of departure Gombrich's approach to the question in *The sense of order*, this article aims to reflect, both, on the problem of the ornamental motive and its meaning and the problem of meaning and function in the field of the decorative arts, applied to Greek pottery of the early periods. This review of the meaning and consideration of ornamental motives concentrates on the beginning of figurative language in the geometric, orientaling and early archaic periods, trying to trace certain specific motives that keep alive during long time on vases and that can be read as a meaningful figures connected with the vase's function and use.

Keywords: Greek pottery, ornamental motive, figuration, plastic snakes, water.

*"Una de las tareas más difíciles es la de establecer las fronteras
entre ornamento y símbolo."*

A. Riegl, *Problemas de estilo*.

Esta categórica afirmación preside el capítulo IX *-Diseños como signos-* de *El sentido del Orden*, el libro de E. H. Gombrich (GOMBRICH 1999) dedicado a las artes decorativas y uno de los más sugerentes de su producción. En el primer apartado del capítulo en cuestión, al que titula *Motivos y significados*, el historiador del arte vienes recientemente desaparecido discute las cuestiones relativas al problema planteado por Riegl sobre el significado de los motivos decorativos, presentando las posiciones

extremas sobre el tema, que se mueven entre la práctica *obligatoriedad* de la existencia de un significado de tipo más o menos simbólico –generalmente perdido– detrás de los motivos decorativos de todo tipo, tiempo y lugar, y el dogma “materialista” –en palabras del propio autor– que reduce el origen y el sentido del ornamento a meros procedimientos técnicos. El variado discurso toca diversos aspectos relacionados con el significado de la imagen, poniendo en evidencia, de manera especial, los

excesos inclinados del lado del significado, denunciando, de una manera no siempre explícita, la tendencia interpretativa recalcitrante, y, por ende, reivindicando de una manera más o menos clara la autonomía del diseño decorativo, esto es, la independencia del signo respecto al significado.

Al final de la exposición, y en un giro esencial de contenido, Gombrich culmina la comparación de los motivos ornamentales con el lenguaje —previamente ha hablado de etimología, cambio semántico y estructuralismo— sugiriendo, de acuerdo con el modelo de la lingüística, que en la preocupación por el sentido de los motivos y diseños ornamentales se sustituya “significado” por “función”. Con la entrada en escena del concepto de función, que se presenta ante el lector como un conejo que el autor hubiera mantenido escondido en la chistera, sin dar indicio alguno de que pudiera producirse su repentina aparición, se experimenta la sensación de que las búsquedas del significado que, en los párrafos anteriores, había criticado o presentado como excesivas y, en ocasiones, erradas, se referían al significado de una manera no amplia, como de un concepto dotado de la poderosa fuerza del símbolo, que arrastra tras su apariencia abreviada enormes cantidades de contenido fundamental. “Significado” aparece entonces como algo claramente distinto de “sentido”, al que inconscientemente habíamos identificado o asimilado con aquél.

De alguna manera, el concepto de función del motivo decorativo en el momento de su creación, en el pasado y en el presente, no se aleja de la idea de sentido, que se presenta como una suerte de significado especializado, en algunos casos mucho más informativo que la propia idea exagerada del significado como simbolismo unidireccional y excluyente. A propósito de estas apreciaciones, Gombrich ofrece siempre, consciente o inconscientemente, la

conclusión fundamental de su reflexión sobre la imagen plasmada en su meditación sobre el recurrente caballo de juguete, “que no quiere representar a un caballo, sino *sustituirlo*”. Y éste es, precisamente, el espíritu que informa *El borde del caos*, el siguiente capítulo del libro, que completa parte de la visión del problema de la función, donde se desarrolla ampliamente el valor apotropaico de los motivos ornamentales en un apartado significativamente titulado *Hechizos protectores*.

El propósito de mi contribución es, pues, recoger la propuesta del historiador vienesés acerca de lo que es verdaderamente relevante del diseño ornamental o del motivo decorativo y aplicarla al análisis del mecanismo decorativo de la cerámica griega, y, con especial atención, a la lectura o la interpretación de algunos motivos ornamentales de las producciones tempranas, esto es, los vasos del período geométrico (s. X-VIII a. C.), del período orientalizante, que se extiende a lo largo del siglo VII a. C., y de los primeros momentos del arcaísmo a comienzos del siglo siguiente.

Y esta iniciativa de establecer una relación entre la teoría del arte y de la percepción de Gombrich y algunos de los problemas que plantea la decoración de la cerámica griega, en parte, nace también de la constatación de que existe un cierto “divorcio” en los métodos y enfoques de la historia del arte y la arqueología clásica o la iconografía en lo que se refiere a la producción artística griega, y quizá, de una manera especial, en lo que se refiere a la cerámica. A decir verdad, fuera de una historia del arte cronológica, el arte griego y, de manera especial la cerámica, no pertenecen o no parecen pertenecer de pleno derecho a la tarea del historiador del arte, para cumplir con la paradoja de que fuera precisamente el arte griego —de la mano de Winckelmann— el primer objeto de una disciplina naciente, que ahora no se ocupa de él; y, aunque es evidente que Gom-

brich dedicó numerosas páginas al arte de los griegos, la cerámica precisamente no resultó agraciada con ningún estudio más o menos monográfico, ni siquiera en el campo de las artes decorativas. En *Arte e Ilusión* (GOMBRICH 1998) se ocupó de dejar patente su estatus privilegiado como arte imprescindible para comprender gran parte de la creación del artista griego y para documentar en la medida de lo posible la pintura mural perdida y algunos de sus logros, pero -como ya he dicho unas líneas más arriba- en *El sentido del orden*, los vasos y las evidentes cuestiones que suscitan en el campo de la figuración curiosamente brillan por su ausencia.

De la misma manera, no es totalmente frecuente ver el nombre de Gombrich entre la bibliografía y los instrumentos de trabajo de los iconógrafos o los arqueólogos clásicos, por más que esta tendencia sea mayor entre los investigadores británicos que compartieron con el historiador vienés el país en el que el desarrolló la inmensa mayoría de su labor académica e investigadora. En cierto modo, él trabajó sobre el arte griego y, en especial sobre la imagen, sigue ligado en algunos de sus métodos al campo de la filología, cuando no se decanta por los métodos puros de la arqueología y su especial manera de ver los objetos artísticos; frente a un vaso griego, la preocupación se centra pocas veces en problemas puramente artísticos de percepción de la imagen y, sobre todo, de percepción artística, y esto es debido, en parte, al hecho de que la cerámica ocupa desde hace relativamente poco tiempo un lugar como objeto artístico y sigue resultando demasiado evidente que es mucho más que eso, de modo que es considerada y estudiada en consecuencia.

El vaso griego: un documento ambivalente

No es ya una novedad afirmar que, con el desarrollo de la iconografía y la convicción de

que las imágenes constituyen un lenguaje y un código que se pueden descifrar y leer como una especie de texto con contenidos y versiones propias y peculiares, el interés y la importancia de la cerámica griega se ha multiplicado. De los "vasos que he colocado como ornamento de la obra" a los que se refería Winckelmann en la introducción a su historia del arte de los griegos¹ y desde una posición totalmente secundaria, incluso irrelevante, en relación con la arquitectura y, sobre todo, con la escultura, los vasos griegos han resultado elevados -gracias, sobre todo, a su número y conservación-, a la categoría de primera fuente y primer producto para comprender y estudiar la figuración en el arte griego, la narración visual del mito, los avances técnicos, no sólo de la cerámica, sino también del dibujo, la conquista de la expresión del movimiento y del espacio, y la composición de las escenas. En este momento la cerámica se ha convertido en el testigo excepcional del desarrollo de las habilidades pictóricas, conceptuales y narrativas -además de artesanales- de, al menos, seis siglos de producción helénica, si decidimos comenzar a considerar la trayectoria figurativa en el período geométrico tardío, a mediados del siglo VIII a.C.

La atención creciente que se le ha venido prestando y su sobreabundancia², la convierten, además, en el principal conjunto de monumentos pictóricos de la antigüedad, comparable a una ingente pinacoteca, que en un primer momento se estudió y clasificó utilizando un método creado para la pintura -en una tarea ingente realizada por Sir John Beazley³- como un conjunto de producciones de talleres y manos identificables. Su estudio estilístico y formal ha revelado que posee una trayectoria de perfeccionamiento y un sentido de la evolución comparable al proceso de evolución de la escultura griega, y que es testigo -como aquella- del milagro griego, de la conquista del naturalismo, el movimiento y la anatomía, aun-

que no del paisaje y la perspectiva; porque la cerámica del siglo V y IV, del pleno momento clásico, que, sin duda, refleja los logros de la extraordinaria maestría de los grandes como Polignoto, Apelles, Zeuxis y Parrasio, está, sin embargo, totalmente condicionada por la elaboración conceptual que implica la pintura vascular, además de estar supeditada a las limitaciones espaciales, morfológicas y cromáticas de la técnica propia del momento clásico, la llamada técnica de figuras rojas, por más que ésta suponga un avance sin precedentes sobre la técnica anterior, especialmente en la posibilidad de mostrar la maestría del dibujo por medio del trabajo interior de las figuras.

Además de estas consideraciones que la presentan como un objeto artístico de primer orden, la cerámica griega es, indefectiblemente, una especie de documento excepcional de la vida griega, que hay que manejar con sumo cuidado para no dejarse engañar por el efecto que produce de documento "histórico-fotográfico" de la sociedad griega y, especialmente, de la sociedad ateniense. Como ya se ha observado, la cerámica pone ante nosotros auténticas *construcciones mentales* en imágenes, elaboradas sobre los datos materiales, sociales, históricos, míticos y religiosos, como elementos de un imaginario propio de la civilización egea⁴. Escenas compuestas de diversos elementos y motivos que no debemos interpretar al pie de la letra en clave de crudo realismo, ni a la luz de enrevesadas lecturas en clave de extremo simbolismo, pero que constituyen el producto de una mentalidad lo suficientemente alejada de nosotros para que –como afirma J-P. Vernant (BERARD 1989, p. 8)– no nos sirva de guía la evidencia del sentido común.

Pero, además de lo dicho, es evidente que la cerámica griega tiene la peculiaridad de pertenecer también de pleno derecho al mundo de la artesanía y al de las artes decorativas, que definen parte de su realidad, haciendo paten-

tes cuestiones como la función y el uso, que condicionan de manera importante el tipo de decoración figurada, y quizá también ornamental, que cada tipo de vaso debe mostrar.

Y precisamente la ambivalencia más llamativa de los vasos griegos radica en el hecho de que siendo objetos de uso, doméstico, festivo o ritual, con formas especializadas que permiten una definición más o menos clara de la función de cada uno de ellos, son objetos decorativos que poseen un lenguaje propio que se expresa muy pronto desde el momento en que se convierten en el soporte de una figuración que se desarrolla progresivamente hasta convertirse en verdadera narración y relato visual. Es esta elección de convertir un objeto más bien pequeño y perteneciente, en principio, más bien al ámbito privado que al público, en un medio de expresión de contenidos complejos como el mito, y de servirse de él, a través del comercio sin precedentes de que es objeto, como de un vehículo de propagación de la vida y la mentalidad ateniense en primer lugar, lo que realmente llama la atención sobre las características especiales de la cerámica griega. Esta constatación obliga en cierto modo a formularse una serie de preguntas acerca de las posibles razones de éste fenómeno, que cambia de dimensión al mismo tiempo la visión del ornamento y los motivos decorativos que acompañan a este medio de expresión.

Posiblemente, lo que hace especiales a los vasos griegos es la extraordinaria cantidad de información que proporcionan a través de la figuración que contienen, de modo que cabe preguntarse acerca de las posibilidades de todos los elementos que le son inherentes. En otras palabras, habida cuenta de que la figuración comparte y se reparte el espacio del vaso con la aparentemente mera decoración, podríamos plantearnos si, no sólo la figuración, sino también la propia decoración y los moti-

vos aparentemente aislados que constituyen el universo decorado del vaso, están también dotados de sentido, elegidos de manera intencional y elegidos intencionadamente para proporcionar información adicional, complementaria, o, sencillamente de otro tipo. Dicho aún de otra manera, si no sería posible que algunos de los motivos decorativos tuvieran, si no un significado simbólico a la manera de los excesos criticados por Gombrich en el texto citado, sí, al menos, un sentido y, sobre todo, una función más allá del mero relleno o del mero preciosismo técnico.

Un lenguaje sin descifrar: ornamento y figuración en la cerámica geométrica

Y esta pregunta tiene un sentido especial si comenzamos la observación de los vasos griegos desde el momento que podemos llamarlos precisamente así, es decir desde que, tras la caída del mundo micénico, comienza a producirse de nuevo cerámica decorada en lo que llamamos el período protogeométrico. En este momento, el vaso comienza a adquirir una entidad orgánica, con las partes marcadamen-

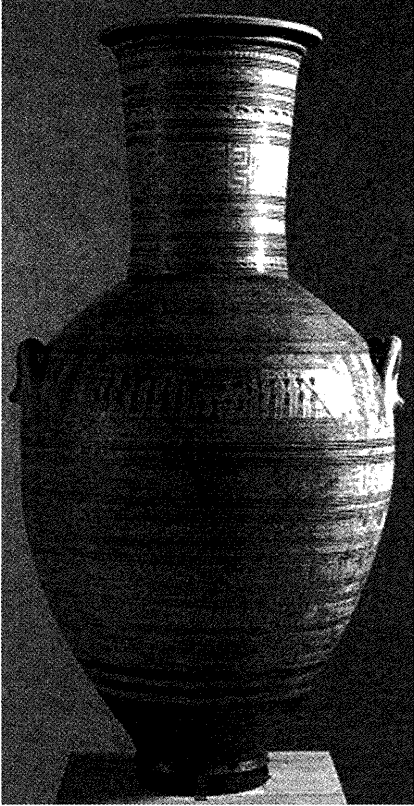
te distintas y especificadas por el juego de vacío (relleno de barniz negro) y decoración. Una decoración que consiste en el desarrollo de los primeros motivos de tipo geométrico, especialmente los círculos y semicírculos concéntricos realizados con compás y pincel múltiple que es el logro técnico característico de la época (siglo XI a. C), que se alternan en las partes decoradas del vaso con frecuencia con líneas onduladas (lámina 1).

Progresivamente, la decoración se adueña de toda la superficie del vaso y, ya en el período geométrico pleno (s. X al VIII a. C), los vasos evolucionan hasta convertirse en un conjunto abigarrado de motivos decorativos que se desarrollan, encadenan y concatenan hasta transformar la apariencia del vaso por medio del juego de repeticiones, enlaces y desarrollos de la multiplicidad que anula la individualidad del motivo, para utilizar en la descripción uno de los conceptos que se desarrollan específicamente en *El sentido del orden*⁵. Una decoración que es selectiva y que especializa lugares para motivos y motivos para lugares, privilegiando los espacios que desde el protogeométrico estaban decorados, rellenando de manera diferente los antiguos vacíos (lámina 2).

Al final del geométrico, en el período medio y de manera rotunda en el período final, varios de estos espacios privilegiados, comienzan tímidamente a dejar paso a la figuración. Una figuración consistente en los primeros momentos en motivos aislados (hombres y caballos) que enseguida se amplían y, antes de formar escenas reales, se constituyen en colectivos, verdaderas cadenas de motivos (caballos, aves acuáticas, herbívoros) (lámina 2). Unas hileras figuradas que se muestran a la vista como la traducción de antiguos motivos geométricos repetidos y que, con su individualidad anulada, parecen hablar el mismo lenguaje que el ornamento precedente, habiendo quedado reduci-



1. Ánfora protogeométrica. (Museo del Cerámico)
Foto: BOARDMAN 1998, nº 4, p. 17.



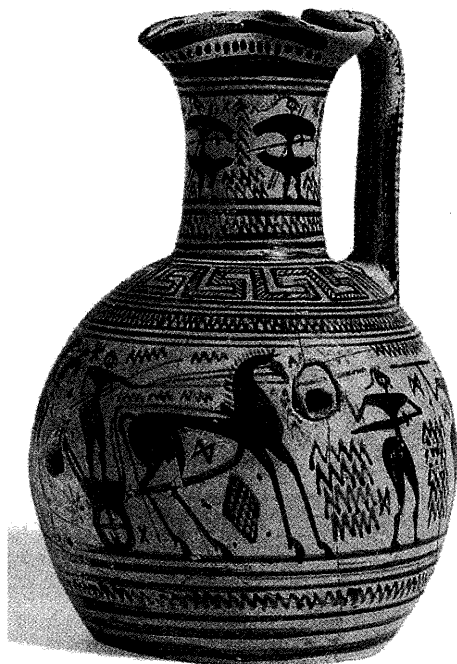
2. Anfora geométrica del Dipilon con escena de *prothesis* (Museo Nacional de Atenas).

das en cierta medida a mera decoración, aunque no se pueda evitar percibir el añadido que supone la adopción de la imagen no abstracta sino natural y, por tanto, se intuya una significativa suma de contenido.

Las cadenas de figuras se verán pronto acompañadas y, finalmente, prácticamente sustituidas por conjuntos más complejos en los que, sin embargo, no van a faltar grupos de figuras que siguen, en la repetición –como los grupos de *plañideras*–, recordando los plurales decorativos de momentos precedentes (lámina 3). Como en una traducción que no cesa, especialmente en Atenas (que es el campo de estudio que solemos escoger porque constituye una serie ininterrumpida desde el siglo XII al final de la producción cerámica con una coherencia que no se puede constatar en ningún otro lugar de la Grecia antigua), las escenas van expandiéndose en sus espacios propios mientras el motivo decorativo se retira en entidad y se confina progresivamente a los márgenes del vaso y a los límites evidentes, como las asas, el labio o el pie⁶ (lámina 4). A continuación, el motivo geométrico reinterpretado y transformado en lo que llamamos período orientalizante, parece cobrar vida, en un ejercicio del fenómeno de la “animación” como opuesto a la estilización o a la “reificación” o cosificación, que Gombrich también comenta en *El sentido del orden* (GOMBRICH 1999, p. 143).



3. Detalle de cratera geométrica del Dipilon.



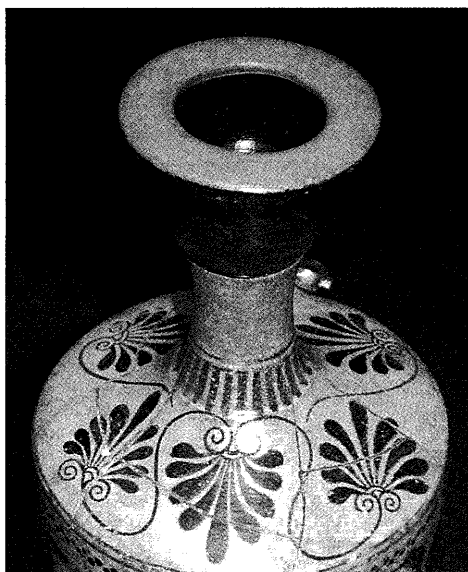
4. Enócoe geométrico. (Museo del Ágora, Atenas). Foto: *The Human figure in Early Greek Art*, Atenas y Washington, 1988, n° 21, p. 97.

Hasta que nos encontremos en la madurez de la técnica de las figuras negras, aproximadamente a mediados del siglo VI a. C., la ornamentación relegada a sus espacios no sufrirá un verdadero proceso de convencionalización. La producción arcaica de figuras negras a partir de este momento presentará una decoración bastante estandarizada y compuesta básicamente por el desarrollo de la greca o guirnalda vegetal con palmetas –y sus variaciones– (lámina 5), que se convirtió en un objeto de estudio de primer orden en el campo del ornamento al merecer la atención específica de Riegl en su libro *Stilfragen* (Berlín, 1893; versión española *Problemas de estilo*, Barcelona 1980).

El fenómeno continúa en el período de figuras rojas (lámina 6). Aún a riesgo de incurrir en las iras póstumas de Gombrich por el uso

de la terminología, se puede decir que la ornamentación de la cerámica arcaica y clásica, del 550 a. C. a finales del siglo IV, acaba por convertirse básicamente en un ejercicio de estilización de motivos vegetales antiguos, desde el punto de vista del contenido, y en una marca de estilo, taller y fecha, desde el punto de vista estilístico. Casi se podría decir que, en la batalla por el espacio del vaso y por la significación, vence por puntos la escena figurada con su contenido explícito, generalmente expresado por medio de una peculiar manera de narrar. El ornamento, en cierto modo, se queda “sin palabras”.

Pero estas páginas no pueden convertirse siquiera en una historia abreviadísima de la evolución de la decoración y la figuración de la cerámica, ya que sería de todo punto imposible exponer en pocas páginas los fenómenos y los desarrollos decorativos de los diferentes períodos, talleres y producciones locales que



5. Lécito de figuras negras. Detalle del hombro decorado. (Museo Nacional de Atenas). Foto: Fátima Díez.

componen el panorama completo de la cerámica. Este esbozo a vuela pluma pretende conducirme de nuevo al principio, a los tiempos



6. Lécito de figuras rojas. Foto: Fátima Díez.

iniciales de los que ha partido el excurso cronológico, en los que esta "batalla" entre ornamento y figuración se inclinaba a favor del primero y en cualquier caso preconizaba unas "tablas", que mostraban el peso formal de ambos medios bastante igualado, quizás porque en la transmisión de información cumplían cometidos similares, aunque expresándose en distintos lenguajes.

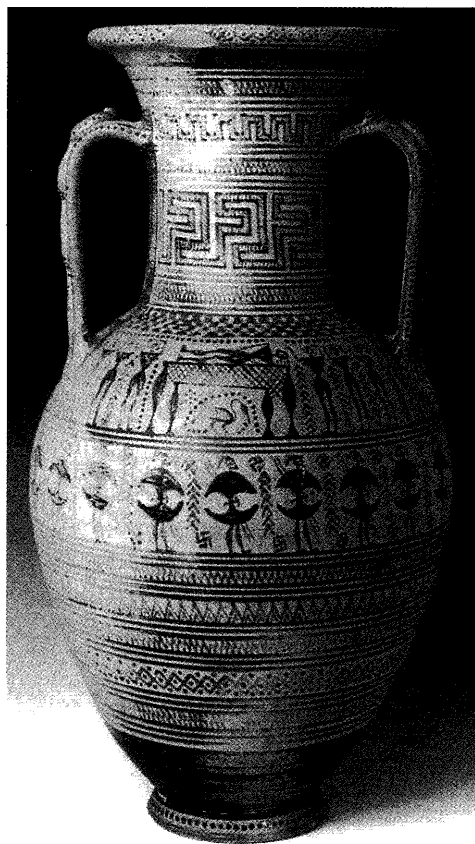
La preponderancia y la seguridad técnica de la decoración en el período geométrico parecen afirmar esta capacidad significativa -o informativa, si no queremos caer en el problema que exponíamos al comenzar estas líneas- de los motivos decorativos geométricos que constituyen un conjunto completo y complejo de elementos, un verdadero código de expresión que se mantiene más de doscientos años. Robin Osborne en su nada convencional manual de arte griego arcaico y clásico afirma de manera categórica que los vasos geométricos con

su decoración y sus escenas incipientes del período final hablan un lenguaje concreto y pretenden conferir un mensaje⁷.

De manera generalizada, aceptamos que el mensaje del vaso geométrico se mueve en el terreno funerario y de manera excepcional la propia forma del vaso se convierte en el primer elemento significativo al especializarse en su asociación con los espacios funerarios. En el geométrico final y en Atenas, que es nuestro centro de atención principal, las tumbas femeninas estaban asociadas a un tipo determinado de ánforas que llevan las asas en la panza (lámina 2), mientras que las masculinas estaban marcadas por crateras (lámina 7), en ocasiones sustituidas por ánforas que llevan las asas en el cuello que sirven en este caso como urnas cinerarias (lámina 8). Una observación atenta de la figuración que muestran estos tipos de vasos indica de manera más o menos clara un uso diferenciado de motivos decorati-



7. Cratera geométrica del Dípilon (Museo Nacional de Atenas). Foto: BOARDMAN 1998, nº 45, p. 35.



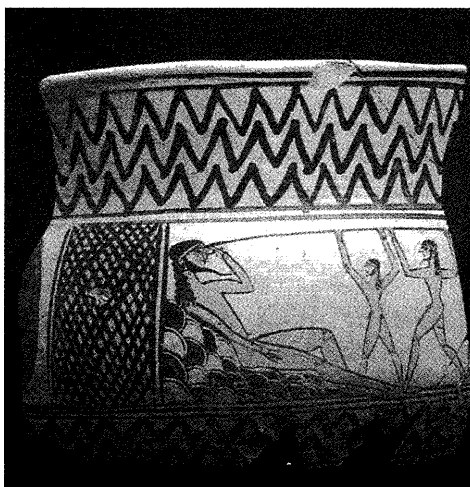
8. Ánfora geométrica (Museo Nacional de Atenas) Foto: *The Human figure in Early Greek Art*, Atenas y Washington, 1988, nº 11, p. 75.

vos en los distintos casos. En el momento en que se producen estos vasos las escenas han comenzado a hacer acto de presencia y básicamente se reducen al juego de escenas funerarias conocidas como escenas de *prothesis*, que es la exposición del cadáver, una especie de "velatorio" con plañideras y diversos personajes concurrentes (lámina 8), y escenas de *ekphorá*, que es básicamente el traslado del cadáver y el cortejo fúnebre (lámina 7). En las crateras y las ánforas de asas en el cuello asociadas al mundo masculino se observan asociadas en varios casos escenas de juegos fúnebres o de desfiles de guerreros armados a pie y en carros (lámina 8); las ánforas del espacio femenino presentan básicamente conjuntos de

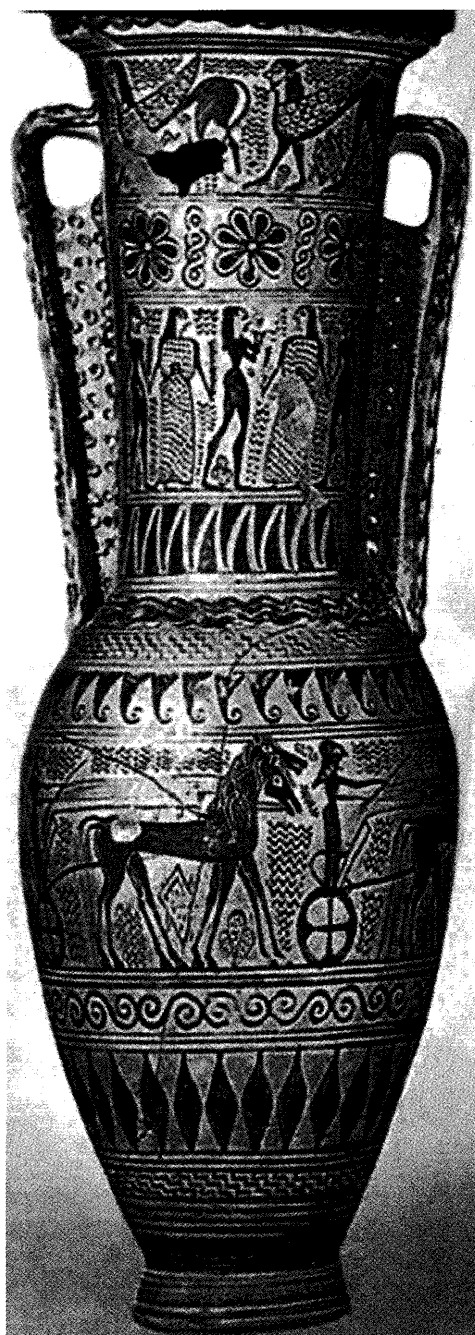
motivos en los que predominan las hileras de animales repetidos (lámina 2).

Un análisis detenido de los motivos decorativos de ambos tipos de vasos podría ayudar a responder estas preguntas en relación con el lenguaje del geométrico: ¿Hablan también los motivos geométricos de aspectos de género o sexo, como las formas o las escenas? ¿Proporcionan otro tipo de información en relación con el vaso? ¿Tienen los motivos un significado enmascarado en el fenómeno de la estilización? ¿Tiene sentido que los motivos tengan un sentido más allá de la técnica o el estilo?

A falta del citado análisis, y en calidad de primeras reflexiones, una observación de los motivos que pueblan los vasos que podríamos llamar abreviadamente "femeninos" indica que con frecuencia se repiten ciertas pautas decorativas que básicamente consisten en una abundancia del motivo del meandro y de las hileras de animales, herbívoros y aves acuáticas, principalmente. Y la primera impresión que produce la asociación de los motivos sobre estos vasos es que el punto común de relación entre ellos es la imagen o la presencia del agua. Agua que sugieren los tipos concretos de



9. Fragmento de vaso argivo (Museo Arqueológico de Argos, Grecia) Foto: *The Human figure in Early Greek Art*, Atenas y Washington, 1988, nº 21, p. 97.



10. Lutróforo-ánfora protoático del pintor de Analatos (Museo del Louvre) Foto: Museo del Louvre.

aves, agua que podrían sugerir las gacelas bebiendo o pastando, e incluso las gacelas tumbadas, en una asociación típica de este tipo de animales con el agua. El propio meandro, como afirma Boardman (BOARDMAN 1983) sería fácil de leer en clave de estilización –“reificación”, aplicando la terminología “gombri-chiana”- del agua en forma de ola o en forma de cauce, e, igualmente, las líneas quebradas y repetidas, como una especie de zigzags superpuestos que llenan enormes espacios discretos acompañando al resto de los motivos (lámina 9), indican otro tipo de “reificación” o de expresión conceptual del agua.

En este momento en el que el peso de la información podría tenerlo el ornamento, cabría preguntarse si estas referencias al agua que ofrece el aparato ornamental del vaso, independientemente de la carga funeraria que introduce la entrada en escena de las escenas figuradas, habría que leerlas en clave metafórica o en una clave naturalista especial, de la misma forma que actúan para Gombrich, “los atriles en forma de lira o las etiquetas de los botes de mermelada”⁸, es decir, si estas “imágenes” del agua evocan el líquido como uno de los elementos de la ceremonia funeraria o hacen una referencia más automática al contenido propio de los vasos –ánforas de asas en la panza e hidrias son vasos asociados a agua y a mujeres de igual manera- como recordatorio de su estatus de recipiente o como recordatorio de su especial estatus de contenedor del que era considerado el mejor de los elementos, como proclama Píndaro al comienzo de su primera *Olimpica*.

En cierto modo, el resultado sería el mismo, la asociación motivo geométrico-agua, pero la primera opción nos haría caer en una especie de exageración simbólica a la manera de la que Gombrich criticaba en el capítulo de *El sentido del orden* que hemos comentado, cuando se refería a la excesiva lectura que ha-



11. Ánfora geométrica. Detalle del asa con serpiente plástica (Museo Británico). Foto: Fátima Díez.

cía J. B. Waring (*Ceramic Art in Remote Ages*, 1874) en la interpretación de una decoración de un curioso enócoe griego consistente en unos círculos concéntricos conectados a una serie de líneas onduladas, como el sol y el agua; el autor justificaba su interpretación sobre la base de que el enócoe es un vaso para el vino y éste necesita del sol y el agua para producirse (GOMBRICH 1999. p.221). Nuestra segunda propuesta, aunque resulta más evidente, nos abre la vía para hacernos una pregunta que se ha formulado pocas veces: ¿Desempeña o debe desempeñar algún papel en su apariencia el hecho de que el vaso griego sea un contenedor de sustancias específicas? Esto es, ¿es lícito pensar que la decoración del vaso, como la forma, hace referencia a la función más específica del vaso como recipiente? Aún más, podemos preguntarnos si, ya que desde época temprana en el arcaísmo los va-

sos destinados al simposio, en especial relación con el vino y su consumo, con una extremada frecuencia van decoradas con escenas dionisiacas, y específicamente con escenas dionisiacas que hablan del dios como el dador del vino, e incluso en ocasiones el propio vino o sus efectos son más importantes que la propia imagen del dios, cuando no se desdibuja totalmente permaneciendo sólo los restos de la imagen del vino, es, entonces, posible que las referencias al agua, que es protagonista de las ceremonias rituales y tiene un papel en el mundo funerario, además de un papel fundamental generalizado en los contenedores concebidos específicamente para ella, pudieran funcionar de una manera similar, y los motivos decorativos e incluso parte de la figuración incipiente “hablasen” del agua con un lenguaje que no comprendemos completamente.

De motivo decorativo a figura: serpientes en los vasos

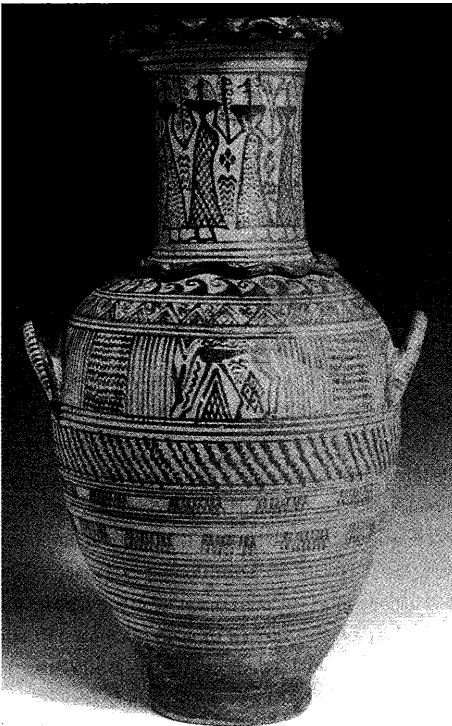
Hay toda la diferencia del mundo entre una línea ondulada y una serpiente, y debemos mirar dónde tiene la serpiente su cabeza.

E. H. Gombrich, *El sentido del orden*, p. 143.

La sustitución del mundo geométrico por el stock de nuevas figuras que proceden del Cercano Oriente y conforman la nueva imagen de la cerámica en el periodo orientalizante, no modifica todas las características de la decoración de la cerámica del nuevo período. Si es cierto que el fondo de las escenas figuradas, que ya se empiezan a adueñar de los grandes espacios del vaso, se llena de motivos aislados que se atribuyen de manera generalizada a un ejercicio de *horror vacui* -quizá una especie de nostalgia del abigarrado entramado geométrico anterior-, sin embargo, las zonas secundarias o marginales como el labio, las zonas de las asas, las franjas cercanas al pie y ocasionalmente el hombro acogen todavía restos revitalizados de antiguos motivos que parecen pervivir bajo nuevas apariencias (lámina 10).

Al fenómeno de animación del que habla Gombrich podría atribuirse la aparición de un motivo decorativo que comienza a aparecer al final del geométrico y se mantiene vivo durante el período orientalizante y el primer período arcaico. Se trata de una serie de serpientes plásticas que comienzan a aparecer sobre el borde del labio, el hombro y reptando por las asas hacia la boca (lámina 11). La figura que ofrecen es sobre todo al principio la de una línea zigzagueante que se abulta y adquiere volumen como si alguno de los zigzags o líneas quebradas que representaban, recordaban o sugerían el agua hubiera cobrado vida y se hubiera convertido en una serpiente.

Las mismas serpientes siguen reptando en zigzag en los primeros vasos protoáuticos, especialmente hidrias y ánforas femeninas (lámina 12), para aparecer confinadas al labio de los



12. Hidria protoática. Finales del s. VIII a. C. (Museo Nacional de Atenas). Foto: *The Human figure in Early Greek Art*, Atenas y Washington, 1988, n° 11, p. 75.

lutróforos funerarios y nupciales de las primeras figuras negras, que a veces se convierten en mera línea ondulada, de modo que aparecen sobre los vasos ora línea, ora serpiente, como una metáfora viva.

La aparición de estas serpientes alrededor de estos vasos se interpreta de acuerdo con la función última de las piezas como una expresión funeraria, o mejor como la expresión del mundo ctonio, casi como la presencia de démones de la tierra que hablan del mundo subterráneo de la muerte. Es cierto que la mayoría de las piezas en las que hacen acto de presencia estos elementos, que no podríamos llamar sencillamente decorativos, tiene orientación o función funeraria, pero esto no resulta tan claro en todas las piezas, ni, especialmente, en los vasos de época posterior, protoáuticos o del primer arcaísmo, en los que las serpientes rodean lutróforos no solo funerarios sino también nupciales, y en algunas piezas excepcionales, que muestran una versión novedosa de la imagen, en jarras para vino o enócoes, cuya función funeraria no está nada clara (lámina 13).

No podemos afirmar ni negar rotundamente esta asociación monolítica y generalmente aceptada de la serpiente en todas sus facetas con el mundo ctonio⁹ y sus aspectos funerarios, pero en calidad de primeras reflexiones quisiera proponer algunas reflexiones en relación con la serpiente como elemento decorativo evidente y añadido. Como premisa es necesario admitir que adentrarse en el tema de la serpiente supone enfrentarse a la multiformidad y polivalencia que ésta posee en el terreno simbólico, religioso, cultural e incluso figurativo. La serpiente, en cierto modo, es y significa todo, y también todo lo contrario, aunque es posible que algunos aspectos puedan contribuir a acotar su significado en determinados contextos. Su relación evidente y comprobada con el agua (DÍEZ PLATAS 2001)

puede ser uno de esos “fósiles-guía” que nos muestra un camino para explicar su presencia en determinados vasos griegos que, por forma, función o significado ritual, en la boda o en el funeral, tienen en común y como elemento central la presencia, el valor y el significado del agua. Si a esto se unen una cierta intención ornamental que la iguala a las anteriores grecas o meandros y la confina en los mismos lugares ornamentalmente significativos, además de cuestiones eminentemente gráficas que pueden ser la causa de una asociación relativamente inmediata, como lo prueba la alternancia de la serpiente y la línea ondulada que la hereda o la precede en relación de equivalencia formal o quizá significativa, parece que podría existir una alternativa para el sentido de esta imagen de la serpiente que la sustraería además de una interpretación ritualista o simbolista en exceso y sin demasiadas pruebas.

Para terminar con estas reflexiones sobre estos motivos decorativos, vuelvo a Gombrich para rescatar la intención primitiva de sustituir

yen, es decir si pueden funcionar como sustitutos de un elemento cuya imagen es difícil de fijar y hacer patente. El ejercicio de relación agua-serpiente en la imagen podría leerse como una metonimia, de modo que la serpiente podría pasar a ser el sustituto del agua como el contenido por el continente, pero con un componente metafórico (metáfora y metonimia son ambas una suerte de sustitución) que funcionaría a nivel formal o icónico, porque la propia forma de la serpiente remite al ondular del agua, al cuerpo infinito e inexistente del elemento invisible, que convinimos que representaba de igual manera la línea quebrada o el meandro geométrico. La asociación, que termina en identificación, permite que la serpiente preste su cuerpo al agua que carece de él, porque en el animal y su movimiento se contiene la verdadera constatación del agua como elemento vivo.

La sugerencia de esta interpretación pretende desviar la atención de cuestiones meramente simbólicas, ligadas al significado busca-



13. Enócoe arcaico de figuras negras con serpientes plásticas (Museo Británico). Foto: Fátima Díez.

la indagación del significado por la de la función. La pregunta siguiente –y correctiva– no sería si la serpiente o las serpientes ornamentalmente ordenadas sobre el vaso representan el agua, sino si, de alguna manera, la sustituir

do a ultranza para hacer hablar a los motivos, pero, más allá de los elementos de comparación y deducción aducidos para establecer una relación formal, significativa y gráfica de la serpiente con el agua, no tengo elementos para confirmar si la percepción de estas serpientes sobre los primeros vasos griegos procede de la cercanía de la placentera línea ondulada a la imagen de la serpiente o de la vital distinción que es necesario establecer entre ambas

para sobrevivir (GOMBRICH 1999, p. 143). Y, sobre todo, no tengo elementos para asegurar que para los griegos de la época geométrica y orientalizable fuera absolutamente esencial mirar dónde tenía la serpiente su cabeza.

NOTAS

¹ *Historia del Arte en la antigüedad*, (traducción de M. Tamayo Benito) Aguilar, 1989, página, 39.

² En los últimos cincuenta años los estudios sobre cerámica griega se han multiplicado. En la actualidad, la información sobre la cerámica y todo el trabajo iniciado por Beazley (ver nota siguiente) se concentran en las publicaciones del *Corpus Vasorum Antiquorum* (CVA) que contiene las colecciones de los distintos museos, catalogadas, fotografiadas y acompañadas de un somero estudio sobre las cuestiones relevantes de cada pieza, y, de manera especial, en el Archivo Beazley (*Beazley Archive*) una base de datos completa que se encuentra accesible en la red y que se ha elaborado y se sigue actualizando en Oxford, con los materiales y la orientación del trabajo iniciado –como ya he indicado– por Beazley, pero incorporando nuevos enfoques y enlaces con otros trabajos de interés. Además de estos compendios exhaustivos, los trabajos iconográficos sobre la figuración en cerámica lideran la mayoría de los estudios dedicados a la producción artística griega. Entre ellos destacan RASMUSSEN y SPIVEY 1992, BERARD 1989 que se encuentran en la bibliografía final, pero sería casi interminable la relación de los estudios que utilizan de manera creciente la información de las escenas vasculares para construir enfoques y aproximaciones.

³ El estudio del conjunto de los vasos áticos de figuras negras y figuras rojas (desde finales del siglo VII hasta el siglo IV a. C.) fue realizado por Sir John Beazley, profesor de arqueología clásica de la Universidad de Oxford. Para el trabajo utilizó el método *morrilliano* basado en la observación de los rasgos anatómicos de las figuras para establecer diferencias y similitudes y asignar así las piezas a distintas manos y talleres. La monumental tarea de Beazley resultó en dos voluminosos tomos –con sus addendas que siguen siendo actualizadas– (*Attic Black-Figure Vase-Painters* (Oxford, 1956) y *Attic Red-Figure Vase-Painters* (Oxford, 1963) que contienen la clasificación, catalogación, descripción y atribución de más de ciento cincuenta mil vasos áticos, que no tienen en cuenta ni la cerámica del período geométrico, ni la llamada cerámica protoática, ni la cerámica de otras fábricas. El número actual de vasos conservados supera los trescientos mil, y la tarea de Beazley, ha sido sólo parcialmente continuada en lo que se refiere a otras técnicas y otras fábricas que son, eso sí, menos numerosas pero no menos interesantes que la producción ateniense.

⁴ El desarrollo de este enfoque está muy bien tratado por M Beard en el primer capítulo –“Adopting an approach”– de *Looking at Greek Vases* (RASMUSSEN y SPIVEY 1991).

⁵ Este aspecto interesante de la repetición del motivo ornamental, que tiene una aplicación inmediata en la

cerámica geométrica, está contemplada en el capítulo IV de *El Sentido del orden*, titulado “Repetición y significado”, pp. 151-155 de la edición española (GOMBRICH 1999).

⁶ Aprovecho la oportunidad de este pequeño trabajo sobre cerámica para llamar la atención sobre el uso de la terminología relativa a los vasos. Desde la antigüedad las referencias a las distintas partes se hacía por medio de una terminología anatómica, ya que se consideraba el vaso como una trasposición del cuerpo humano. Así, en las descripciones, hablaremos de boca, labio, cuello, asas u orejas, hombro, panza y pie del vaso.

⁷ OSBORNE 1998, que trata de manera especial en el capítulo 2 y en el apartado “The figure as a decorative element” (pp. 29-34) los problemas y las posibilidades de la decoración y la figuración en la producción geométrica.

⁸ Ejemplos de motivos significativos comentados al principio del apartado *Motivos y significados*, a los que considera una excepción intencionada de significación a través del ornamento (GOMBRICH 1988).

⁹ No hay bibliografía específica sobre estos motivos, pero en las descripciones y estudios sobre la cerámica de estos períodos iniciales se da por sentado este sentido ctonio y funerario que se repite de una publicación a otra (Ver por ejemplo, *The Human figure in Early Greek Art*, Atenas y Washington, 1988, n° 11, pp. 75-76).

BIBLIOGRAFÍA

- BERARD, C. et alii, (BERARD, 1989), *A City of Images. Iconography and society in Ancient Greece*, Princeton, Nueva Jersey.
- BOARDMAN, J. (BOARDMAN 1983), "Symbol and Story Geometric Art", en *Ancient Greek Art and Iconography*, (ed. Moon), Wisconsin.
- BOARDMAN, J. (BOARDMAN 1998), *Early Greek Vase Painting*, Londres.
- DÍEZ PLATAS, F., (DÍEZ PLATAS 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.
- GOMBRICH, E. H. (GOMBRICH 1998), *Arte e Ilusión Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, (Washington, 1959).
- GOMBRICH, E. H. (GOMBRICH 1999), *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, (Londres, 1974).
- HURWIT, J.M., (HURWIT 1985), *The Art and Culture of Early Greece. 110-40 B.C.*, Itaca y Londres.
- HURWIT, J.M., (HURWIT 1991), "The representation of Nature in Early Greek Art" en *New Perspectives in Early Greek Art*, (ed. Buitron-Oliver) Hannover y Londres.
- OSBORNE, R, (OSBORNE 1998), *Archaic and Classical Greek Art*, Oxford.