

Revista Historias del Orbis Terrarum



ESTUDIOS CLÁSICOS, MEDIEVALES, ÁRABES Y BIZANTINOS

NÚM. 12, SANTIAGO DE CHILE, 2014

Dirección de Pablo Castro Hernández

Mauricio Rivera Arce, Carolina Figueroa León, Loreto Casanueva Reyes, Grace Fariás Milla, Lucas Fernández Arancibia, Patricio Moya Muñoz, Daniel Nieto Orriols, Alejandro Orellana Ceballos, Paz Vásquez Gibson, Jorge Vargas Maturana y Leonardo Carrera Airola (Eds.)

www.orbisterrarum.cl

MITO Y RELIGIÓN EN LA ANTIGÜEDAD

Pablo Castro Hernández
Mauricio Rivera Arce
Carolina Figueroa León
Loreto Casanueva Reyes
Grace Farías Milla
Lucas Fernández Arancibia
Daniel Nieto Orriols
Patricio Moya Muñoz
Alejandro Orellana Ceballos
Paz Vásquez Gibson
Jorge Vargas Maturana
Leonardo Carrera Airola (eds.).



REVISTA ELECTRÓNICA HISTORIAS DEL ORBIS TERRARUM

<http://www.orbisterrarum.cl>

Santiago, 2014

Título original de la revista: *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*

Título de la décima segunda publicación: *Mito y religión en la Antigüedad*

Edición: julio de 2014, Santiago

Imagen de cubierta: Apolo, copia romana basada en el original griego (330-320 a.C.)

Diseño del interior: Equipo Editor

Pablo Castro Hernández

Director y Editor General

Carolina Figueroa León

Coordinadora de la Comisión Editora de Estudios Clásicos

Mauricio Rivera Arce

Coordinador de la Comisión Editora de Estudios Medievales

Paz Vásquez Gibson

Coordinadora de Extensión Académica y Difusión Cultural

© Todos los derechos reservados. Queda prohibida su copia total o parcial por cualquier medio de impresión o electrónico, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o cualquier otro idioma. No se autoriza su uso comercial. La inclusión del presente material al dominio público a través de Internet tiene como fin facilitar el trabajo académico y docente, ante lo cual, la reproducción electrónica o copia impresa solamente se permite con indicación de la fuente.

Publicado originalmente en <http://www.orbisterrarum.cl>

Número 12, 2014

Santiago – Chile

ISSN: 0718-7246

MITO Y RELIGIÓN EN LA ANTIGÜEDAD

Volumen dirigido por

Pablo Castro Hernández

Licenciado en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile

Magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Edición:

Carolina Figueroa León

Licenciada en Literatura, Universidad Diego Portales

Magíster © en Estudios Clásicos, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Mauricio Rivera Arce

Licenciado en Educación con mención en Historia y Profesor en Historia, Geografía y Educación Cívica,

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Estudiante de Magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Loreto Casanueva Reyes

Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad de Chile

Magíster en Literatura, Universidad de Chile

Grace Farías Milla

Profesora de Historia y Ciencias Sociales y Licenciada en Historia y Educación, Universidad Alberto Hurtado

Estudiante de Magíster en Educación, Pontificia Universidad Católica de Chile

Lucas Fernández Arancibia

Licenciado en Educación con mención en Historia y Profesor en Historia, Geografía y Educación Cívica,

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación

Patricio Moya Muñoz

Licenciado en Teología, Comunidad Teológica Evangélica de Chile

Estudiante de Licenciatura en Historia, Universidad Alberto Hurtado

Paz Vásquez Gibson

Licenciada en Arte y Humanidades, Pontificia Universidad Católica de Chile

Estudiante de Magíster en Periodismo mención Prensa Escrita, Pontificia Universidad Católica de Chile

Alejandro Orellana Ceballos

Licenciado en Historia de la Universidad Católica de la Santísima Concepción

Máster en Historia del Mundo Hispánico de la Universidad Jaime I, Castellón de la Plana, España

Profesor de Historia y Geografía de la Universidad Católica de la Santísima Concepción

Jorge Vargas Maturana
Licenciado en Educación y Profesor de Historia de la Universidad del Bío-Bío
Magíster en Historia de la Universidad de Concepción

Daniel Nieto Orriols
Licenciado en Historia, Universidad Andrés Bello
Magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Leonardo Carrera Airola
Licenciado en Historia con mención en Ciencia Política, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Profesor de Historia, Geografía y Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Comisión de Colaboradores y Asesores Externos:

Bettine Baader Bade
Licenciada en Historia con mención en Ciencia Política, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Elena Hidalgo Echeverría
Licenciada en Letras y Literatura Hispánica, Pontificia Universidad Católica de Chile

Belén Beltrán Beltrán
Licenciada en Educación, Universidad del Bío-Bío
Profesor de Historia y Geografía, Universidad del Bío-Bío
Magíster © en Historia, Universidad de Concepción

Jessabel Leticia Guamán Flores
Licenciada en Educación y Profesora de Estado en Historia y Geografía, Universidad de la Serena
Estudiante de Magíster en Historia, Universidad de Chile

Andrés Lagos Valdivia
Licenciado en Educación y Profesor de Historia y Geografía, Universidad del Bío-Bío
Magíster © en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Beatriz Garrido Ramos
Graduada en Historia del Arte, Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED
Estudiante del Grado de Geografía e Historia y del Máster Universitario en Métodos y Técnicas de investigación
histórica, artística y geográfica, UNED

Juan Pablo Prieto Iommi
Estudiante de Licenciatura y Pedagogía en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Juan Pablo Gerter Urrutia
Profesor de Historia y Ciencias Sociales, Universidad Austral de Chile

Fabián Andrés Pérez Pérez
Licenciado y Profesor en Historia, Geografía y Ciencias Sociales, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Magíster en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Estudiante de Doctorado en Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

PRÓLOGO

“Los problemas en torno al mito y la religiosidad antigua”

La religiosidad antigua es una de las dimensiones de la psicología y la cultura del pasado que ha generado una cantidad importante de opiniones y juicios comúnmente apresurados y, por qué no, en rigor errados, a partir de las perspectivas y valores modernos. En la cultura escolar, por ejemplo, se destacan las cautivantes aventuras e ilimitados poderes de las diosas y los dioses, protagonistas de la narrativa primordial, la mitología; o el hecho incontestable de que la principal característica de la religión de los antiguos era su rasgo politeísta, la diferencia radical entre el trayecto correcto del monoteísmo plenamente cristiano y las aberraciones paganas. El examen general que puede trazarse en torno al conocimiento “standard” sobre la religión y la mitología de la Antigüedad, arroja como resultado un cuadro opaco y peligrosamente acabado; es decir, las ideas sobre el tema son incompletas y la sensación prevaleciente es que se trata de un rasgo del cual se conoce lo suficiente. Me permitiré la licencia de disentir activamente de dicha posición.

Tal vez la característica más difundida de la civilización grecorromana es la sensación marmórea y diáfana de su paradigmática racionalidad. La ciencia moderna se basa en la *episteme* antigua, el arte figurativo es deudor absoluto de los logros del pasado remoto y la política ilustrada prácticamente es una re-valorización de las obras fundamentales de la inteligencia aristocrática de griegos y romanos. Sí, sabemos esto. No obstante, dicha sensación encuentra un interesante punto de conflicto con la espiritualidad. Para no mezclar la racionalidad con la extrema subjetividad de un sentir espiritual, la explicación común es que la religión griega y la romana, homologadas entre sí, carecían de un clero similar al cristiano católico, lo cual evitaba que lo irracional interfiriera con los asuntos plenamente humanos.

Quien primero golpeó la mesa decisivamente ante estas interpretaciones fue E.R. Dodds. La anécdota que abre su brillante estudio sobre la, hasta entonces, inexplorada irracionalidad griega, es un ejemplo vívido de los problemas primordiales en torno a la religiosidad antigua. Dodds relata una breve conversación con un joven visitante del Museo

Británico que, al igual que él, observaba las esculturas del Partenón. El joven le expresó su preocupación por no lograr leer la emotividad, intensidad y profunda complejidad de la psicología humana en el arte griego, el cual le parecía “tan terriblemente *racional*”. Dodds, asombrado, relata que comenzó a interrogarse en estos términos: “¿Fueron los griegos en realidad tan ciegos para la importancia de los factores irracionales de la experiencia y de la conducta humana como suelen darlo por sentado tanto sus apologistas como sus críticos?”¹. La pregunta de Dodds es fundamental, pues lleva implícita en sí misma la gran dificultad en el estudio de la cultura griega: el paradigma de la racionalidad moderna aplicada a la valoración e historicidad de la Antigüedad. Para responder esta pregunta, Dodds exploró un extenso *corpus* de textos literarios griegos, proponiendo que, finalmente, los griegos eran mucho más “irracionales” de lo que solía creerse, y que muchas de sus formas de pensamiento y de comportamiento resultaban profundamente extrañas para nuestra sensibilidad moderna. De todo esto se desprende una cómica paradoja: conocemos a los griegos mejor que a otras civilizaciones, pero nos resultan profundamente extraños, aun cuando constituyan la base de nuestra propia civilización. El primer punto que quisiera establecer en torno a la temática de la religiosidad antigua es, por tanto, tributario de Dodds: para entender y conocer a la religión antigua, debemos reconocer que griegos y romanos, con toda probabilidad, poseían una sensibilidad muy distinta a la nuestra, hasta el punto que muchas de sus tradiciones, hábitos, narraciones y posiciones espirituales nos resulten extrañas. Y esa extrañeza permitirá problematizar y pensar sobre la religiosidad antigua.

Una opinión extendida entre los especialistas contemporáneos es el carácter *práctico* de la religión antigua. La religión griega, por un lado, era *ortopraxa*, centrada en los ritos que configuraban los diversos cultos, mientras, la religión romana, por otra parte, se dividía, como observaba Cicerón, en *sacra* y *auspicia*: el culto y las artes interpretativas de la voluntad de los dioses, los cuales se manifestaban a través de señales y portentos, los auspicios. En ambos casos salta a la vista la ausencia de un credo y una teología, elementos estructurales del monoteísmo. Paul Cartledge parece confirmar este hecho: “Classical Greek religion was at bottom a question of doing not believing, of behaviour rather than

¹ Dodds, E.R., *Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid, 1999, p. 16

faith”.² Esto genera otro problema fundamental: ¿era la religión antigua una sensibilidad espiritual irreflexiva, mecánica, carente de la savia infinitamente subjetiva de un dios sublimado, cualidad propia del cristianismo? El problema, incluso, puede ir más allá, hasta transformarse en una lúdica paradoja: la racionalidad misma surgió desde la espiritualidad, específicamente a partir del mito.

El mito, tanto como el culto, constituía el cimiento fundamental de la espiritualidad antigua. Mircea Eliade, una autoridad en materia de estudios sobre mitología y religiosidad, entregaba una interpretación aún aceptada sobre la relación de los griegos con el mito: “(...) los griegos fueron vaciando progresivamente al *mythos* de todo valor religioso o metafísico. Opuesto tanto a *logos* como más tarde a *historia*, *mythos* terminó por significar todo «lo que no puede existir en la realidad». Por su parte, el judeocristianismo relegaba al dominio de la «mentira» y de la «ilusión» todo aquello que no estaba justificado o declarado válido por uno de los dos Testamentos”.³ Ciertamente, el desplazamiento decisivo en la mentalidad presente en las fuentes que se nos conservan de la Antigüedad tiene como eje al conflicto entre *mythos* y *logos*. Un conflicto aparente y en gran medida relevante solo para los especialistas modernos. En realidad, una conjetura probable es que el *logos* como tal fue un patrimonio exclusivo de círculos aristocráticos, beneficiarios de privilegios sociales que les permitieron desarrollar métodos, formas de pensamiento y reflexividad alternativas a la incontestable predominancia del mito en la mentalidad de la mayor parte de la población. Lo realmente interesante no es el desplazamiento en sí mismo, sino *por qué* y *cómo* el mito contribuyó al desarrollo de la racionalidad.

Los especialistas han estudiado con mayor atención al mito desde los aportes de autoridades como Eliade o Walter Otto, publicados en la medianía del pasado siglo. Prevalen, así, ciertas ideas base sobre el mito: se trata de un relato tradicional, que otorga elementos reflectantes sobre la sociedad que los produce y se liga con prácticas rituales y explicativas concretas sobre el acontecer universal y cotidiano.⁴ Una interesante perspectiva sobre el mito es la propuesta por Walter Burkert, quien enfatiza la estructura del relato por

² Cartledge, Paul, ‘The Greek religious festivals’, in Easterling & Muir (eds), *Greek Religion and Society*, CUP, Cambridge, 1985, p. 98

³ Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Labor, Madrid, 1991, p. 5

⁴ Pueden revisarse las posiciones sostenidas por diversos especialistas en este sentido: Burkert, Walter, *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1979, p 23; Cohen, Percy, ‘Theories of myth’, *Man* n.s., 4 (1969), p 338; Kirk, G.S., *The Nature of Greek Myths*, Harmondsworth, Penguin, 1974, p. 29

sobre su contenido; lo relevante es su utilización más que su aporte plenamente cognitivo. Esto nos puede ayudar a vincular el mito con el culto. No obstante, esta idea permanece incompleta si no se toma en serio su significado estructural. El mito, por sobre todas las cosas, es un imaginario, la estructura simbólica que permite figurar y representar un orden o una serie de mundos posibles y, por último, la forma primordial de configurar las representaciones y concepciones del tiempo y la narración. Jean Pierre Vernant, el historiador que ha realizado los aportes más decisivos en el sentido que deseo interpretar el problema del mito y el pensamiento, ha destacado la base prefigurativa del mito: “Myth, in its original form, provided answers without ever explicitly formulating the problems. When tragedy takes over the mythical traditions, it uses them to pose problems to which there are no solutions”.⁵ El *set* de respuestas que el mito era capaz de proporcionar era lo suficientemente satisfactorio para las necesidades contingentes de los antiguos, e incluso, las artes performativas y los géneros literarios más populares de la Antigüedad lo empleaban intensivamente con la finalidad de alcanzar a la mayor cantidad de público posible. El mito, en definitiva, era el sentido común de la Antigüedad.

Para la historiografía, por su lado, el mito también es un cimiento inexcusable. M.I. Finley lo ha resumido convenientemente:

El ambiente en el que los Padres de la Historia principiaron su tarea se hallaba saturado de mitos. Y, de hecho, sin el mito aquellos no habrían podido ni comenzar su quehacer. El pretérito constituye una masa intratable e incomprensible de incontados e incontables datos. La tal solo puede hacerse inteligible de operarse una forma de selección, en torno a uno o varios focos (...) una primera demanda suele dejarse en la sombra: ¿cuáles son las «cosas» que merecen o requieren consideración para establecer cómo «acaecieron en realidad»? Y mucho antes de que nadie soñase con la historia, el mito ya ofrecía su respuesta. En eso consistía su función, o una de sus funciones: en hacer el pasado inteligible y dotado de sentido mediante la selección, la concentración en algunos fragmentos de ese pretérito que de tal manera adquirieron permanencia, relieve y significación universal.⁶

El conjunto de historias que conformaba el saber popular mítico es la raíz de las disciplinas que buscaron dotar de sentido a la contingencia humana, llegando a ofrecer, además, ejemplos formales de cómo configurar un pensamiento. Vernant, incluso, observa

⁵ Vernant, Jean-Pierre, *Myth and Society in Ancient Greece*, Sussex, Harvester, 1980, p. 214. Publicado en Francia en 1974

⁶ Finley, M.I., ‘Mito, memoria e historia’, *Uso y abuso de la historia*, Crítica, Barcelona, 1979, p. 14

la no sorpresiva confluencia entre la auto-consciencia de la ciudadanía clásica y la filosofía a partir de su raíz común: la ciudad clásica se encarga de los asuntos plenamente humanos, es el límite entre lo natural y lo “cultural” y deja fuera de sí los elementos formales del saber común del cosmos.⁷ El mito es lo que siempre está presente, pero fuera de las estructuras formales de la organización política; una especie de “verdad (in)cómoda”.

Aun así, las interrogantes más significativas en torno al mito y la religiosidad antigua nos asaltan continuamente: ¿cómo y dónde reconocer su presencia en nuestra cultura? ¿el mito y la religiosidad antigua están sepultadas bajo el túmulo construido por el cristianismo y la Ilustración? De hecho, ambas dimensiones están plenamente insertas y operativas en nuestro pensamiento. El cristianismo, por una parte, es una consecuencia de la religiosidad antigua. Tanto los cultos, como la teología y las actitudes frente al tiempo fueron formulados por griegos, romanos o judíos helenizados en el contexto del imperio romano. El conflicto entre la intelectualidad pagana y cristiana, objeto preferido de algunos especialistas, en realidad tuvo más de fenómeno cultural, simbiótico y coyuntural, que de encarnizada lucha entre “tradición y modernización”. Robin Lane Fox ha vinculado los avances, retrocesos y múltiples desarrollos del incipiente cristianismo con momentos históricos particulares del antiguo paganismo: ciertas “eras” fueron más “vulnerables” a la dispersión de ideas y nuevos cultos, que abarcaban e interrumpían el tradicionalismo pagano en territorios específicos del mundo romano a partir del siglo II d.C., que otras, donde la religión popular y tradicional persistió activamente hasta que el discurso del poder político cambió radicalmente hacia el despotismo y el monoteísmo propio del siglo IV d.C.⁸ La gestualidad cultural del cristianismo es inherentemente pagana. El platonismo re-actualizado de Agustín de Hipona es, también, una lectura intelectual de la nueva era religiosa, producto esperable de un pensamiento surgido del mito.

La razón moderna surge, asimismo, de una filosofía que buscaba desentrañar la verdadera relación del dios cristiano con la humanidad occidental. La ciencia y el pensamiento ilustrado establecen un nuevo orden simbólico y discursivo que, tal y como lo hizo la ciudad antigua, deja fuera a lo irracional, lo mítico y la subjetividad objetivada de

⁷ Vernant, Jean-Pierre, *Myth and Thought among the Greeks*, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1983, pp. 357–8

⁸ Lane Fox, Robin, *Pagans and christians in the Mediterranean world from the second century to the conversion of Constantine*, Penguin Books, UK, 1986

los saberes populares. Vemos, tal vez, la arbitrariedad de este orden cuando nos ponemos en contacto con las raíces indígenas y mestizas de la anti-identidad latinoamericana: formas diversas de inteligencia, culto, pensamiento y prefiguraciones míticas que construyen otro orden simbólico, rival de la razón instrumental y de la modernidad que engulle a la diversidad.

El presente número de nuestra revista busca contribuir al re-conocimiento de los problemas enunciados en este prólogo y de cómo la racionalidad antigua se hallaba inextricablemente ligada a la espiritualidad. En el primer artículo, titulado “El mito del héroe en una necrópolis periurbana tardo-republicana de un asentamiento del Mediterráneo occidental (Alicante, España)”, Pablo Rosser Limiñana y Seila Soler Ortiz proponen el estudio de una necrópolis tardo republicana con la finalidad de aplicar las perspectivas teóricas de la historia y la antropología cultural, en un ejemplo claro de las posibles manifestaciones de la religiosidad antigua; luego, en el segundo artículo, “Aproximación al mito amazónico en la iconografía griega arcaica y clásica”, Arturo Sánchez Sanz estudia las diversas formas en las cuales se puso de relieve la reflexividad del mito en torno a las Amazonas durante los periodos arcaico y clásico; el trabajo titulado “Ciencia, mito y religión en la obra astronómica de Plinio el Viejo”, de Patricio Leyton, propone un interesante acercamiento al pensamiento del autor de época imperial en torno a las raíces comunes entre la ciencia, el mito y la religión; Carolina Figueroa León, por otro lado, en su trabajo “Estudio comparativo entre las diosas griegas Artemisa, Démeter y la diosa hitita Hannahanna en torno a la fertilidad”, logra el siempre difícil vínculo entre las religiosidades helénicas con las del Cercano Oriente, analizando las relaciones simbólicas y culturales entre las diosas relativas a la fertilidad; Francisco Mamani, por su parte, ofrece una completa reseña de la obra de Julien Ries *Symbole, mythe et rite, constantes du sacré*, obra de referencia fundamental para las temáticas propuestas en el presente número; finalmente, ofrecemos una interesante entrevista con la profesora y académica Brenda López, especialista en Literatura Clásica, campo básico y primordial de todos los estudios relativos al mito y la religión de la Antigüedad.

Para concluir este ensayo de *prolegomena*, quisiera insistir en la naturaleza sugerente y vigente de los estudios que debieran emprenderse en torno al mito y la religión

antigua. La extrañeza, tributaria de Dodds, puede aún arrojar luz sobre un pasado muy presente, subrepticio a la auto-afirmada racionalidad (post)moderna.

Lucas G. Fernández Arancibia
Editor de la Comisión de Estudios Clásicos

AGRADECIMIENTOS

La Revista *Historias del Orbis Terrarum* agradece a aquellas personas e instituciones que con su apoyo y colaboración han hecho posible que este proyecto siga adelante.

En primer lugar, presentamos nuestro agradecimiento a todas las personas que enviaron sus trabajos e investigaciones para enriquecer el contenido de este décimo segundo número, entre quienes destacamos al doctor Pablo Rosser Limiñana y los doctorandos Seila Soler Ortiz y Arturo Sánchez Sanz; al magíster Francisco Mamani Fuentes y a la candidata a magíster Carolina Figueroa León; y al licenciado Patricio Leyton Alvarado. Asimismo, agradecemos a la académica Brenda López, por la entrevista concedida para el presente volumen.

Tampoco podemos dejar de expresar nuestra gratitud hacia todas las personas que han visitado el sitio web de la revista y han dejado sus comentarios, animándonos a proseguir con nuestro trabajo. Del mismo modo, agradecemos a los portales www.historiaycultura.cl, www.historiantigua.cl, www.centroestudiosclasicos.cl, www.edadmedia.cl, www.jmarin.jimdo.com, www.historiauniversalenchile.com, y www.cuadernos culturales.cl por su apoyo en este sentido.

Por último, agradecemos a los miembros del comité editor de la revista: Mauricio Rivera Arce, Grace Farías Milla, Lucas Fernández Arancibia, Carolina Figueroa León, Patricio Moya Muñoz, Daniel Nieto Orriols, Alejandro Orellana Ceballos, Paz Vásquez Gibson, Jorge Vargas Maturana, Leonardo Carrera Airola, Loreto Casanueva Reyes y Pablo Castro Hernández, que con su trabajo y dedicación han sacado adelante esta nueva publicación, que es un nuevo logro del proyecto y un nuevo impulso para seguir adelante.

Comité Editor de Historias del Orbis Terrarum

PRIMERA PARTE

El mito en la antigüedad griega.

2014

**Revista Electrónica Historias
del Orbis Terrarum**

Edición y Revisión por la Comisión
Editorial de Estudios Clásicos

Núm. 12, Santiago

<http://www.orbisterrarum.cl>



Aproximación al mito amazónico en la iconografía griega arcaica y clásica.

*Por Arturo Sánchez Sanz**

RESUMEN:

En la Antigüedad, las representaciones de amazonas fueron numerosas y relativamente variadas, gracias a los diversos mitos que de ellas existían. A lo largo de este trabajo intentaré elaborar una relación de los motivos y los paralelismos, tanto temáticos como artísticos, que aparecen en el mundo griego a lo largo de los periodos Arcaico y Clásico. En este sentido, destaca el análisis de las escenas recogidas en numerosos vasos, ya que se trata del soporte mayoritario en que este mito fue utilizado como elemento decorativo; no obstante, su aparición en otro tipo de obras, como esculturas, pinturas o relieves, será igualmente tratada con el fin de intentar establecer pautas y “modas” tanto en los elementos como en las temáticas, buscando desentrañar la finalidad que este tipo de obras suscitó en el ámbito griego y en aquellos pueblos con los que éste tuvo contacto a través del comercio.

* Arturo Sánchez Sanz es Licenciado en Historia de la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Historia y Ciencias de la Antigüedad de la Univ. Complutense de Madrid y Universidad Autónoma de Madrid. Doctorando del Dep. de Historia Antigua de la Universidad Complutense de Madrid. Contacto: asblade@msn.com

**APROXIMACIÓN AL MITO AMAZÓNICO EN LA
ICONOGRAFÍA GRIEGA ARCAICA Y CLÁSICA.**

Por Arturo Sánchez Sanz

I- Introducción

Una constante, cuando nos referimos a la mitología griega, consiste en que, a menudo, parece que traspasa la realidad, de manera que ambos mundos, el real y el imaginado, se mezclan. En cuanto a las amazonas, existían diversos mitos y distintas versiones de estos que a lo largo del tiempo generaron, en el imaginario colectivo, una visión estereotipada de ellas y de los acontecimientos que las rodearon. En la antigua Grecia nunca existió una casta sacerdotal, como sí sucedió en otras culturas, que detentara y fijara los cánones “oficiales” de cada mito, al ostentar la exclusividad del saber religioso. Ello permitió que cualquiera pudiera crear sus propios mitos, o versiones de los ya existentes, que podían o no ser aceptados por la comunidad y perpetuarse en el tiempo generando una enorme cantidad de referencias que incluso englobaban mitos de tradición popular o aristocrática.

Las representaciones de amazonas fueron numerosas y relativamente variadas, gracias a los diversos mitos que de ellas existían. A lo largo de este trabajo intentaré elaborar una relación de los motivos y los paralelismos, tanto temáticos como

artísticos, que aparecen en las representaciones más habituales del mito amazónico desarrolladas en el mundo griego a lo largo de los periodos Arcaico y Clásico (VIII-IV a.C.). Como podremos comprobar, los soportes en que este tipo de escenas se reflejaron son variados, predominando claramente en el ámbito de la cerámica y, en menor medida, en relieves u otro tipo de soportes. En este sentido, destaca el análisis de las escenas recogidas en numerosos vasos, ya que se trata del soporte mayoritario en que este mito fue utilizado como elemento decorativo. No obstante, su aparición en otro tipo de obras, como esculturas, pinturas o relieves, será igualmente tratada con el fin de intentar establecer pautas y “modas” tanto en los elementos como en las temáticas, buscando desentrañar la finalidad que este tipo de obras suscitó en el ámbito griego y en aquellos pueblos con los que éste tuvo contacto a través del comercio. En ellos se muestran escenas características asociadas a los distintos mitos más conocidos; sin embargo, no siempre sucede así. Es por ello por lo que, a lo largo de las siguientes páginas, nos dedicaremos a analizar en detalle los materiales localizados hasta la fecha, con la finalidad de mostrar que no todo lo que habitualmente se conoce de estas míticas guerreras pudo ser así en el mundo griego.

II- Representaciones arcaicas

Las primeras escenas de las amazonas de las que tenemos constancia iconográfica son, curiosamente, un siglo posterior a la primera referencia literaria de éstas, que aparece en Homero.¹ Este hecho permite pensar que, al menos uno o quizá ya varios de los mitos amazónicos de los que tenemos constancia, habían sido elaborados con una anterioridad indeterminada. En este sentido, hay que tener en cuenta que muchas interpretaciones de mujeres armadas que se han conservado en

¹ *Ilíada* II, 814, VI, 185-186. Bremer coincide en que Homero no habría hecho participar a las amazonas en su obra como tampoco lo hizo con ningún otro ser mítico (al menos directamente) ya que pretendía crear una obra humana y trágica, aunque no por ello desaprovechó la ocasión de mencionarlas varias veces asociándolas a un pasado ya entonces lejano. Maarten Bremer, Jan, “The amazons in the imagination of the greeks”, *Acta Ant. Hung*, 40, 2000, p. 53

numerosas piezas, a falta de inscripciones u otros datos aclaratorios, pueden presentar cierto componente especulativo, en cuanto a si las figuras que contienen son amazonas o no, lo cual complica su interpretación y puede variar notablemente el rango de fechas con el que trabajamos para el estudio de este tipo de obras. En el caso de los vasos griegos, no pretendo aquí realizar un estudio detallado sobre dichas escenas, ya que de ello se han encargado en gran medida autores de la talla de Dietrich von Bothmer (1957), por lo que he centrado mi análisis en todos aquellos registrados en el archivo Beazley que representan, entre sus motivos decorativos, a las amazonas en diversas y variadas escenas. Estos son, en su inmensa mayoría, de fabricación ática, aunque en el propio archivo ya están empezando a incluir piezas de otras facturas como Campania, Apulia, el Bósforo, etc. El estudio incidirá en los tipos de escenas, su procedencia, tipología y cronología; teniendo en cuenta los tres tipos de análisis que, con respecto al arte, propone Panofsky,² como serían: la descripción preiconográfica (referente a la aparición y desarrollo de los estilos), el análisis iconográfico (en cuanto al desarrollo de la tipología) y la interpretación iconológica (asociado al estudio de la simbología de la cultura que realizó las obras, y se encuentra estrechamente relacionada con los procesos históricos en que se vio envuelta).

A pesar de que el motivo amazónico comenzó ya a aparecer en los vasos áticos en torno al siglo VII a.C.,³ una de las fuentes principales que, poco después, alentaron su proliferación en diversas formas de arte fueron las familias aristócratas, quienes interesadamente promocionaron figuras mitológicas como Aquiles o Teseo y, con ellos, la de las amazonas. Esta conclusión se aprecia tanto en vasos como en pinturas murales, esculturas, etc. donde escenas amazónicas comenzaron a proliferar de forma súbita en torno al 575 a. C. y, al parecer, sin apenas antecedentes en la historia de la iconografía ática (a pesar de que, en lo que se refiere a estas escenas de

² Panofsky, E., *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970, 51 if.

³ Lissarrague, Francois, "Figures of Women"; en Pauline Schmitt (ed); *A History of Women in the West: Volume I: From Ancient Goddesses to Christian Saints*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1994, pp. 226-27

época Arcaica, en el cómputo total de vasos conocidos, sólo representan algo menos del 11%). Muchas de sus escenas aparecen ligadas a Heracles⁴ durante su noveno trabajo en busca del cinturón⁵ de Hipólita, la reina de las amazonas. Este tipo de obras se muestra a través de vasos de figuras negras (algunos destinados para su exportación a Etruria, al haberse encontrado en zonas como Vulci, etc. en gran número). En ellos se muestra la lucha ante la mítica ciudad de Temiscira, con los griegos habitualmente avanzando desde la izquierda y las amazonas a la derecha como un reflejo del origen geográfico de ambos contendientes. Los combates se entablan por parejas, como reflejo del estilo de combate individual típico de los tiempos heroicos griegos (como se aprecia también en la *Ilíada*), aunque en aquella época ya había desaparecido.

La representación típica de los vasos muestra a Andrómaca⁶ (curiosamente no a Hipólita en este periodo), con las rodillas dobladas, cediendo ante Heracles, que se distingue por la piel de león, el cual la pisa una pierna y la sostiene para dar mayor fuerza a su ataque. Detrás aparece el triunfo de la amazona Ifito sobre un griego innominado, que implora clemencia y, por su parte, Telamón se muestra acabando con la vida de Glauce. En estas obras arcaicas, las amazonas suelen portar armas y armaduras griegas, mientras que más tarde aparecerán equipadas al estilo persa tras las Guerras Médicas, nunca se muestra claramente su femineidad como reflejo del pensamiento griego hacia ellas. Tiempo después se extendería ya un tipo de escena en el que Heracles aparece sólo luchando contra una única amazona.

⁴ Los trabajos de Heracles aparecen numerados por primera vez en Diodoro (IV, 10.6–11.1), quien ordenó las historias de los trabajos que antes aparecían separados, sin orden e incluso en número mayor.

⁵ Hard explica que pudo tratarse de un cinturón o de una “faja”. Hard, Robin, *The Routledge handbook of greek Mythology*, London, Routledge, 2004, p. 346. Según varias fuentes clásicas este habría sido depositado en Micenas (quizá en el Heraion), el manto de la reina amazona en el templo de Apolo en Delfos y su hacha entregada por Heracles a la reina Ónfale. Tzetzes, *Sobre Licofrón* 1327; Eurípides, *Heracles* 418 e *Ion* 1145; Plutarco, *Cuestiones griegas* 45

⁶ Curiosamente también es este el nombre de una de las tragedias de Eurípides donde Hermíone pretende asesinarla por ser la concubina de su marido. Como indica Picazo en el caso de otras mujeres como Atalanta, Clitemnestra, etc. estas sólo amenazan el orden establecido cuando aún no están casadas o sus maridos no están presentes. Picazo Gurina, Marina, *Alguien se acordará de nosotras: mujeres en la ciudad griega antigua*, Barcelona, Bellaterra, 2008, p. 59

Con respecto a Andrómaca, su nombre se puede traducir como “peleadora contra los hombres” o “vencedora de los hombres”, el cual, curiosamente, también es el nombre de la sumisa esposa del troyano Héctor. Puede tratarse de una simple coincidencia, pero el hecho de que ambas mujeres muestren un comportamiento tan distinto es una analogía interesante, habida cuenta de que se trata de una de las amazonas más representadas en cuanto a los enfrentamientos con el propio Heracles, aunque en los textos clásicos apenas se la menciona.

La técnica de figuras negras era un tipo de decoración donde las figuras aparecen silueteadas en negro sobre un fondo rojo. Realizadas con anterioridad a la cocción del vaso mediante finas incisiones con una punta de metal, hueso, etc. que descubría el color natural de la arcilla. Una arcilla rica en hierro que se volvía de un color naranja rojizo cuando era cocida. Así, a mediados del s. VI a.C. los pintores atenienses desarrollaron, con esta técnica, un estilo en el que primaba la decoración narrativa, con temas como escenas de batallas, seres míticos, episodios legendarios, etc. Los mismos motivos políticos aducidos en el caso de Teseo puede aplicarse también a Heracles, ya que Pisístrato, tirano de Atenas entre el 545-527 a. C, trató de identificarse a sí mismo con él,⁷ como protegido de Atenea, cuando en su retorno del exilio, apareció en un carro tirado por una alta mujer vestida como ella.⁸ No obstante, varios acontecimientos causaron el declinar de la amazonomaquia heracleana, relacionados con la aparición del nuevo método pictórico “de figuras rojas” a finales del s. VI a.C., caracterizado, precisamente, por el color rojo de las figuras que destacaban sobre el fondo de la arcilla rosada que superaba el aspecto bicromo de las

⁷ Aunque Tyrrel y Brown o Valdés Guía inciden en que ya el propio Pisístrato busco la apropiación de la figura de Teseo, además de la de Heracles, para asociarlas a sí mismo. Blake Tyrell, W.; Brown, F., *Athenian Myths and Institutions*; New York, Oxford U. Press, 1991, p. 164. Valdés Guía; Miriam, “Teseo y las fiestas primitivas de Atenas”; en *Imágenes de la Polis* (I Reunión Española de Historiadores del Mundo Griego Antiguo, Madrid 23-25 de Noviembre), D. Plácido, J. Alvar, J.M. Casillas y C. Fornis (eds.), 1994, p. 382

⁸ Es curioso que ello pueda asociarse a las representaciones micénicas que muestran a mujeres conduciendo carros. Megaw, Ruth y Megaw, Vincent, *Celtic Art: From Its Beginnings to the Book of Kells*; New York, Thames and Hudson, 1989, figs. 16 y 17. Hampe, Roland y Simon, Erika, *The Birth of Greek Art: From the Mycenaean to the Archaic Period*; New York, Oxford University Press, 1981, fig. 20

series precedentes. Sin embargo, la temática heracleana amazónica no dejó nunca de producirse, ni siquiera en los periodos finales de elaboración de los vasos áticos, y siempre representó un porcentaje inmensamente mayor que la de otros héroes como Teseo o Aquiles, que también se enfrentaron a esta raza de mujeres guerreras. Curiosamente, en los vasos no aparece ni una sola alusión al mito de Belerofonte, aunque ello puede deberse, simplemente, a que no nos han llegado. Es posible que alguna de las amazonomaquias donde no se nombra a los protagonistas (la inmensa mayoría de los casos),⁹ están incompletas o no son reconocibles por su atuendo ni Heracles, ni Teseo o Aquiles, pudiera aludir a aquel héroe.

Durante un tiempo, las dos técnicas pictóricas se practicaron simultáneamente, pero poco a poco la de figuras rojas se convirtió en la predominante (también existían vasos realizados con otras técnicas, aunque realizados muy minoritariamente) ya que permitía mayor libertad de expresión y realismo.¹⁰ A pesar de ello, el interés por las escenas que mostraban a Heracles combatiendo decreció ligeramente, a la vez que aumentó el interés sobre un nuevo y más civilizado enemigo de las amazonas: Teseo. Su mito del rapto apareció ya en el templo de Apolo Dafnéforo, en Eretria, cerca de 510 a. C, y en diversos vasos, algunos datados antes de las Guerras Médicas (490, 480-479 a. C.) tras las cuales los invasores persas llegados oriente fueron equiparados con las amazonas¹¹ como recuerdo del mito en que éstas atacaron Atenas y las amazonas comenzaron a ser representadas con atuendos persas.

Existen varias escenas tempranas donde se cree que aparecen amazonas, cómo en un fragmento de un escudo argólico votivo de terracota c. 700 a.C. hallado en

⁹ En las representaciones de figuras rojas existe una ligera tendencia a mostrar los nombres junto a las figuras de las amazonas, pero ello sucede en pocas obras con respecto al total. Bothmer, D. von, *Amazons in Greek art*; Oxford. Clarendon Press, 1957, figura 77.1

¹⁰ Beazley, J., *Greek sculpture and painting: to the end of the Hellenistic period*; Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1966, p. 29

¹¹ Como también afirma Valdés. Valdés Guía, Miriam, “La apertura de una nueva zona político-religiosa en los orígenes de la polis de Atenas: el Areópago”, *Dialogues d’Histoire Ancienne*, 26/1, 2000, pp. 35-55. Este artículo menciona la obra de E. Kearns donde indica que un episodio relativo a la unificación del Ática se transforma aquí en un relato que narra el rechazo de un peligro de invasión del exterior. Kearns, E., *The Heroes of Attica*, London, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl. 57, 1989, pp. 114-115

Tirinto por Schliemann en 1884. Este podría mostrar a Pentesilea (dos círculos incisos se cree que indicarían que uno de los combatientes es una mujer) luchando frente a Aquiles, aunque autores como Schefold¹² señalan que se trataría de Hipólita y Heracles, ya que éste no lleva escudo, junto con otras figuras de menor tamaño que no necesariamente se referirían, quizá, a una escala jerárquica en la representación. En la obra no aparecen nombres inscritos ni detalles que nos ofrezcan una interpretación clara, no obstante, independientemente del mito al que pueda referirse parece claro que esta escena puede asociarse a las amazonas. En este sentido, es interesante un relieve fragmentado de terracota procedente del Ática en el s. VI a.C.¹³ donde en la parte derecha se muestra a Aquiles, armado con escudo (decorado con una Gorgona) y lanza. Debajo se aprecian las piernas y el escudo de un guerrero caído, cuyo nombre aparece inscrito como Ainia, pero éste no está relacionado con las amazonas en ninguna de las fuentes escritas de que disponemos, por lo que se ha identificado con Pentesilea.

También contamos con un alabastrón corintio de finales del s. VII a.C. donde observamos tres amazonas, ataviadas con peplos abiertos por el lado derecho, armadas con lanzas y arcos, luchando contra los miembros de la expedición de Heracles entre los que se encuentra este. Aunque los nombres, tanto de las amazonas como de los dos compañeros de Heracles, no aparecen inscritos, lo cual muchas veces es una constante interesante. De este periodo también se han encontrado relieves de bronce de finales del s. VII – mediados del s. VI a.C. que muestran a Pentesilea y Aquiles en términos similares, siendo aquella derrotada.

¹² Schefold, K., *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge Univ. Press, 1992, pl. 7b.

¹³ Aunque Boardman defiende que ya existirían en el arte escenas de batalla entre Heracles y las amazonas desde finales del siglo VIII a principios del siglo VII a.C. Boardman, J., “Herakles, Theseus and Amazons”, en D.C. Kurtz y B.S. Sparkes, eds.; *The Eye of Greece. Studies in the art of Athens*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1982, pp. 1-28

En los vasos con figuras negras, las amazonas no aparecen representadas ni durante la primera etapa de este estilo ni en los vasos protoátricos¹⁴ hasta el segundo cuarto del s. VI a.C.¹⁵ donde las escenas amazónicas surgen de repente y con gran vigor,¹⁶ como ya hemos mencionado. Este tipo de piezas se han localizado en diversas zonas del Mediterráneo, debido a la importancia del comercio cerámico griego.¹⁷ En la mayoría aparecen en plena lucha contra varones que, por estar la pieza incompleta o carente de inscripciones en muchos casos, no siempre se está seguro de a qué mito se refieren. Es curioso que muchos vasos reflejan amazonas solas sin oponentes o escenas de lucha, sin que aparezca un héroe destacado, como Heracles o Aquiles. No obstante, en sus convenciones muestran los mismos elementos y tratamiento que escenas algo anteriores realizadas, presumiblemente, por los mismos artistas y en las que sí aparece Heracles, desconociéndose por qué dejó de aparecer en ellas. Mientras que, donde sí lo hace, habría que destacar que el cinturón no juega un papel significativo, a pesar de que sea el origen de su noveno trabajo, y sólo se muestra la batalla.

Una de las escenas más importantes en los vasos de figuras negras, es el ánfora de Bolonia. Esta obra aúna las antiguas tradiciones artísticas con las innovaciones propias de la época, y aparecen tres grupos de figuras pintadas en el cuello, dos de ellos se equilibran entre sí, ya que en el primero una amazona vence a su oponente, y en el siguiente la amazona es vencida. Finalmente, el tercer grupo muestra a Heracles y Andrómaca en lucha (aunque con clara desventaja de ésta) con lo que su victoria rompe ese equilibrio. Heracles aparece con un mazo, algo novedoso aunque se convertirá en una de sus señas de referencia, ya que en piezas anteriores

¹⁴ Quizá ello se debería al interés por mostrar representaciones de cuerpos femeninos realizando movimientos violentos en contraposición con las representaciones típicas de las mujeres griegas más caracterizadas por poses y acciones más pausadas.

¹⁵ Bothmer enumera cerca de setenta. *Op. cit.*, pp. 7-116

¹⁶ Como sucede con las representaciones de Teseo y Antíope (Walker, H.J., *Theseus and Athens*; Oxford Univ. Press, New York, 1995, p. 24) o incluso con anterioridad con las de Heracles (Boardman, *Op. cit.*, pp. 1-28).

¹⁷ Boardman señala que su comercio en el Mediterráneo fue masivo. Boardman, J., *El arte griego*, Destino, Barcelona, 2002, p. 100

normalmente usaba una espada y a veces una lanza. Los guerreros que lo acompañan visten de forma similar, pero el héroe (con la piel de león) y su oponente se diferencian del resto. Andrómaca, por su armadura y el escudo beocio (decorado con motivos variables geométricos y figurados que, dentro de unos pocos tipos, suelen repetirse en todas las representaciones, tanto en los escudos de las amazonas como en los de los griegos), aunque lleva pendientes, al igual que otra de las amazonas, con un casco ático con cimera, grebas y armada con una lanza. El vuelo del águila que aparece entre las piernas de Heracles sirve para indicar la dirección de la batalla y podría también referirse a la ubicación geográfica de la tierra de las amazonas, mostrando que los héroes venían de Occidente a Oriente, donde se encontrarían aquellas.¹⁸ Dicha estructura es usual en muchas escenas y también se repite en las de Aquiles y Penthesilea.

Este tipo de representación fue muy común, y podía variar en función de la pericia del pintor, su detallismo o los materiales y la superficie disponibles. Los combates solían aparecer por grupos, pero siempre el héroe ocupaba el espacio central por su protagonismo. En los otros enfrentamientos que acompañan la escena principal, se alternan luchas individuales con escenas donde un griego o una amazona aparecen heridos, mientras un compañero/a intenta socorrerles. No obstante, también existen obras en las que el equilibrio, en la suerte de los combates, se rompe desde el principio, mostrando a las amazonas siempre heridas o huyendo mientras eran perseguidas por sus oponentes. Algunas aparecen a veces con casco o gorro oriental, y armadas de diversa manera con lanzas, hachas o arcos y carcaj. A mediados del s. VI a.C., quizá por problemas de espacio físico en el soporte, el número de figuras en este tipo de escenas con Heracles y Andrómaca de protagonistas, se reduce. Para ello se elimina la figura del acompañante que es derrotado por una amazona y se coloca a la que debía ser su antigua oponente en posición de atacar también a Heracles. Así, el

¹⁸ Aunque para Schefold (*Op. cit.*, p. 121) estaría haciendo alusión a la victoria de Heracles.

número de figuras a veces disminuye aún más hasta ser sólo cuatro, apareciendo habitualmente junto a Heracles su mítico compañero Telamón.

Muchos de los temas de las vasijas de ambos tipos de decoración responden a alguno de los tres mitos más conocidos en los que intervienen las amazonas (el Noveno Trabajo de Heracles, la lucha de Troya o la invasión del Ática y el secuestro previo). Aunque no siempre se han conservado los vasos en su totalidad ni se han podido reconocer a sus personajes sin género de dudas, lo cual dificulta mucho las interpretaciones que incluso podrían referirse a mitos menos conocidos de los que no nos ha llegado información.

Es interesante la asimilación que intuye Bothmer¹⁹ al analizar una copa de figuras negras del British Museum.²⁰ La pieza muestra a dos amazonas protegiendo el cuerpo herido de Andrómaca, formando una composición tripartita asociada a la representación que en el otro lado de la pieza muestra al monstruo mítico Gerión. Este tipo de escena aparecería también más adelante en las obras de figuras rojas de los pintores Andóquides o Eufonio. Gerión vivía en el Oeste, más allá de las columnas de Heracles, mientras que las amazonas hacían lo propio al Este, mostrándose así una clara relación entre seres míticos que vivían fuera del mundo ordenado y de lo racional, a los cuales se enfrentaba el mundo griego a través de su héroe Heracles, que en todos los casos obtuvo la consecuente victoria, cuando se enfrentaban lo racional con lo irracional y la “civilización” contra la “barbarie”.²¹

III- Representaciones clásicas

Lo extendido del mito de las amazonas se puede apreciar también en numerosos relieves de diversas épocas, como los de las metopas del tesoro de los

¹⁹ Bothmer, *Op. cit.*, p. 40

²⁰ *Ibid.*, pI. 33, 1

²¹ Para Snell las titanomaquias, centauromaquias y amazonomaquias se representaban con la intención de mostrar el triunfo de los griegos contra todo lo “bárbaro, monstruoso y grosero”. Snell, Bruno, *The Discovery of the Mind. The Greek Origins of European Thought*, T.G. Rosenmeyer, New York, 1960, p. 35

atenienses en Delfos (c. 490 a.C.), las del templo de Zeus en Olimpia²² (c. 460 a.C.), las del Ephaisteion en Atenas²³ (c. 450 a.C.), las del templo de Hera en Selinunte (460-450 a.C.), en el friso del templo de Apolo de Basas-Figalía²⁴ (c. 420 a.C.), en el mausoleo de Halicarnaso (s. IV a.C.) o en el templo de Adriano en Éfeso (c. 300 d.C.).²⁵ En el caso del rapto de Antíope, éste aparece en el frontón del templo de Eritrea (finales del s. VI a.C.) donde se muestra a Atenea en el centro y de mayor tamaño, junto con Teseo a la derecha, que sujeta con una mano las riendas de un carro y con la otra a Antíope. No obstante, este mítico héroe ateniense no suele aparecer en los vasos, donde la escena apenas se recoge en cuanto al total de obras existentes.

Es curioso que en las diversas representaciones que existen de este mito, Antíope es caracterizada mirando hacia atrás, en un intento de ver y percibir cómo sus compañeras salen en su rescate. Estas son, a veces, también mostradas persiguiendo a los griegos (Teseo normalmente es escoltado por varios compañeros que protegen su huida)²⁶ o delante del carro luchando contra otros guerreros. Sin embargo, en otras escenas Antíope no mira hacia atrás, y más que raptada parece haberse marchado por

²² Donde, según Pausanias, sobre el ophistodomos la novena metopa representaba a Heracles luchando contra Hipólita. Paus. 5.10.2-10

²³ Hard (*Opus cit.*, p. 467) indica que cuando estas llegaron a Atenas habrían acampado en el llamado *Amazeion*, situado en las laderas del Areópago, basándose en Esquilo, *Eu.*, 685 ss y Plu., *Thes.*, 27.1-5.

²⁴ Riedemann indica que la aparición de una amazonomaquia en la decoración de un templo “rural” como este implicaría un cambio en el sentido alegórico del mito, desapareciendo sus posibles connotaciones políticas o propagandísticas para mostrar las consecuencias que como castigo divino habrían merecido las amazonas por transgredir las normas de la civilización. Riedemann, Valeria, “Amazonomaquia: mito y visualidad en el periodo clásico”, *Historias de Orbis Terrarum*, nº 5, 2010, p. 18. Sobre la relación entre las amazonas y Apolo para que estas fueran representadas en su templo Whalley apunta a que era hermano de Artemisa, incidiendo también en que pudo haberse entendido como un dios que avalaba la derrota de las amazonas ante los dioses Olímpicos y, por extensión, de la barbarie contra la civilización. Whalley, Jo, *On the bravery of women: the ancient amazon and her modern counterparts*, Tesis Doctoral, Victoria University of Wellington, 2010, p. 97

²⁵ Elementos todos ellos que matizarían la afirmación de Dubois de que el mito de las amazonas se convirtió desde el siglo V a.C. en propiedad de los atenienses. DUBOIS, Page, *Centaur and amazons. Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*, University of Michigan Press, 1999, p. 61

²⁶ Para Dubois (*Ibid.*, p. 60) ello muestra un cambio en la concepción del mundo militar griego donde las representaciones de Teseo y sus compañeros en lucha mostrarían la idea del ejército hoplítico frente a los combates individuales heredados de la epopeya homérica y representados por Heracles en sus mitos.

propia voluntad, ya que se aferra al carro y sus ojos están fijos hacia Occidente. En cuanto a su vestimenta, también varía en las representaciones, ya que aparece en igual proporción armada a la típica usanza de las amazonas o a la de las griegas, con una túnica corta y sin armas.

Las escenas de Heracles en los vasos de figuras rojas son mucho menores que en los de figuras negras, pero con convencionalismos muy similares y, aparentemente, asentados desde antiguo para reproducir dichos episodios (no varían salvo algunos detalles, quizá para favorecer el reconocimiento de la escena), utilizando los mismos soportes y con una estructura representativa idéntica. A partir de mediados del s. V a.C. comenzaron a aparecer amazonomaquias monumentales con grandes batallas ocupando todo el contorno de los vasos, por influencia, quizá, de lo que los artistas pudieron observar en el *Teseion*, el Partenón²⁷ (en las metopas occidentales y en el escudo de Atenea Pártenos),²⁸ en obras de pintores como Mikon (en el *Teseion* y el *Peisianakteion*) o Nióbides, y de escultores como Fidias.

En el Museo Británico, se encuentra un ánfora de cuello que lleva la firma de Exequias (530 a .C), quien ha añadido los nombres de las figuras y refleja a Pentesilea con una clámide de piel de leopardo.²⁹ Parece que trata de huir, pero ha

²⁷ Dubois (*Ibíd.*, p. 63), indica que las representaciones escultóricas del Partenón muestran reflejar un progreso temporal desde los orígenes de la ciudad (con el nacimiento de Atenea) hasta el presente, pasando por momentos “históricos” importantes como la lucha frente a centauros o amazonas. Por su parte, Riedemann (*Op. cit.*, p. 14) indica que las representaciones de las amazonas en las metopas del Partenón eran combates individuales que siempre mostraban una amazona frente a un griego y donde en las que amazonas aparecían a caballo los griegos siempre salen derrotados (3, 5, 9, 11 y 13), mientras que en las que combatían a pie ellas eran las derrotadas (4, 10 y 14 – las representaciones del resto de metopas no han podido ser reconstruidas).

²⁸ Según Graves las amazonas de dichos lugares pudieron representar tanto la invasión del Ática como la lucha entre las sacerdotisas pre-helenas de Atenea por el cargo de suma sacerdotisa. Graves, Robert, *Los mitos griegos*, vol. II, Alianza, Madrid, 1985, p. 404

²⁹ En otras ocasiones (amazona herida de Policleteo y Crésilas) aparecen con una *exómide*, la prenda griega más primitiva que solo portaban los hombres. Para Fernández ello serviría para reforzar su masculinidad. Fernández, D., “El traje en la Antigüedad. De la sensibilidad griega al pragmatismo civil romano”, *Revista de Arqueología*, 320, 2007, p. 38. Por su parte, Vilariño recuerda la libertad de movimientos que permitía esta prenda y a la necesidad de ello que tenían los guerreros, por lo que sería lógica su asociación con las amazonas. Vilariño Rodríguez, José Javier, “Heracles y los pueblos arqueros de la Antigüedad”, *Studia historica. Historia antigua*, nº 27, 2009, p. 42.

caído con una rodilla en tierra y se ve impulsada a defenderse volviendo el rostro,³⁰ sin soltar el escudo, con la lanza en alto por encima de su cabeza, aunque Aquiles le ha clavado la punta de su arma en el cuello y de la herida mana sangre. En esta posición, Pentesilea transmite la delicadeza de una figura femenina de líneas frágiles, frente al cuerpo robusto y dominante de Aquiles, mientras las miradas se entrecruzan, como lo hacen las lanzas. Pentesilea ha dado nombre, en la nomenclatura de la cerámica griega, a un pintor ático de mediados del s. V a. C., por el tondo de una copa, que se halla en la Gliptoteca de Múnich, en la que aparecen Aquiles y las amazonas en una escena dramática y sentimental muy típica en los vasos de la Magna Grecia. Es curioso que, aunque este mito aparece en vasos con figuras negras y rojas del periodo Clásico, sólo se encuentra en la literatura Posclásica.

Por su parte, la batalla entre Teseo y las amazonas es el tema favorito en relieves, sarcófagos, esculturas de maestros como Fidias, Policeto o Fradmon y en los frisos de los templos, como el de Apolo en Bassae. Sus obras fueron muy populares entre el 510–490 a.C.³¹ y en ellas se muestra a Teseo “raptando” a Antíope como símbolo del novio que se lleva a la novia de su casa al *oikós*; mientras Piritoo, como amigo del novio, hace de centinela ante la cámara en la noche nupcial. Así, muchas de las representaciones del rapto se decantan por la versión de Píndaro o Ferécides³² para quienes le ayudó su auriga Forbas.

Igualmente, escenas como las del tímpano occidental de templo de Apolo Dafnéforo, empezaron a aparecer imitadas en vasos. Un ejemplo de ello lo encontramos en un ánfora atribuida a Misón, que muestra a Teseo y Piritoo avanzando hacia la izquierda. Teseo porta a Antíope, mientras la contempla, y ella,

³⁰ Un rostro que refleja la palidez típica en las representaciones de vasos griegas de amazonas, y por otro lado lo único que las diferencia de los varones ya que sus armas solían ser las mismas hasta que comenzaron a representarse al modo persa, como algo típico de las mujeres e indicativo de su estancia en el gineceo lejos de los rayos del Sol, remarcándose así su condición femenina. Blok, Josine H., *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, E. J. Brill, Leiden, 1995, p. 234

³¹ *Op. cit.*, p. 1

³² *FGrH* 328, F. 152

con los brazos abiertos, parece llamar a unas amigas invisibles a los que también busca Pírrito con la mirada, precavido. Antíope está vestida con calzón oriental y lleva arco, flecha y carcaj, mientras que, al otro lado del vaso, un hombre llamado Eutimo ("el del buen humor") está encendiendo una pira donde en lo alto se ve sentado a Cresos, rey de Lidia.

Relacionado con Teseo, en un acto de "piedad" religiosa y propaganda mítica, Cimón encabezó, por insinuación del oráculo délfico, una expedición a Esciros, donde la tradición decía que estaba enterrado el héroe ateniense, para conseguir sus restos y llevarlos a un lugar de honor en Atenas, siendo supuestamente localizados y depositados en el Teseion, situado al suroeste del Ágora. Dicho templo contaba con muros lo bastante amplios para ser pintados por los más notables pintores del momento, Cimón y Polignoto. Elaboraron escenas de la vida de Teseo, como la recuperación del anillo de Minos del fondo del mar, la lucha de lapitas y centauros en la boda de Pírrito, una amazonomaquia³³ (probablemente de Polignoto) y, quizá, el rescate del Hades tras no haber logrado secuestrar a Perséfone. Con estas obras, Cimón pudo pretender que se trazara un paralelo entre las hazañas de Teseo³⁴ y las de Heracles, pues aquel aparece siguiendo a éste que luchó contra centauros y amazonas, y fue recibido en el Olimpo por su padre, Zeus. Por su parte, Teseo combatió a los mismos enemigos y fue recibido en el palacio de su padre, Poseidón, cuando fue a recuperar el anillo de Minos. Así, el testimonio de pinturas en vasos que reproducen las amazonomaquias del Teseion y de la Estoa Poikilé parece indicar que Polignoto

³³ Dubois (*Op. cit.*, p. 62) sugiere que el cambio ideológico que se estaba produciendo en el pensamiento griego y que buscaba mostrar el triunfo de la civilización (algo grupal y no individual) contra la barbarie, favoreció que de las escenas de combates individuales entre héroes y amazonas, se pasara a escenas grupales, basándose en que según Barrón la obra de este templo mostraría a las amazonas, en grupo, invadiendo Atenas y no la lucha con Heracles o el secuestro de Teseo, ambos llevados a cabo en Oriente. Barron, J. P., "New Light on Old Walls: The Murals of the Theseion," *IHS* 42, 1972, pp. 20-45.

³⁴ Teseo era considerado como un referente en la protección de la democracia y representante de la autoctonía. Valdés Guía (*Op. cit.*, 2000, p. 37) nos habla del "*sinecismo de Teseo*" cuando éste congregó a todos los *aristoi* del Ática en Atenas para gobernar, y compara esta acción con la llevada a cabo por Solón.

se basó en la *Teseida*³⁵ al colocar una amazona al lado de Teseo, y por ello en el 476 a.C., parece que el mito de la invasión se había convertido, ante todo, en una hazaña en la vida del héroe patrio ateniense.

En época de Cimón existía cierta controversia sobre qué enfrentamiento había sido el más determinante en cuanto a la derrota de los persas. Por un lado se encontraba el bando del propio Cimón, que defendía la hazaña de Maratón al haber sido un gran triunfo de su padre Milcíades aunque, para el bando de Temístocles, fue la victoria en Salamina. Podlecki indica que este enfrentamiento habría sido la causa de que ambos bandos contrataran a poetas, pintores y escultores con el fin de que realizaran obras que exaltaran cada propuesta.³⁶ Cimón estaría interesado, con el apoyo de artistas de la talla de Polignoto, en la representación de Teseo, ya que se decía que este había ayudado a los atenienses en Maratón, con el fin de marcar cierta analogía entre el héroe y su propio padre que le ayudara en sus pretensiones políticas. De esta forma, las escenas de amazonas no se habrían buscado por su propia simbología, sino como elementos pertenecientes al mito del héroe de Atenas.

Poco después del triunfo de los atenienses sobre los persas en Eurimedón en 469 a.C., se construyó el atrio del lado Norte del Ágora por parte de Pisianax, un Alcmeónida y pariente político de Cimón. Se trataba de una columnata cerrada en los extremos por un breve muro, al que corría paralelo otro, y pronto se la llamó *Estoa Poikile*, o Atrio Pintado, por los murales que albergaba (de Cimón). Estos se ejecutaron en unas tablas fijadas a las paredes, mostrando a los atenienses enfrentándose a los lacedemonios en Oine, a las amazonas ante la Acrópolis, los persas y los griegos en Maratón,³⁷ y la caída de Troya. Fue un lugar muy concurrido en la vida de la ciudad, y sus pinturas fueron célebres en la antigüedad, sirviendo para propagar el

³⁵ Obra que para Schefold se habría creado a finales del siglo VI a.C. Schefold, K., *Myth and Legend in early greek art*, Londres, Thames and Hudson, 1966, p. 76

³⁶ Podlecki, A. J., *The political background of Aeschylean tragedy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966, p. 8 if.

³⁷ Esta es una de las pocas representaciones del siglo V a.C. que muestra directamente a los persas y no a través de alegorías. Según Dubois (*Opus cit.*, p. 54), las figuras alegóricas principales de los persas serían las propias amazonas y los centauros.

mito de las amazonas junto con el Teseion. No obstante, nada se sabe sobre la composición de estas escenas, a excepción de que Micón las pintó montadas y con escudos de mimbre. Es por ello que, en este caso, los héroes griegos contemporáneos aparecían junto a escenas míticas, convirtiéndolos en equivalentes de los héroes legendarios.

Según Barron,³⁸ la centauromaquia del cáliz-crátera de Nueva York (obra del Pintor de los Sátiros de Algodón) imitó la amazonomaquia que había en el mural del Teseion, que debió ser igualmente copiada. Otra amazonomaquia de una crátera de Nueva York está muy relacionada, en espíritu y motivos, con la que aparece en una crátera, obra del Pintor de la Hidra de Berlín, en la que se muestra a una amazona luchando del lado de los griegos, que debió ser la esposa de Teseo, quien combatía a su lado en el mural del Teseion. Mientras que, quizá, otros vasos que muestran a Teseo y a la amazona luchando entre sí, podían estar reproduciendo la versión de la Estoa, donde Cimón siguió el mito del ataque a Atenas, narrado en la *Teseida*, en la que se equiparaba a las amazonas con los persas como enemigas.³⁹ Por ello no tenía sentido que una de ellas luchara al lado de los atenienses.

Asimismo, en el Partenón, donde los atenienses pretendían reflejar "la gloria imperecedera" de sus hazañas, el tímpano occidental mostraba la pugna de Atenea y Poseidón; mientras que en las metopas inferiores aparecía la lucha de amazonas y atenienses por la Acrópolis. Dentro de la celda situada al Este se hallaba el coloso crisoelefantino, obra de Fidias, de Atenea Pártenos, en cuya parte exterior de su

³⁸ Barron, *Op. cit.*, pp. 20-45

³⁹ Autores como Sobol indican que el éxito de las representaciones de las amazonas tras las Guerras Médicas se debió a la equiparación de estas con los persas. Sobol, Donald J., *The Amazons of Greek Mythology*, A. S. Barnes, New York, 1972, p. 90. Aunque otros como Riedemann (*Op. cit.*, p. 15) sostienen, en mi opinión sin apenas fundamento, que estas representaciones no se asociaban a los persas sino a las mujeres metecas que vivían en Atenas pero sin poseer la ciudadanía, al tratarse las amazonas de extranjeras que entraban en la ciudad. Incluso añade que habrían aumentado las representaciones de amazonas en vasos a partir de la ley promulgada por Pericles sobre el matrimonio (451 a.C.), por lo que estas buscarían favorecer la práctica del matrimonio entre los atenienses.

escudo había, en relieve, otra amazonomaquia.⁴⁰ Todas estas representaciones hicieron que el mito quedara integrado en una ideología que fundía, conscientemente, la convicción religiosa con el patriotismo, ya que los atenienses se consideraban poseedores de una tierra digna de la lucha divina y eran un pueblo que había superado las fuerzas de la barbarie, bajo la protección especial de su diosa. Así, las Amazonas aparecen dos veces en el Partenón, su derrota en las metopas occidentales contrasta con la victoria de Atenea en el tímpano. Ello muestra cómo una mujer da su nombre a la ciudad, mientras que la aniquilación de otras afirma que queda bajo el dominio varonil. Mientras que, el escudo de Fidias parece que mostraba a atenienses y Amazonas agrupados, en orden contrario a las agujas del reloj, alrededor de una cabeza de Gorgona.

Así, Amazonas y centauros se encuentran unidos en las batallas del tesoro ateniense en Delfos, los murales del Teseion, las esculturas del templo de Hefesto o las metopas del Partenón. Dubois⁴¹ sugiere que ambos representan extremos del varón griego opuestos al ideal. Los centauros encarnarían la negación del matrimonio, puesto que descenden de una violación de éste por parte de Ixión, y en la boda, se muestran atacando el vínculo matrimonial, al igual las Amazonas en la de Teseo y Fedra, mostrando un ataque a la institución desde sus opuestos. Además, en su lucha las Amazonas no solo se oponen a los griegos y su sistema social, sino a la propia Atenea que los protege y reconoce como auténticos dueños de esa tierra, cuya victoria afirmaba su posesión por nacimiento.

Tras éstas, se han hallado numerosas escenas más en las que una o diversas Amazonas aparecen en varias actitudes o situaciones. Sin embargo, siempre aparece un número igual o mayor de oponentes en cuanto al bando de las Amazonas, quizá para representar la superioridad de los atenienses al vencerlas, incluso siendo inferiores en número. En sus obras más tempranas, las Amazonas suelen aparecer

⁴⁰ Boardman (*Op. cit.*, 2002, pp. 267) opina que se trataba de un paradigma de la derrota de los persas, ocurrida casi medio siglo antes.

⁴¹ Dubois, *Op. cit.*, p. 75

(basándonos en que, posiblemente, los conocimientos armamentísticos de los artistas se reducirían al equipamiento de los hoplitas y poco más), armadas con el típico equipo de batalla de los hoplitas griegos (salvo por el arco y el carcaj que estos consideraban como un arma poco honorable al favorecer la lucha a distancia). En los vasos de figuras negras se nos muestran, pues, con espadas, lanzas, jabalinas, escudos de todo tipo (como beocios o argivos) decorados o no, grebas, cascos áticos corintios o mixtos de alta cimera (con o sin cubremejillas) que en ocasiones servía a sus adversarios para agarrarlas de la cabeza, etc. Sólo en raras ocasiones se las ha mostrado desnudas. Así, en estas obras aparecen de muy distinta manera a como debieron equiparse personajes que se suponía vivían en Oriente y cuyo armamento se asemejaría más al de los persas. Ello se subsanaría tras las derrotas de los persas a manos griegas, momento en que comenzaron a ser representadas equipadas como ellos, y las armas se convirtieron en un código de oposición cargado de valor simbólico.

Otro dato interesante se aprecia en que todas las escenas, al contrario de lo que se ha recalcado⁴² en la literatura clásica, es que éstas aparecen siempre con ambos pechos sin mostrar la tan famosa mutilación. En las obras más antiguas se muestran tapados (aunque alguno pueda dejarse al descubierto “accidentalmente”) por túnicas o corazas. En los vasos de figuras rojas, aparecerán más abiertamente, quizá como forma de recalcar el aspecto femenino de las amazonas y justificar así su derrota. Sin embargo, no se conocen obras donde aparezcan con un sólo pecho (Devambe⁴³ publicó en el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, 819 representaciones donde nunca aparecen así y en las más de 1600 piezas que he podido analizar para

⁴² Para Taylor, y curiosamente en época reciente, el seno derecho normalmente no aparecería en las representaciones pictóricas y escultóricas para evitar mostrar dicha mutilación. Dicha teoría, como estamos viendo y veremos, no tiene la más mínima base realista y más pareciera que el autor quiso adaptar la realidad al mito y no al contrario ya que en las representaciones artísticas siempre aparecen con dos senos. Taylor, Timothy, "Thracians, Scythians, and Dacians, 800 BC-AD 300." En Barry Cunliffe (ed.), *The Oxford Illustrated Prehistory of Europe*, Oxford University Press, Oxford, 1994, p. 395

⁴³ VV.AA. *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*. Zürich und München. Artemis. 1981-1999

este estudio sucede lo mismo). Por este motivo, autores como Lebedynsky⁴⁴ las relacionan con los pueblos nómadas de las estepas, pues indica que se trataría de un detalle legendario que sólo podría tener una explicación racional si pensamos en que el traje tradicional de las mujeres en el Noroeste del Cáucaso incluía un apretado corsé que ocultaba el pecho hasta el momento del matrimonio. Por su parte, para Marazov⁴⁵ este elemento mítico estaría relacionado con el hecho de presentar a las amazonas como “criaturas sin sexo”. En este sentido, y como bien señala Jones-Blay,⁴⁶ Atenea es reflejada por los griegos con una lanza, al igual que sucede con Artemisa y su arco, pero no por ello se entendía que debieran aparecer sin un seno para manejarlos mejor. De modo que muchas veces solo se las reconoce como mujeres por los anillos, collares o pendientes que llevan puestos. Tras su asimilación con los persas, su atuendo fue variando en las representaciones, asemejándose más al modo de vestir oriental, con pantalones y prendas de manga larga, arcos y hachas como armamento, escudos tracios en forma de medialuna y gorros frigios. De modo que, ambos tipos de modelos convivieron en el tiempo.

Sobre las obras recogidas en el LIMC (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*), en principio sólo mencionaré brevemente los restantes tipos de soportes relacionados con estas figuras, y los temas que se han representado. La mayoría de los relieves hallados en sarcófagos, templos, etc. romanos, aunque de época posterior, muestran escenas de amazonomaquias donde frecuentemente el protagonista es Heracles. Lo mismo sucede con los mosaicos de origen romano (como el que se encuentra en el Museo Arqueológico de Liria o el de Pela, que muestra una amazonomaquia –s. III a.C.–), los bronceos, o numerosas monedas romanas, incluso de época imperial. También son abundantes las obras de Aquiles y Penthesilea, o de amazonas solas en diversas actitudes. En cuanto a la estatuaria griega, los temas

⁴⁴ Lebedynsky, I., *Les Amazones. Mythe et réalité des femmes guerrières chez les anciens nomades de la steppe*, Errance, Paris, 2009, p. 90

⁴⁵ Marazov, I., *The Rogozen treasure*, Secor, Sofía, 1996, p. 94

⁴⁶ Jones-Blay, Karlene, “Arma Feminamque cano; warrior-women in the Indo-European world”; en LINDUFF, Katheryn M., RUBINSON, Karen S.; *Are All Warriors Male? Gender Roles on the Ancient Eurasian Steppe*, AltaMira Press, Lanham, 2008, p. 40

difieren de los anteriores y las amazonas aparecen siempre solas, en obras individuales y diversas posturas (a pie o a caballo), pero generalmente en poses donde se muestran heridas por algún adversario invisible. También hay numerosas monedas griegas⁴⁷ que reflejan solamente cabezas de amazonas, y mosaicos de diferente procedencia como el del Museo del bardo en Túnez, donde se aprecia una amazona armada con la típica hacha de guerra.

Fueron muchos los artistas, incluyendo algunos de los más célebres, los que realizaron obras dedicadas exclusivamente a las amazonas como Policeto (autor de la “amazona capitolina”),⁴⁸ Crésilas (la “amazona sciarra”), Fidias o Fradmón. Estos reiteraron el tema de las “amazonas heridas” entre el 440-430 a.C. para el Artemision de Éfeso, al participar en un concurso convocado por la ciudad para realizar una estatua de una amazona (ganando Policeto) y de las cuales existen numerosas copias romanas posteriores; aunque en muchas ocasiones se discute su verdadera autoría.⁴⁹ También se conocen otras obras en las que estas míticas mujeres aparecen, como la llamada “amazona moribunda”, la cual fue una ofrenda del rey Átalo a la Acrópolis de Atenas (en la primera mitad del siglo II a.C.).

⁴⁷ Según Klugmann, a finales del siglo XIX sobre la eponimia de las amazonas en las ciudades griegas de Asia Menor asociadas a ellas, muchas monedas habrían sido acuñadas en diversas de esas ciudades donde se refleja el nombre “amazonas” al estar relacionado mitológicamente con su fundación y cuya elaboración estaría asociada con la búsqueda de un sentido de “comunidad” frente a las potencias exteriores. Klugmann, Adolf, "Ueber die Amazonen in den Sagen der kleinasiatischen Städte"; *Philologus* 30/4, 1871, pp. 524-556.

⁴⁸ Entre los s. XVIII y. XIX se encontró en Tarragona una cabeza de amazona que conocemos por un grabado de comienzos del s. XIX y que correspondería a una copia de la “amazona capitolina” de Policeto, aunque se ha perdido. Baili Illaña, A., “Copia de la Amazona de Policeto hallada en Tarragona”, *Homenaje al prof. Martín Almagro Basch*, Vol. 3, Madrid, 1983, pp. 287-291

⁴⁹ Para Ridgway las copias romanas con que contamos de estas obras deberían ser entendidas más como obras propias romanas elaboradas al estilo griego que como copias, y por tanto no necesariamente se trataría de reproducciones fieles a la realidad de aquellas realizadas por los autores griegos, además de que varias de ellas mostrarían elementos artísticos asociados a periodos posteriores al s. V a.C. Ridgway, B. S., "A Story of Five Amazons", *American Journal of Archaeology*, vol. 78, núm. 1, 1974, p. 17

IV- Conclusión

Así, las amazonas han aparecido en todos los soportes donde el arte griego ha encontrado su expresión: en copas, tazas, vasijas, ánforas, relieves de frisos (como en el mausoleo de Halicarnaso, donde luchan contra Heracles), metopas, estelas funerarias (como la de la puerta de Itonia, en Atenas), esculturas, monedas o pinturas como un tema recurrente dentro de la temática mitológica y heroica explotada por los griegos en base a su valor educador. Aunque, en lo que se refiere a los mitos transmitidos por los textos, la iconografía muestra una clara predominancia del mito de Heracles, frente a otros como el de Belerofonte o el mencionado por Filóstrato que no aparecen en ninguna ocasión, al menos hasta ahora. Como hemos visto, la analogía fue uno de los métodos principales, no el único, que los griegos emplearon para dotar de contenido representativo adicional a sus obras. En el caso de las amazonas lo hemos apreciado con Gerión, pero este tipo de asociaciones también se llevaba a cabo a través de la yuxtaposición de escenas de varios mitos colocándolos juntos para mostrar relación por similitud u oposición.⁵⁰ Todo lo cual nos ofrece pistas sobre la forma en que se llevaban a cabo los procesos de pensamiento en el mundo griego.

De forma que, en todas estas obras se puede apreciar que los temas y motivos relacionados con las amazonas se repiten, y son básicamente similares, independientemente del tipo de soporte en el que aparezcan representadas. Únicamente se diferencian según las modas y gustos, tanto de cada periodo histórico como de las zonas donde estas obras se elaboraban o a las que eran enviadas dentro del incesante tráfico comercial que se dio a lo largo de toda la antigüedad y en el que los griegos desempeñaron un papel principal como exportadores de dichos objetos.

⁵⁰ Ashmole incide en la persistencia de la yuxtaposición de figuras de amazonas enfrentándose a guerreros griegos. Para él estaría en relación con el intento de mostrar el “blanco” de los cuerpos de las amazonas frente al tono “moreno” de las figuras griegas, buscando los griegos ofrecer cierto tono “picante” a la representación que habría contribuido a su éxito en cuanto a lo numeroso de sus apariciones en el arte. Ashmole, Bernard, *Architect and Sculptor in Classical Greece*, London, Phaidon Press, 1972, p. 165

ANEXO



Pélice ático de figuras negras localizado en Vulci (Italia), atribuido al Pintor de Timiades. Museo de Boston.

<http://www.crestonhall.com/mythology/herakles.php>



Escudo votivo procedente de Tirinto. s. VIII a.C.

<http://www.gettyimages.com.au/detail/foto/greek-civilization-terracotta-votive-shield-with-stock-fotografie/103765211>



Vaso del Pintor de Bolonia que muestra una amazonomaquia.

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Volute_Krater_450BC_Battle_Amazons,_Painter_of_Bologna_279.jpg

Relieve de terracota procedente del Ática. s. VI a.C.

http://www.iconiclimc.ch/visitors/treeindex.php?source=114&term=_Uni+72+terracotta+spear+Amazones



Dibujo que reconstruye el escudo de Atenea

Pártenos. Muestra como Teseo y los atenienses expulsan a las amazonas de Atenas. c. 435 a.C.

<http://fvankeur.myweb.uga.edu/classical/high/high.html>



BIBLIOGRAFÍA

Ashmole, Bernard, *Architect and Sculptor in Classical Greece*, Phaidon Press, London, 1972

Bailli Illana, A., “Copia de la Amazona de Policeto hallada en Tarragona”, *Homenaje al prof. Martín Almagro Basch*, vol. 3, Madrid, 1983, pp. 287-291

Barron, J. P., "New Light on Old Walls: The Murals of the Theseion", *IHS* 42, 1972, pp. 20-45

Beazley, J., *Greek sculpture and painting: to the end of the Hellenistic period*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1966

Blake Tyrrell, W.; Brown, F., *Athenian Myths and Institutions*, Oxford U. Press, New York, 1991

Blok, Josine H., *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, E. J. Brill, Leiden, 1995

Boardman, J., “Herakles, Theseus and Amazons”, en D.C. Kurtz y B.S. Sparkes, eds.; *The Eye of Greece. Studies in the art of Athens*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1982, pp. 1-28

Boardman, J., *El arte griego*, Destino, Barcelona, 2002

Bothmer, D. von, *Amazons in Greek art*, Clarendon Press, Oxford, 1957

Dubois, Page, *Centaur and amazons. Women and the Pre-History of the Great Chain of Being*, University of Michigan Press, 1999

Fernández, D., “El traje en la Antigüedad. De la sensibilidad griega al pragmatismo civil romano”, *Revista de Arqueología*, 320, 2007, pp. 36-45

Graves, Robert, *Los mitos griegos*, vol. II, Alianza, Madrid, 1985

Hampe, Roland y Simon, Erika, *The birth of Greek Art: From the Mycenaean to the Archaic Period*, Oxford University Press, New York, 1981

Hard, Robin, *The Routledge handbook of greek Mythology*, Routledge, London, 2004

Jones-Blay, Karlene, “Arma Feminamque cano; warrior-women in the Indo-European world”; en Linduff, Katheryn M., Rubinson, Karen S.; *Are All Warriors Male? Gender Roles on the Ancient Eurasian Steppe*, AltaMira Press, Lanham, 2008, pp. 35-50

Kearns, E., *The Heroes of Attica*, Institute of Classical Studies, Bull. Suppl. 57, London, 1989

Klugmann, Adolf, "Ueber die Amazonen in den Sagen der kleinasiatischen Städte", *Philologus*, 30/4, 1981, pp. 524-556

Lebedynsky, I., *Les Amazones. Mythe et réalité des femmes guerrières chez les anciens nomades de la steppe*, Errance, Paris, 2009

Lissarrague, Francois, "Figures of Women", en Pauline Schmitt (ed); *A History of Women in the West: Volume I: From Ancient Goddesses to Christian Saints*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1994, pp. 139-229.

Maarten Bremer, Jan, "The amazons in the imagination of the greeks", *Acta Ant. Hung.*, 40, 2000, pp. 51-59

Marazov, I., *The Rogozen treasure*, Secor, Sofia, 1996

Megaw, Ruth y Megaw, Vincent, *Celtic Art: From Its Beginnings to the Book of Kells*, Thames and Hudson, New York, 1989

Panofsky, E., *El significado en las artes visuales*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1970

Picazo Gurina, Marina, *Alguien se acordará de nosotras: mujeres en la ciudad griega antigua*, Bellaterra, Barcelona, 2008

Podlecki, A. J., *The political background of Aeschylean tragedy*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1966

Riedemann, Valeria, "Amazonomaquia: mito y visualidad en el periodo clásico", *Historias del Orbis Terrarum*, nº 5, 2010, pp. 10-19

Ridgway, B. S., "A Story of Five Amazons", *American Journal of Archaeology*, vol. 78, No. 1, 1974, pp. 1-17

Scheffold, K., *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1992

Schefold, K., *Myth and Legend in early greek art*; Thames and Hudson, London, 1966

Snell, Bruno, *The Discovery of the Mind. The Greek Origins of European Thought*, T.G. Rosenmeyer, New York, 1960

Sobol, Donald J., *The Amazons of Greek Mythology*, A. S. Barnes, New York, 1972

Taylor, Timothy, "Thracians, Scythians, and Dacians, 800 BC-AD 300." En Barry Cunliffe (ed.); *The Oxford Illustrated Prehistory of Europe*, Oxford University Press, Oxford, 1994, pp. 373-410

Valdés Guía, Miriam, "Teseo y las fiestas primitivas de Atenas"; en *Imágenes de la Polis* (I Reunión Española de Historiadores del Mundo Griego Antiguo, Madrid 23-25 de Noviembre), D. Plácido, J. Alvar, J.M. Casillas y C. Fornis (eds.), 1994, pp. 369-388

Valdés Guía, Miriam, "La apertura de una nueva zona político-religiosa en los orígenes de la polis de Atenas: el Areópago", *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 26/1, 2000, pp. 35-55

Vilariño Rodríguez, José Javier, "Heracles y los pueblos arqueros de la Antigüedad", *Studia historica. Historia antigua*, nº 27, 2009, pp. 31-48

VV.AA., *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, Zürich und München. Artemis, 1981-1999

Walker, H.J., *Theseus and Athens*, Oxford Univ. Press, New York, 1995

Whalley, Jo, *On the bravery of women: the ancient amazon and her modern counterparts*, Tesis Doctoral, Victoria University of Wellington, 2010

Recursos y páginas web:

The Beazley Pottery Archive - <https://www.beazley.ox.ac.uk/XDB/ASP/default.asp>

2014

**Revista Electrónica Historias
del Orbis Terrarum**

Edición y Revisión por la Comisión
Editorial de Estudios Clásicos

Núm. 12, Santiago

<http://www.orbisterrarum.cl>



Estudio comparativo entre las diosas Artemisa, Démeter y la diosa hitita Hannahanna en torno a la fertilidad.

*Por Carolina Figueroa León**

RESUMEN:

Este trabajo se esboza como un estudio comparativo que pretende dar cuenta de ciertos elementos en común entre las divinidades griegas Démeter y Artemisa con la diosa madre del panteón hitita Hannahanna. Elementos que se relacionan con la fertilidad, específicamente la imagen y conexión con lo materno, ligado a la imagen de la diosa madre y el simbolismo que la acompaña.

* Carolina Figueroa León es Bachiller en Humanidades y Ciencias Sociales. Licenciada en Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales con un Minor en Cultura Clásica. Candidata a Magíster en Estudios Clásicos mención cultura Grecorromana de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. Contacto: c.figueroa.leon@gmail.com

**ESTUDIO COMPARATIVO ENTRE LAS DIOSAS
ARTEMISA, DÉMETER Y LA DIOSA HITITA
HANNAHANNA EN TORNO A LA FERTILIDAD.**

Por Carolina Figueroa León

Las diosas griegas Démeter y Artemisa comparten en común con la diosa hurrito-hitita Hannahanna ciertos elementos y símbolos asociados a la fertilidad. Uno de ellos es el de la abeja, insecto que se ha relacionado con lo ctónico y el carácter fértil de la tierra. La abeja aparece mencionada tanto en el culto de Artemisa como en el de la diosa Démeter, y en el caso de Hannahanna es el animal enviado por la diosa en la búsqueda del dios desaparecido Telepinu. Otro símbolo o arquetipo asimilado a la fecundidad y fertilidad es el de la maternidad, en relación a este aspecto las diosas presentarían características que las conectan con la imagen de la diosa madre o Gran Madre.¹ Hannahanna, por ejemplo, es venerada en el panteón hitita como la diosa madre o la madre de todos los dioses. Artemisa encarna la imagen de la Potnia Theron o señora de los animales, además en su culto en

¹ Arquetipo que encarna los poderes creativos de la Tierra y que era el origen de todas las cosas vivas. En las últimas décadas los debates acerca de La Gran Diosa o Diosa Madre están estrechamente ligados al trabajo de la arqueóloga lituana Marija Gimbutas, quien inspirada por los hallazgos de Mellart en Catal Huyuk y a través de sus propios hallazgos arqueológicos presentó una teoría que planteaba que los primeros símbolos o imágenes femeninas neolíticas giraban en torno a una diosa ligada a la tierra y sus frutos, pero también diosa de los animales y el cielo, dadora de vida y a su vez destructora. Gimbutas sitúa este culto desde el 7000 al 3500 A.C. Teoría presente en las siguientes obras: *The Goddesses and Gods of Old Europe (1992)*, *The language of the Goddess (1991)* y *The civilitation of the Goddess (1991)* En la actualidad sus planteamientos han sido ampliamente discutidos y han provocado controversia dentro del mundo académico. Debido a que plantean la existencia de una cultura pre indoeuropea matrilineal, agrícola, sedentaria, igualitaria y pacífica que sería la que habría implementado el culto a la Gran Diosa. Para sus detractores no existen las evidencias suficientes para hablar de matriarcado ni para creer que la mujer en el Paleolítico y Neolítico tuviese un poder político y económico por sobre el resto del grupo humano.

Éfeso es venerada como una diosa de la fertilidad y fecundidad. Otra de sus conexiones con la imagen de la diosa paleolítica es su asimilación con la diosa-venado y la diosa-osa. En el caso de Démeter, ésta es una diosa de la vegetación y la fertilidad, se le veneraba como una diosa de la cosecha y el grano; también corresponde con el arquetipo de las diosas madres, ya que es la madre de Perséfone.

En relación a estos elementos en común se estructura el siguiente estudio, el que surge a partir de una propuesta investigativa anterior, la cual versaba sobre un análisis comparativo y simbólico entre las deidades primigenias Gaia, Tiamat y Hannahanna. Anteproyecto que pretendía abordar las conexiones existentes entre estas tres divinidades y el culto de la diosa madre que surge en el Paleolítico. Debido a la gran extensión que conlleva una investigación de este tipo, me vi en la necesidad de acotar el tema y trabajar sólo con la diosa hitita Hannahanna y las conexiones que ésta presenta con las diosas griegas. Tal como antes se mencionó estos nexos consisten en las tres divinidades presentan algunas de las características de la diosa madre o Gran Madre y dentro de su culto o simbología la abeja juega un rol importante. Por lo tanto, este estudio se estructura en torno a una revisión de la imagen de la diosa madre y su conexión con la fertilidad y de la abeja como uno de esos símbolos, y cómo ambos elementos se presenta en cada una de las diosas aquí analizadas.

I- La diosa madre y la fertilidad

El culto a la Diosa Madre puede situar sus inicios en el Paleolítico, alrededor del 22.000 A.C. Evidencia de ello es el descubrimiento de un conjunto de figurillas femeninas a las que se les ha denominado “con poca propiedad, Venus”.² La primera de éstas fue descubierta en 1893 y se le conoce como la Venus de Brassempouyen,³ hallazgo que

² Eliade, Mircea, *Historia de las Ideas Religiosas I. De la Prehistoria a los Misterios de Eleusis*, Tr. Jesús Valiente Malla, Paidós, Barcelona, 1999, p. 44

³ Dentro de estas figuras podemos citar la Venus de Lespuge (27.000-16.000 A.C), La Venus de Willendorf (24.000-22.000 A.C), la Venus de Laussell; también conocida como la Venus del cuerno (22.000 A.C) y la Venus de Grimaldi, también datada en el 22.000 A.C. El último hallazgo a la fecha de estas figurillas es el realizado el año 2008 en Alemania dentro de las cuevas de Hohle Fels, la estatuilla se ha datado entre el 35.000 a 40.000 A.C, corresponde a la diosa madre más antigua fechada. En ella los órganos reproductivos aparecen sobredimensionados en comparación a las otras diosas madres, pero a su vez cumple con las características de las Venus paleolíticas, aunque posee características que no son comunes entre otras de estas figuras, tal es el caso de líneas en su vientre que podrían representar intervenciones en el cuerpo o líneas del

anunciaba los posteriores descubrimientos de cientos de estas figurillas, las cuales fueron encontradas desde los Pirineos hasta Siberia.

Estas estatuillas se caracterizan por tener exageradamente marcados los atributos femeninos como senos, vientre, caderas y vulva; lo que simbolizaría la fecundidad femenina y la maternidad.

María Binetti se refiere a este aspecto en su artículo “En el nombre de la madre: hacia un paradigma postpatriarcal”, señalando que esta acentuación hiperbólica de las partes del cuerpo femenino ligadas a la reproducción y fertilidad tiene un significado que va más allá del hecho biológico de dar a luz, sino que más bien tendría una interpretación mágica o numinosa del embarazo.⁴ Siendo así, la fertilidad es un hecho mágico, sagrado y divino.

Esta Diosa Madre o Gran Diosa reinaba en todos los niveles de la existencia: El inframundo, El cielo, La tierra y los animales. Se le consideraba como fuerza activa, positiva y afirmativa.⁵ Esta fuerza activa puede a su vez convertirse en una potencia negativa y destructora. Transformándose en una divinidad ambivalente: creadora, nutricia como salvaje, fiera y tenebrosa.⁶

En el Neolítico cobra importancia la relación de la diosa con el ciclo de vida, muerte y resurrección. Ciclo que es símbolo o representación de las cosechas y los cambios estacionales. Hecho que se debe principalmente al descubrimiento de la agricultura.⁷ La Gran Madre se convierte así en una divinidad ligada a la vegetación y fertilidad, ya que nutría a la tierra y la hacía fértil. Söj y Mor señalan al respecto que en esta época surgiría la primera analogía humana que se da entre tierra y mujer.⁸

En relación a esta asociación entre la fertilidad de la mujer y la tierra se desarrolló la hipótesis de que el culto se dirigiría no necesariamente a la figura de la mujer, sino que a la

embarazo. Ambas manos las tiene sobre el vientre, no posee cabeza ni pies. Se le clasifica entre las Venus esteatopigias, ya que posee rasgos del embarazo.

⁴ Binetti, María, “En el nombre de la madre: hacia un paradigma postpatriarcal”, *Revista de Filosofía*, nº 37, 2012, p. 143

⁵ Trias, E., *La edad del espíritu*, DeBolsillo, Barcelona, 2006, p. 85

⁶ *Ibidem*, p. 77

⁷ Preston, J. J. *Mother Worship. Theme and Variations*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1982, p. 330

⁸ Söj, M y Mor, B., *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, Harper Collins Publishers, New York, 1991, p. 47

de la madre. Tesis postulada por el arqueólogo francés Louis R. Nougier.⁹ La imagen de la diosa madre y su conexión con la tierra y lo materno desde el paleolítico en adelante se conectó o asoció a diversos animales, entre ellos a la abeja, que es el animal que aparece conectado a las tres diosas que se analizan en este trabajo.

II- La abeja y su conexión con la fertilidad

El carácter sagrado de la abeja se remonta al período minoico-cretense, período en que ésta era una representación femenina de la potencia de la naturaleza en el Mediterráneo Oriental. Fernández Uriel menciona que la abeja cumplía el rol de ser la intermediaria entre el mundo vegetal y el animal, también entre la tierra, la vegetación, el hombre y la naturaleza.¹⁰ Este rol de intermediaria la convertirá en la mensajera por excelencia.¹¹ Correspondía a una epifanía de la diosa madre y se conectaba con la fertilidad, ya que su labor al polinizar las flores y recoger su néctar para producir miel se relacionaba con la labor de la cosecha y la fertilidad de la tierra.¹² A partir de estas características y su conexión con la cosecha, la abeja es un símbolo de regeneración. Neumann al respecto opina que la abeja simbolizaba el poder de la tierra, su fecundidad, y el poder de la vida y la muerte,¹³ lo que la ligó a divinidades del más allá; jugando un papel importante dentro del culto de deidades ctónicas y telúricas, como es el caso de Démeter. La abeja a su vez es significado de perfección y pureza.¹⁴

La representación de la abeja, tanto en sellos, joyas u otro tipo de elementos se rastrea dentro de todo el Mediterráneo, con especial atención en Creta y Anatolia. En el caso cretense existen representaciones minoicas de la abeja en la glíptica y en la joyería.¹⁵ En Anatolia la abeja era un símbolo divino.

⁹ Nougier, Louis, *El arte prehistórico*, Plaza & Janes, Barcelona, 1968, p. 107

¹⁰ Fernández Uriel, Pilar, "Representación y simbolismo de las abejas en la numismática antigua", *Akros*, 3, enero 2004, p. 28

¹¹ Más adelante en el capítulo dedicado a Hannahanna se verá que la abeja corresponde a la mensajera de la diosa.

¹² Baring, Anne y Cashford, Jules, *Op cit.*, p. 97

¹³ Neumann, E., *The Great Mother*, Princeton University Press, 1970, p. 267

¹⁴ Fernández Uriel, P. "Algunas anotaciones sobre la abeja y la miel en el mundo antiguo", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, Tomo I, 1988, p. 195

¹⁵ Una de las joyas más hermosas es la encontrada en necrópolis de Krissólakos, cercana a Mallia en Creta. La cual corresponde a un pendiente o un colgante de un collar en donde se representa a dos abejas confrontadas libando el polen con sus alas extendidas. Actualmente se encuentra en el Museo Británico. Véase Figura 1.

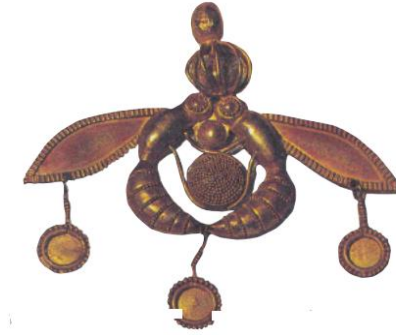


Fig. 1. Pendiente de la abeja. Krisólakos.
Museo Británico

III- La Potnia Artemisa

El nombre Artemisa no es de origen griego, pero está presente tanto en inscripciones griegas, lidias y etruscas.¹⁶ Se cree que la diosa tendría un origen pre helénico, ya que éste aparece por primera vez inscrito en una de las tablillas en lineal B que fue encontrada en Pilos. En estas tablillas aparece el dativo *A-ti-mi-te* y el genitivo *A-ti-mi-to*.¹⁷ También hay alusiones a su nombre en la tablilla V 280 de Cnosos. A partir de esta inscripción se le ha relacionado con la antigua diosa minoica cretense. Baring y Cashford señalan que también se habrían transferido a Artemisa características de otras diosas o ninfas cretenses como el apelativo de “dulce virgen” que provendría de Britomartis o la función de “diosa del parto”, ligada a Ilitia.¹⁸

Según el mito más generalizado, Artemisa es la hermana gemela del dios Apolo e hija de Zeus y Leto. En *Teogonía*, Hesíodo señala:

“Λητώ δ’ Ἀπόλλωνα καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,
ἡμερόεντα γόνον περὶ πάντων Οὐρανίωνων,

¹⁶ Baring, Anne y Cashford, Jules, *El mito de la diosa*, Trad. Andrés Piquer, Susana Potecher, Francisca del Río, Pablo E Terijano e Isabel Urzáis, FCE, México, 2005, p. 374. En griego Ἄρτεμις, en lidio *artimus* (Heubeck, Lidiaka, pp. 22-25) y en etrusco *Aritimi*.

¹⁷ Específicamente en la Tablilla 167 de Pilos.

¹⁸ *Ibíd.*, p. 375

γείνατο, αἰγιόχοιο Διὸς φιλότῃτι μιγεῖσα.”¹⁹

Leto los alumbró en la isla de Delos, la cual era conocida como “la Brillante”, luego de grandes dificultades causadas por Hera. El doble alumbramiento se produjo en el monte Cintio. La primera en nacer fue Artemisa, quien recién nacida ayudó a su madre en el parto de Apolo.

Adoptó gran parte de sus características de una todopoderosa Potnia,²⁰ que se conecta con la imagen de la diosa madre, ya que dominaba las fuerzas dispensadoras de la vida como los poderes destructores de la naturaleza. Al respecto García Trabazo señala que Artemisa “se convirtió por un lado, en una virgen esquiva, intocable y distante, y por otro en una Diosa madre salvadora y curativa, que creaba y protegía la vida y la vegetación”.²¹

Para Baring y Cashford la figura de Artemisa que fue conocida en Grecia albergaría fragmentos de las diosas neolíticas de la vieja Europa, de la península anatólica y la diosa minoica.²² Precisamente de estos fragmentos es que surge la asociación de Artemisa con diosas como la diosa-oso, las diosas hilanderas y la Potnia Theron o señora de las bestias.

3.1- Artemisa y el hilo de la vida

La asociación de la diosa Artemisa con la imagen de las diosas hilanderas se da a partir del descubrimiento de discos de husos y pesos de telares en muchos de los santuarios

¹⁹ “Leto parió a Apolo y a la flechadora Artemisa, prole más deseable que todos los uránicos, en contacto amoroso con Zeus portador de la égida”. Theog, vv. 918.

²⁰ Πότνια, Palabra que en el griego antiguo se utilizaba para referirse a la Señora, Señora. El término existía en el indoeuropeo como *potnih*. La primera referencia a esta palabra se halla en algunas inscripciones en las tablillas micénicas del Lineal B, la cual aludiría a la Potnia del laberinto (*da-pu 2 ri-to-jo po-ti-ni-ja*). El culto a la Potnia constituye un parte importante del universo religioso de la Edad de Bronce en el Egeo, el cual estaba compuesto por un conjunto de elementos animistas que se mezclaron con la imagen femenina que se relacionaba con la fertilidad y el ciclo de regeneración. En este contexto el título de Potnia se le asignó a la Madre Tierra minoica. En la Grecia clásica el título de Potnia se aplicaba a las diosas Artemisa, Démeter, Atenea y Perséfone. En relación a estudios recientes sobre la Potnia del Egeo Véase el artículo de Katerina Kopaka “A Day in Potnia’s Life. Aspects of Potnia and Reflected “Mistress” Activities in the Aegean Bronze Age” en *Aegaeum* 22, 2001.

²¹ García Trabazo, José Virgilio, “Anatolia y Grecia: puntos de contacto en el mito y el pensamiento”, *Aula Orientales* 21, 2003, p. 19

²² Baring, Anne y Cashford, Ibídem.

dedicados a la diosa. Lo que se relaciona con la idea de que ella es “quien teje la red que entrelaza la vida animal y la vida humana”.²³

3.2- La Potnia Theron

La figura de Artemisa como la diosa cazadora que siempre está acompañada de leones, ciervos o fieras salvajes es una herencia de la imagen de “La señora de las bestias” minoica y micénica.²⁴ Imagen que convierte a Artemisa tanto en la madre y matadora de todas las bestias; como a su vez el carácter contradictorio de la virgen que está relacionada con la nutrición y los partos. Este carácter de *Potnia Theron* aparece en vasos griegos del siglo VIII y VII a.C. En donde se representa a la diosa rodeada de animales y pájaros.

Artemisa también se ha asociado a dos animales que se han identificado con la maternidad: el ciervo o venado, y el oso. Ella misma ha sido representada como cierva²⁵ o diosa-venado y como diosa-osa²⁶ o madre osa.

Estas relaciones se han dado a partir del simbolismo que representan estos animales. El ciervo simboliza a partir de su cornamenta la fase creciente de la luna y con ello el principio generador de la vida. La madre osa se relaciona con la maternidad, el cuidado del recién nacido y el amamantamiento, el cual asegura la vida y espanta la muerte.

La conexión de Artemisa con la diosa osa está dada para algunos estudiosos por la etimología de su nombre, la que se conecta con la palabra iliria *artos* que significa oso.²⁷ La hipótesis respecto a la relación etimológica de Artemisa con el oso se confirma a través de

²³ Baring y Cashford, *Op. cit.*, p. 374

²⁴ La Potnia Theron o Señora de los animales corresponde a uno de los aspectos de la Diosa Madre, la que se caracterizaba por gobernar tanto la vida salvaje como la doméstica. Se transforma en un arquetipo femenino que asumirán diversas diosas, entre ellas Artemisa y la Diana romana. Arquetipo que representa a la madre o diosa protectora de la naturaleza. Se la representaba acompañada o rodeada por animales.

²⁵ La diosa venado se puede rastrear en gran parte del Folklore Europeo como en la mitología del norte de Asia. La diosa venado simboliza la fertilidad y el apareamiento. Dentro del folklore existe la creencia que el día del apareamiento del ciervo corresponde al día del nacimiento de la Diosa Madre. Creencia que provendría de cultos realizados por los grupos cazadores del Paleolítico.

²⁶ La imagen de la diosa-osa, divinidad teriomorfa se puede remontar a la cultura magdalenense.

²⁷ Sánchez Ruipérez, “El nombre de Artemis, dorio-ilirio: etimología y expansión (Estudios comparativo de lengua y religión)”, *Émerita* 14, 1946, pp. 1-60. Sánchez basa su teoría en base a la concordancia de cultos de adoración a la diosa en el pueblo ilirio, el cual habría sido traspasado a Grecia por medio de los dorios, los cuales se habrían mezclado con los ilirios en la segunda mitad del segundo milenio.

diversos estudios de las formas dialectales del nombre de la diosa en Chipre, Arcadia y Panfilia.²⁸

En el culto a la Artemisa Brauronia participaban niñas de cinco a diez años, las que danzaban disfrazadas de osas, hecho por el cual se les llamó *arktoi* (osas). Culto que nos recuerda la relación de la diosa con este animal.

3.3- Los partos y la fecundidad

Artemisa es una diosa que se opone al sexo, pero no a la crianza de los niños. En un santuario en Delos de época helenística se le llamaba *Locheía*, el cual habría estado reservado a las futuras jóvenes madres y a las parturientas.²⁹ También poseía el apodo de *Eypraxia*, que significa protectora de los nacimientos. Toma estos epítetos o se asocia a la idea de la partera, ya que ella es quien ayuda en el nacimiento de Apolo y debido a este acto, las Moiras la nombran patrona de las parturientas. Éstas la invocaban cuando estaban abatidas y atormentadas por los dolores del parto. De ello da cuenta Calímaco en su *Himno a Artemisa*:

μοῦνον ὄτ' ὀξεΐησιν ὑπ' ὠδίνεσσι γυναῖκες
τειρόμεναι καλέουσι βοηθόν, ἧσί με Μοῖραι
γεινομένην τὸ πρῶτον ἐπεκλήρωσαν ἀρήγειν,
ὄττι με καὶ τίκτουσα καὶ οὐκ ἤλγησε φέρουσα
μήτηρ, ἀλλ' ἀμογητὶ φίλων ἀπεθήκατο γυῖων.³⁰

En relación a la fecundidad, muchos estudiosos se han referido a que este aspecto se haría latente a través de la fila de bulbos o huevos colgantes que posee la estatua de la Artemisa de Éfeso. Éstos se han interpretado como representación de la crianza, cualidades maternas que derivan a partir de la comprensión de estos huevos como pechos. Morris

²⁸ Bermejo Barrera, José y Fernández Canosa, X.A. “Mito y Método Histórico. El ejemplo de Artemis”, *Gallaecia* 16, 1997, pp.136-137.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ Sólo tomaré contacto con las ciudades de los hombres cuando me llamen en su ayuda las mujeres atormentadas por los vivos dolores del parto; las Moiras me asignaron, desde el momento en que nací, la tarea de socorrerlas...

señala al respecto que la única fuente antigua sobre la idea de estos bulbos como pechos es *El Octavio* de Minucius Félix, quien la describe como *mamis multis et uberibus exstructa*.³¹

En las últimas décadas la interpretación de estos bulbos como pechos se ha discutido. Sarah Morris plantea que estas bolsas no tendrían la forma de senos como en otras esculturas antiguas, ya que no estarían presentes los pezones, además no están colocados en la posición y lugar que corresponde a las mamas en el cuerpo humano y el color de este conjunto colgante no coincide con el de cara, piel y manos, que en las imitaciones de madera y marfil son de color oscuro. También añade que muchos dioses masculinos del oeste de Anatolia también se representarían con estos apéndices.³² La hipótesis que plantea es que este conjunto de bulbos o bolsas serían un objeto de culto prehistórico relacionado con los KURSA hititas y que la imagen de Artemisa con estos kursas colgantes habría sido absorbida muy tempranamente en el culto griego de la diosa en Éfeso. Por lo tanto el conjunto de bolsas colgantes no serían necesariamente mamas, pero sí podría ser interpretado como un símbolo aislado de fecundidad y prosperidad. También se plantea que estos pechos pudieran tratarse de testículos de bóvidos, los cuales habrían sido sacrificados en los festivales en honor de la diosa. Éstos se colgarían en la estatua a modo de ofrendas.³³ Estos pechos, independientemente que sean representaciones de mamas, huevos, testículos de toros o los llamados KURSA hititas, son los elementos o símbolos que dan cuenta del carácter fértil que podría representar esta divinidad, que en su culto difiere mucho de la helénica, la cual se cree que tendría origen en la veneración de una divinidad mucho más antigua que provendría desde Anatolia.³⁴

3.4- Artemisa de Éfeso y la abeja

Se asociaba la abeja a esta diosa por su actividad incesante, habilidad y destreza.³⁵ La conexión entre la Artemisa Efesia y la abeja provendría ya desde una tradición prehistórica presente en el Asia Menor y Anatolia. Culto que habría asimilado la cultura

³¹ Morris, Sarah P. "The Prehistoric Background of Artemis Ephesia: A Solution to the Enigma of Her 'Breasts'?" en Von Ulrike, Muss. *Der Kosmos der Artemio von Ephesos*, Wien, 2001, p. 141

³² *Ibíd.*

³³ Teoría planteada por Gérard Seiterle.

³⁴ Respecto a este tema, véase Morris, Sarah P., "The Prehistoric Background of Artemis Ephesia: A Solution to the Enigma of Her 'Breasts'?" en Von Ulrike, Muss. *Der Kosmos der Artemio von Ephesos*, Wien, 2001

³⁵ *Ibíd.*

hitita y que se habría propagado hacia el Egeo. A través de esta propagación surgiría el sincretismo entre la diosa-abeja y Artemisa. Respecto a este sincretismo, Fernández Uriel menciona que la profesora Lilian Bodson habría encontrado en Éfeso una capilla dedicada a la abeja, que sería símbolo del culto de la diosa y de la propia naturaleza.³⁶

En Éfeso es en donde se asocia de forma más clara a la abeja con la diosa. Esto se daría, ya que esta ciudad correspondería a la antigua ciudad hitita de Arzawa, la que es mencionada en las tablillas cuneiformes como *Aspasa(s)*.³⁷ Esto quiere decir que el culto a la diosa podría provenir de los hititas. Sarah P. Morris en su artículo “The Prehistoric Background of Artemis Ephesia: A Solution to the Enigma of Her 'Breasts'?” defiende esta hipótesis a partir de los hallazgos de objetos hititas encontrados en el Artemisión.³⁸ Sanz Mingote en su artículo “Anatolio o indoeuropeo. Estado de la cuestión” especifica que en el nombre de *Aspasas* encuentra presente el vocablo “*apis*”, que en el indoeuropeo prelatino significaba abeja. El vocablo *appi* también habría estado presente en el istanuvio, un antiguo dialecto luvita.³⁹

A partir de este análisis etimológico se puede inferir que Éfeso estaría conectada con una antigua tradición religiosa hitita ligada a la diosa-abeja que posteriormente se habría asimilado a Artemisa. Dan cuenta de ello la numismática efesia, la cual data aproximadamente del siglo VI a.C en donde aparecía la abeja como símbolo de la ciudad y también está presente en la estatua de la Artemisa Efesia (véase figuras 2 y 3), ya que el insecto forma parte de uno de los motivos individuales decorativos de la falda de ésta. En relación al culto de la diosa, sus sacerdotisas eran llamadas Melisas o Melitas y hay evidencias arqueológicas de exvotos que representaban a abejas, los cuales eran dedicados a la diosa.⁴⁰ Esta relación entre Artemisa y la abeja del mismo modo se hace presente en otros templos como en el de la Artemisia Himmnia en Orcómeno, “en donde el sacerdote y la sacerdotisa dedicados a su culto debían preservarse puros y su dieta debía basarse en alimentos elaborados con miel”.⁴¹

³⁶ Fernández Uriel, P., *Op. cit.*, 2004, p. 33

³⁷ *Ibíd.*, p. 196

³⁸ Morris, Sarah P., *Op. cit.*, p. 137

³⁹ Sanz Mingote, L. “Anatolio o indoeuropeo. Estado de la cuestión” en *Estudios clásicos*, tomo XXXI, 94, 1988, p. 76

⁴⁰ Fernández Uriel, Pilar, “La moneda de Rusaddir. Una hipótesis de trabajo”, *Gerión*, 22, 1, 2004, p. 161

⁴¹ Fernández Uriel, *Op. cit.*, 2004, p. 33



Fig. 2. Artemisa Efesia. Museo Capitolino, Roma



Fig. 3 Esquema de la moneda efesia (abeja y cierva con palmera)

IV- Hannahanna, magna matter anatolia

Hannahanna es una diosa madre nativa anatólica, que correspondía a una divinidad de la fertilidad humana como agrícola.⁴² Dentro de la configuración del panteón de Hattuša, esta diosa corresponde al círculo de divinidades provenientes de Kaneš y Capadocia.⁴³

Hannahanna dentro de la jerarquización religiosa hitita pertenecía al tipo de divinidades protectoras como Inana, Ala, Hapantaliya o Zithariya.⁴⁴

⁴² Bernabé, Alberto y Álvarez Pedrosa, Juan Antonio, *Historia y leyes de los hititas. Textos del reino medio y el imperio nuevo*. Ediciones Akal, Madrid, 2009, p. 185

⁴³ Bernabé, Alberto y Álvarez Pedrosa, Juan Antonio. *Historia y leyes de los hititas. Textos del imperio antiguo. El código*, Ediciones Akal, Madrid, 2000, p. 57

⁴⁴ Bernabé, Alberto y Álvarez Pedrosa, Juan Antonio, *Op cit.*, p. 26

Weaber menciona que Hannahanna se escribe con el mismo ideograma sumerio de la diosa madre sumeria Nintud.⁴⁵

Dentro de la religión hurrita era tomada como Hebat, pero en la lengua hitita se le denominaba a partir de la reduplicación del término hanna que significa abuela. A partir de su nombre ya se le asocia a las divinidades relacionadas con la tierra y las diosas madres. El ser la diosa abuela da cuenta que ella es la primigenia, el antepasado de todos los dioses. De ahí que en el mito de Telepinu, ella sea presentada como la sabia consejera de los dioses, tanto mayores como menores.

4.1- Hannahanna y la Fecundidad

Hannahanna supervisa la fertilidad de las mujeres casadas y era invocada tal como la diosa griega Artemisa en los partos. Gallina Kellerman en su artículo “La deesse Hannahanna: son image et sa place dans les mythes anatoliens” destaca que la diosa precedía el nacimiento y fijaba los destinos del recién nacido.⁴⁶ Lo cual la conecta con las DINGIR. MAH en plural o GULSES. Divinidades ctónicas menores, a las que se consideraban dadoras de vida y de la suerte. Las *Gulses* son las diosas hititas que se conocen como las diosas del destino y de los nacimientos. Etimológicamente en hitita se les asigna el verbo *gulš-* que significa rayar, marcar, dibujar o escribir el destino.⁴⁷ Su importancia en la cultura hitita estaba dada porque ellas eran las que tejían el destino de los hombres desde su nacimiento. Se les invocaba en el contexto de los rituales de nacimiento como parteras.

4.2- Hannahanna y la abeja

El animal sagrado de Hannahanna es la abeja. En el *Mito de Telepinu o El dios desaparece*, la abeja es presentada como la mensajera de la diosa madre Hannahanna, la

⁴⁵ Weaber, Herbert, *Divining the primary sense: unfamiliar radiation in nature, art and science*, Routledge & Kegan Paul Ltda., London, 1978

⁴⁶ Kellerman, Gallina, “La deesse Hannahanna: son image et sa place dans les mythes anatoliens”, *Hethitica* 7, 1987, p. 117

⁴⁷ García Trabazo, *Op cit.*, p. 26. Las *Gulses* pueden asociarse a la imagen de las Moiras griegas y las Parcas romanas.

relación entre este artrópodo y la diosa hitita se cita con frecuencia en textos kasitas y se hace mención a ello en los recitales del Festival hitita KILAM, en donde la abeja da cuenta de un símbolo de domesticación y se señala que habita el árbol sagrado.⁴⁸

La conexión entre la abeja y la diosa aparece en el mito de Telepinu o el dios desaparece. El cual relata la desaparición de este dios, por motivos desconocidos, ya que faltan dos fragmentos iniciales dentro de la plantilla cuneiforme. Frente a esta desaparición todos los dioses se preocupan y comienzan su búsqueda, sin obtener resultados. Para los dioses era primordial encontrar a Telepinu, ya que a través de su extravío comenzaron a acaecer calamidades en torno a la fecundidad y fertilidad en todos los ámbitos de la naturaleza. Uno de los dioses, Shamash envía a un águila para que explore los territorios y logre hallar a Telepinu, pero no obtiene resultados. Ante la desesperación del dios de la Tormenta (padre de Telepinu) al ver que ni el águila ha logrado encontrar a su hijo, éste pide ayuda a Hannahanna. La que responde en forma imperativa a los dioses de la Tempestad y la Tormentas diciéndoles que vayan a buscarlo ellos mismos. En relación a esta respuesta de la diosa podemos interpretar que ella al ser la diosa madre, por ende una deidad primigenia estaría por encima de estos dioses. Lo cual también se demuestra cuando Teshub se burla de la abeja, al mencionar que cómo es posible que un insecto tan pequeño encuentre a su hijo, siendo que todos los demás dioses han fracasado. Frente a esta respuesta la DINGIR. MAH le hace callar e impone su voluntad por sobre la de Teshub.

Entonces, Hannahanna envía una abeja en busca del dios, ya que los demás dioses no han podido encontrarlo. La diosa ordena a la abeja que cuando lo encuentre lo pique en sus manos y pies, que lo levante, lo limpie y purifique. La abeja sigue sus órdenes y lo encuentra en una pradera (Lihzina). La purificación que daría la abeja sería a través de su cera, ya que su cera para los hititas era un elemento de purgación. De ahí que Hannahanna le ordene a la abeja:

*“¡Busca tú a Telepinu! Cuando lo encuentres,
Pícale en sus manos y sus pies, hazlo
Ponerse en pie, toma cera, limpia sus ojos y su mano,*

⁴⁸ Montserrat, Victor J., “Sobre los artrópodos en los inicios de la abstracción y la figuración humana”, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, 48, 2011, p. 8

*Purifícalo y tráelo ante mí*⁴⁹

Este actuar de la abeja despierta al dios, que se encontraba dormido en medio de una especie de pantano, hecho que lo irrita, haciendo que éste produzca nuevas calamidades. Ira que sólo será calmada a partir de la magia de la diosa Kanrusepa.

V- Démeter, la diosa del grano y la fertilidad

Démeter, que en griego corresponde a Δημήτηρ aparece ya mencionada en las tablillas micénicas del lineal B como *Da-ma-te*, en donde *ma* y *te* corresponderían a un compuesto que significaría madre.⁵⁰ En relación a la partícula *Da* surgen dudas; Kretschmer alude que éste sería un nombre antiguo que aludiría a la tierra *da'*, forma que también estaría presente en Posidón (Poseiv-dano o Poseri-davn).⁵¹ Karl Kerényi, al respecto señala en su libro *Eleusis: imagen arquetípica de la madre y la hija* que el nombre de Démeter se formaría a partir de la unión de *De* o *Da* (forma más antigua) que alude a una manera de referirse a una deidad femenina “cuyo auxilio y ayuda se evocaba en fórmulas arcaicas por el uso de esta sílaba”⁵² y *meter* que significa madre. Villalobos en relación al significado de *Da* o *De* plantea que éste era “un nombre primitivamente antiguo para *Ga* o *Gea*, que significa Tierra”.⁵³

También se cree que podría provenir del sustantivo indoeuropeo **d^heg^hom* **Mater*, el cual para Carnoy correspondería al significado de tierra madre, considerando que *g^h* es tierra, la cual deriva de la raíz **g eie* que alude a vivir, al unirse esta partícula con *Mater* se produce una labialización de *g i* que produciría una dental.⁵⁴ Así mismo el nombre podría provenir de **Das-mavthr* que relaciona a la diosa con el ámbito de la casa, por lo tanto correspondería a la idea de la diosa de la casa. Siguiendo la importancia de esta diosa y su

⁴⁹ García Trabazo, Virgilio, *Textos religiosos hititas: Mitos, plegarias y rituales*, Trotta, Madrid, 2002, p. 119

⁵⁰ *Diccionario etimológico de la Mitología griega* en www.demgol.units.it, visitado el 5 julio de 2013.

⁵¹ Kretschmer, Wien Stud, 24, 1901, p. 523

⁵² Kerényi, Karl, *Eleusis: imagen arquetípica de la madre y la hija*, Trad. María Tabuyo y Agustín López, Ediciones Siruela, Madrid, 2004, p. 55

⁵³ Villalobos, Magaly, *A puntadas. Cuadernos de Mitología Griega y Psicología Arquetipal*, Vol. I, Alfadil, Venezuela, 2004, p. 178

⁵⁴ *Diccionario Etimológico de la mitología griega*, Op.cit.

relación con la fertilidad de la tierra nos quedaremos con el significado que alude a que el nombre Démeter significa Madre Tierra o madre de la tierra.

La diosa Démeter es hija de Rea y Cronos y hermana de Zeus. En Grecia se le conocía como la diosa del grano, ya que lo protegía y posibilitaba su germinación, y se creía que ella habría sido la creadora de los cereales. Debido a su conexión con los cultivos es vista como una diosa de la fertilidad y de la riqueza agraria. Como diosa de las cosechas, Démeter continúa el linaje de las diosas relacionadas con la fertilidad: su abuela Gaia y su madre Rea.⁵⁵

Se le representaba a través de la imagen de una espiga de trigo o de una yegua.⁵⁶ Uno de los objetos propios de la diosa es el arado, el cual simboliza la fecundación, ya que representa al falo que surca la tierra (lo femenino) que dará lugar a la labranza (el acto fecundador)

Esta diosa también se asemeja a Dionisos, ya que ambos sufren o están sujetos al dolor y a la congoja que viven los mortales. Démeter sufre de forma desmedida la pérdida de su hija Perséfone. También corresponde a la imagen de la diosa madre, ya que es generadora de leche y miel, aquella que otorga protección: la madre por excelencia. Es la madre Tierra al igual que Gaia, pero no es esa tierra que produce y da vida a todos los seres, sino que es la madre del grano.⁵⁷

5.1- El arquetipo materno

Démeter representa dentro del Olimpo el arquetipo materno, ya que es la madre que sufre por su hija Perséfone y es la que provee de alimentos al ser la diosa del gran y la cosecha. En su papel de madre Shinoda Bolen en su libro *Las diosas de cada mujer: Una nueva psicología femenina* señala que a pesar de que existían otras diosas con características de madre en el Panteón griego (Hera y Afrodita) la relación con su hija

⁵⁵ Shinoda Bolen, Jean, *Las diosas de cada mujer: Una nueva psicología femenina*, Trad. Alfonso Colodrón, Editorial Kairós, primera edición enero de 1994, Barcelona, 2010, p. 237

⁵⁶ La asimilación de la diosa como yegua se relaciona con el mito que relata que mientras Démeter buscaba a Perséfone, Poseidón siente deseos por ella y comienza a seguirla. La diosa para engañarlo se transforma en yegua y se mezcla con los corceles del rey Onco, mientras éstos pastaban.

⁵⁷ Kerenyi, *Op cit.*, p. 55

Perséfone fue lo que dio mayor potencial a su imagen materna y a la vez el hecho de ser una de las diosas más nutricias.⁵⁸

Este carácter de madre y su relación con Perséfone lo plantea Hesíodo en la *Teogonía* en los versos 912-14, en donde menciona que Démeter dio a luz a Perséfone en unión con Zeus, que ésta fue raptada por Hades, quien la aleja de su madre y hace entrar a ésta en un gran pesar:

*“Αὐτὰρ ὁ Διήμητρος πολυφύρβης ἔς λῆχος ἦλθεν,
ἣ τέκε Περσεφόνην λευκώλενον, ἣν Ἄιδωνεὺς
ἦρπασε ἦς παρὰ μητροῦ: ἔδωκε δὲ μητίετα Ζεὺς.”*⁵⁹

El mito en torno a Démeter y su hija Perséfone son los que darán lugar a los misterios Eleusinos dedicados a ambas divinidades. Tema que no será abordado en este trabajo.

5.2- La fecundidad

Uno de sus atributos es la fecundidad, ya que hace nacer y prosperar las semillas, lo que ha enseñado a los hombres, al entregarles los conocimientos de la agricultura. Por lo cual se le consideraba la patrona de todos los oficios subordinados a la faena agrícola. Se le conoce como Cloe, Auxithales, Euclos, Cloéfora y Cloocarpos; epítetos que aluden al potencial que la diosa tiene de hacer brotar las plantas y de darles el verdor.⁶⁰

5.3- La conexión con el cerdo

Desde los inicios del Neolítico el cerdo era uno de los animales domésticos que se asimilaba al culto de la diosa Madre. Ya desde el V milenio a.C. aparece su representación en Siria y el centro de Europa. La diosa aparecía representada con la cabeza de este animal.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 229

⁵⁹ Hesíodo. *Teogonía*. Edición bilingüe revisada en: <http://es.scribd.com/doc/105286444/Hesiodo-Teogonia-Bilingue> el 2 de julio de 2013

⁶⁰ Sobre estos epítetos y su relación con la vegetación y la etimología que alude a verde. Véase Chinchilla Sánchez, Kattia, 2003, p. 385

El culto al cerdo surgiría en Grecia en el período cicládico y posteriormente en los sacrificios de la época clásica para la diosa Démeter. La asociación del cerdo con la diosa madre y Démeter se comprende a partir de la gran fertilidad que representa la opulencia del cuerpo de este animal y la rapidez de su crianza.

5.4- Las Melissas

La abeja se relaciona con Démeter, ya que es el símbolo de la maternidad y la fertilidad y se le asocia en su carácter de divinidad ctónica. La conexión se da en torno a la imagen de la abeja reina y en relación a la miel que es considerado un alimento materno.⁶¹

Eufronio es quien menciona que fue Démeter quien enseñó a las abejas a construir sus panales en los troncos huecos de los árboles. En *La Eneida*, Virgilio relata que una cierta dama llamada Melissa,⁶² pudo conocer por Démeter los secretos de su ritual. El resto de las mujeres que no tuvieron la oportunidad de conocer los misterios de la diosa despedazaron a Melisa. Démeter como castigo a estas mujeres envió contra ellas una peste e hizo que un enjambre de abejas brotase del cuerpo de Melisa.⁶³ Tal vez en relación a esta leyenda las sacerdotisas del culto de Démeter se denominaban Melisas (Μελισσαι) y tendrían también este nombre las mujeres iniciadas en los misterios eleusinos. Dentro de los ritos éstas danzaban imitando el vuelo de las abejas.⁶⁴ También en testimonio de Píndaro, las Melisas interpretaban himnos religiosos en honor a este insecto.⁶⁵

Asimismo, Calímaco da testimonio de la relación de la abeja con la diosa Démeter en su himno a Apolo cuando en sus vv. 110-111 señala que las abejas acarrean agua para esta diosa, la que debe ser pura y es extraída de una fuente sagrada:

“Δηοῖδ’ οὐκ ἀπὸ παντὸς ὕδωρ φορέουσι μέλισσαι,
ἀλλ’ ἦτις καθαρὴ τε καὶ ἀχρᾶντος ἀνέρπει

⁶¹ Tanto la miel como la leche pertenecen y son símbolos asociados a la maternidad.

⁶² Melissa era la fue la primera sacerdotisa de Rea, en el mito se cuenta que fue ella quien alimentó con miel a Zeus en Creta.

⁶³ Véase Grimal, Pierre. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1981, p. 346 y Ruiz de Elvira Prieto, Antonio, *Mitología Clásica*, Editorial Gredos, Madrid, 1982, p. 52

⁶⁴ Willet, R.F., *Cretan cults and Festivals*, Greenwood Press, Westport, 1980, p. 217

⁶⁵ Véase su Pítica IV.

πίδακος ἔξ ἐρηΐς ὀλίγη λιβάς ἄκρον ἄωτον'.⁶⁶

Como vemos son variados los testimonios que vinculan a la diosa del grano con la abeja, tanto a partir de las Melisas como en torno al insecto como animal que acompaña a la deidad.

VI- Conclusiones

A partir de este estudio comparativo en torno a las diosas Artemisa, Démeter y Hannahanna podemos concluir que existe una conexión entre las tres divinidades en torno a la simbología que las acompaña, a la imagen e importancia de estas divinidades femeninas, relacionadas con la tierra fértil, lo ctónico y ante todo en relación a su conexión con la diosa madre o Gran Madre Mediterránea, ya que las tres comparten o poseen características que eran propias de esta divinidad, las cuales fueron analizadas a lo largo de este trabajo, específicamente: la abeja, la conexión con ciertos animales como el oso y el ciervo en el caso de Artemisa, y el cerdo en el de Démeter.

Se puede a su vez realizar vinculaciones entre Artemisa y Hannahanna en torno a la conexión que la diosa de la caza posee con Anatolia si consideramos que su culto en Éfeso da cuenta que correspondería a un sincretismo entre la diosa helénica y una divinidad prehistórica anatólica. Por lo tanto podría poseer quizás la conexión de la abeja a partir de la imagen de esta diosa prehistórica que podría haber sido una diosa-abeja. A su vez ambas están relacionadas con los cultos y rituales del parto, Artemisa en su asimilación con Ilitia y su invocación como diosa de los partos, Hannanahanna a partir de la conexión que la une con las Gulsas.

En el caso de los lazos entre Démeter y Hannahanna, ambas son reconocidas dentro de sus panteones como diosas madres, Hannahanna al ser la deidad primigenia que es madre de todos los dioses y Démeter al ser la madre de Perséfone y cumplir con la imagen nutricia que también se ha asimilado al arquetipo materno. Además existe una relación más, que no fue abordada en este estudio, pero que da pie para una futura investigación y es

⁶⁶ Calímaco, "Himno a Apolo" en *Himnos, Epigramas y Fragmentos*. Traducción Emilio Fernández Galiano Ardanaz, Edición bilingüe, Gredos, Madrid, 1980, p. 23

como ambas diosas se relacionan con ritos y mitos de purificación e iniciación, en el caso de Démeter su conexión con los misterios de Eleusis y en el de Hannahanna en torno al mito de purificación de Telepinu. Además etimológicamente, las dos diosas poseen en sus nombres alusiones a lo materno: Démeter corresponde al significado de madre tierra y Hannahanna la abuela-abuela.

Quizás sean muchos más los puntos de encuentro entre estas tres divinidades, pero en este trabajo sólo nos remitimos a abordar los ya mencionados.

BIBLIOGRAFÍA

Baring, Anne y Cashford, Jules, *El mito de la diosa*, Trad. Andrés Piquer, Susana Potecher, Francisca del Río, Pablo E Terijano e Isabel Urzáis, FCE, México, 2005

Bermejo Barrera, José y Fernández Canosa, X.A, “Mito y Método Histórico. El ejemplo de Artemis”, *Gallaecia* 16, 1997, pp.125-143

Bernabé, Alberto y Álvarez Pedrosa, Juan Antonio, *Historia y leyes de los hititas. Textos del imperio antiguo. El código*, Ediciones Akal, Madrid, 2000

Bernabé, Alberto y Álvarez Pedrosa, Juan Antonio, *Historia y leyes de los hititas. Textos del reino medio y el imperio nuevo*, Ediciones Akal, Madrid, 2009

Binetti, María, “En el nombre de la madre: hacia un paradigma pospatriarcal”, *Revista de Filosofía*, nº 37, 2012, pp. 137-153

Calímaco, *Himnos, Epigramas y Fragmentos*. Traducción Emilio Fernández Galiano Ardanaz, Edición bilingüe, Gredos, Madrid, 1980

Diccionario etimológico de la Mitología griega en www.demgol.units.it

Eliade, Mircea, *Historia de las Ideas Religiosas I. De la Prehistoria a los Misterios de Eleusis*, Tr. Jesús Valiente Malla, Paidós, Barcelona, 1999

Fernández Uriel, P., “Algunas anotaciones sobre la abeja y la miel en el mundo antiguo”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie II, Historia Antigua, Tomo I, 1988

Fernández Uriel, Pilar, *Dones del cielo. Abeja y miel en el Mediterráneo antiguo*, Universidad Nacional de Educación a distancia, Madrid, 2011

Fernández Uriel, Pilar, “La moneda de Rusaddir. Una hipótesis de trabajo”, *Gerión*, 22, 1, 2004

Fernández Uriel, Pilar, “Representación y simbolismo de las abejas en la numismática antigua”, *Akros*, 3, 2004

García Trabazo, José Virgilio, “Anatolia y Grecia: puntos de contacto en el mito y el pensamiento”, *Aula Orientales* 21, 2003, pp. 19-34

García Trabazo, Virgilio, *Textos religiosos hititas: Mitos, plegarias y rituales*, Trotta, Madrid, 2002

Grimal, Pierre, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1981

Hesíodo, Teogonía. Edición bilingüe revisada en <http://es.scribd.com/doc/105286444/Hesiodo-Teogonia-Bilingue>.

Kellerman, Gallina, “La deesse Hannahanna: son image et sa place dans les mythes anatoliens”, *Hethitica* 7, 1987

Kerényi. Karl, *Eleusis: imagen arquetípica de la madre y la hija*, Trad. María Tabuyo y Agustín López, Ediciones Siruela, Madrid, 2004

Montserrat, Victor J., “Sobre los artrópodos en los inicios de la abstracción y la figuración humana”, *Boletín de la Sociedad Entomológica Aragonesa*, 48, 2011

Morris, Sarah P., “The Prehistoric Background of Artemis Ephesia: A Slution to the Enigma of Her 'Breasts'?” en Von Ulrike, Muss. *Der Kosmos der Artemio von Ephesos*, Wien, 2001

Nougier, Louis, *El arte prehistórico*, Plaza & Janes, Barcelona, 1968

Neumann, E., *The Great Mother*, Princeton University Press, 1970

Pomeroy, Sara, *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad clásica*. Ediciones Akal, Madrid, 1999

Preston, J. J., *Mother Worship. Theme and Variations*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1982

Ruiz de Elvira Prieto, Antonio, *Mitología Clásica*, Editorial Gredos, Madrid, 1982

Sánchez Ruipérez, “El nombre de Artemis, dorio-ilirio: etimología y expansión (Estudios comparativo de lengua y religión)”, *Émerita* 14, 1946, pp. 1-60

Sanz Mingote, L., “Anatolio o indoeuropeo. Estado de la cuestión”, *Estudios clásicos*, tomo XXXI, 94, 1988, págs. 65-81

Shinoda Bolen, Jean, *Las diosas de cada mujer: Una nueva psicología femenina*. Trad. Alfonso Colodrón, Editorial Kairós, primera edición enero de 1994, Barcelona, 2010

Sööj, M y Mor, B., *The Great Cosmic Mother: Rediscovering the Religion of the Earth*, New York, Harper Collins Publishers, 1991

Trias, E., *La edad del espíritu*, DeBolsillo, Barcelona, 2006

Villalobos, Magaly, “A puntadas”, *Cuadernos de Mitología Griega y Psicología Arquetipal*, Vol. I, Alfadil, Venezuela, 2004

Weaber, Herbert, *Divining the primary sense: unfamiliar radiation in nature, art and science*, Routledge & Kehan Paul Ltda. London, 1978

Willet, R.F., *Cretan cults and Festivals*, Greenwood Press, Westport, 1980

SEGUNDA PARTE

Mito y religión en el mundo romano.

2014

**Revista Electrónica Historias
del Orbis Terrarum**

Edición y Revisión por la Comisión
Editorial de Estudios Clásicos

Núm. 12, Santiago

<http://www.orbisterrarum.cl>



El mito del héroe en una necrópolis periurbana tardo- republicana de un asentamiento del Mediterráneo Occidental (Alicante, España)

Por Pablo Rosser Limiñana y Seila Soler Ortiz***

RESUMEN:

El presente estudio reflexiona desde una perspectiva arqueológica y cultural sobre el mito del héroe en una tumba de la necrópolis de la fase tardo-republicana en el asentamiento del *Tossal de Manises* (Alicante, España), a través de la iconografía de la vasija en donde se produjo la incineración de un individuo.

* Pablo Rosser Limiñana es Doctor en Patrimonio Arqueológico e Histórico, Departamento de Patrimonio Cultural, Municipalidad de Alicante. Seila Soler Ortiz es Arqueóloga y Doctoranda en Sociología de la Cultura y las Artes, Universidad de Alicante, España. Contacto: pablorosser@gmail.com y seilaaixa@gmail.com

**EL MITO DEL HÉROE EN UNA NECRÓPOLIS PERI-
URBANA TARDO REPUBLICANA DE UN ASENTAMIENTO
DEL MEDITERRÁNEO OCCIDENTAL (ALICANTE,
ESPAÑA).**

Por Pablo Rosser Limiñana y Seila Soler Ortiz

I- Antecedentes

En 1989, Cerrillo escribía estas lúcidas palabras: *“La religión en su más estricto sentido no es sino la suma de actos sentimentales fosilizados bajo la fórmula de un complicado ritual que se ha generado mediante la circulación constante de una información redundante dentro de un determinado sistema cultural, relaciones que no deberían dejar huellas en el registro arqueológico porque se trata siempre de actos individuales o colectivos de relación entre la divinidad y el fiel-fieles. Pero ocurre que el cuerpo social realiza elevadas inversiones de gasto privado o público de manera que esas actividades rituales humanas, sin apenas repercusión inicial en la cultura material como pudiera pensarse en un principio son en ocasiones las únicas de las que ha quedado huellas arqueológicas de la existencia de comportamientos de determinadas comunidades humanas y en las que parece concederse un importante papel dentro de categorías sociales y etnográficas”*.¹ Es desde esa perspectiva, arqueológica y cultural que vamos a enfocar las siguientes reflexiones sobre el mito del héroe en una tumba de la necrópolis de la fase tardo-republicana en el asentamiento del *Tossal de Manises* (Alicante, España), a través de la iconografía de la vasija en donde se produjo la incineración de un individuo.

II- Historiografía de la necrópolis romana de *Lucentum*

Fruto de las excavaciones que se han venido realizando por el COPHIAM,² fundamentalmente dentro del Plan *Parcial de Ordenación Urbana Playa de San Juan* así como de la *re-urbanización de las calles Zeus y Afrodita*, desde 1988-89 hasta la fecha, se ha podido documentar una necrópolis de transición de época ibérica a alto-imperial relacionada, indudablemente, con el asentamiento y posterior municipio romano de *Lucentum*, ubicado en el llamado *Tossal de Manises*.

Los primeros datos de esta necrópolis los tenemos por las intervenciones realizadas por parte del equipo de trabajo del COPHIAM. No obstante, sus antecedentes tenemos que vincularlos con las investigaciones realizadas en el yacimiento de *Lucentum* desde el s. XVIII. Efectivamente, en 1780 D. Antonio Valcárcel, identifica los restos encontrados con la *Lucentum* de las fuentes clásicas. A partir de los años 30 del s. XX, le siguieron en los trabajos de investigación Lafuente Vidal y Figueras Pacheco, fundamentalmente.³ (Véase ilustración nº 1)

Se ha definido el territorio de la ciudad de *Lucentum* en función de las ciudades que la circundan y de la importancia de éstas, así como por accidentes geográficos que podrían marcar hitos de referencia en la configuración del espacio político de una ciudad: el *Territorium*.⁴

En cuanto al poblamiento circundante a la ciudad de *Lucentum* se encontraría disperso por lo que fue la *Huerta de Alicante*, pues en las inmediaciones se documentan

¹ Cerrilo, E., “El mundo funerario y religioso en época visigoda”, III *Congreso de Arqueología Medieval de España (C.A.M.E.)*, Oviedo, 1989, p. 91 ss.

² Unidad de Conservación del Patrimonio Histórico-Artístico Municipal.

³ Lafuente Vidal, José, *Alicante en la Edad Antigua*, Alicante, 1957. Figueras Pacheco, Francisco, “La necrópolis ibero-púnica de Alicante”, *Anales del Centro de Cultural Valenciana*, VI, nº 15, Valencia, 1933, p. 19. Figueras Pacheco, Francisco, *Una Ciudad Milenaria*, Alicante, 1935. Figueras Pacheco, Francisco, *Arqueología de Alicante*, Alicante, 1936. Figueras Pacheco, Francisco, *El antiguo puerto interior de la Albufereta de Alicante. Descubrimiento y descripción*, Alicante, 1955. Figueras Pacheco, Francisco, *Compendio Histórico de Alicante*, Comisión Provincial de Monumentos, Alicante, 1957.

⁴ Olcina, Manuel, “El *Tossal de Manises* en época romana”, *Historia de Alicante*, I, 1990, pp. 149-189. Olcina, Manuel, “Fortificaciones del *Tossal de Manises*: estado de la cuestión”, *Fortificaciones y Castillos de Alicante*, Publicaciones de la C.A.P.A., nº 157, Alicante, 1991. M. Olcina y H. Reginard y M.J. Sánchez, *Tossal de Manises (Albufereta, Alicante). Fondos antiguos: Lucernas y Sigillatas*, Alicante, 1990. M. Olcina y R. Pérez, *La ciudad ibero-romana de Lucentum (El Tossal de Manises, Alicante). Introducción a la investigación del yacimiento arqueológico y su recuperación como espacio público*, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1998.

abundantes restos arqueológicos de carácter peri-urbano y suburbano que explotarían el territorio al amparo de aquella.⁵

Es a partir de mediados del siglo I a.C. que se documenta en el asentamiento del *Tossal de Manises* una mayor actividad edilicia que llevará lógicamente a que la ciudad romana se consolide urbanísticamente. Este periodo de apogeo continuará hasta el tercer cuarto del siglo I d.C. La fecha por la cual *Lucentum* asumirá el rango jurídico de municipio romano, sería entre el 30-20 a.C., o muy poco después, ya que es en este momento en el que se ha fechado la construcción del foro.⁶

Del mismo modo -y resulta coherente con lo dicho hasta ahora-, es a partir del siglo I a.C., quizá en su segunda mitad, que además se documenta un mayor número de villas agrícolas en su entorno, así como algunas de las tumbas, aproximadamente a finales del siglo I a.C., del cementerio del municipio, que ahora nos ocupa.

Por otro lado, según los trabajos hasta ahora realizados por el equipo de investigación del Museo Arqueológico Provincial de Alicante en el *Tossal de Manises*, la puerta principal de acceso a la ciudad se encontraba en la ladera Oriental del monte (véase ilustración nº 2).

Efectivamente, próxima a la zona de la puerta de la ciudad es donde se han producido la mayoría de los hallazgos de tumbas. Por lo tanto, las distintas lápidas funerarias que, a lo largo de la historia, han ido apareciendo en la zona, o reutilizadas en fincas agrícolas del contorno, debieron coronar enterramientos en la zona que nos ocupa.⁷ Traemos algunas de ellas como ejemplo:

Inscripción funeraria (s. II d.C.):

P(ublius) Astrani/us Venustus /

IIIIIIvir Aug(ustalis) /

Lucentis annor(um) XXIII /

⁵ Rosser, Pablo, “La necrópolis romana altoimperial del Parque de la Naciones (La Albufereta, Alicante): Estudio de algunos de sus materiales”, *Lucentum: Anales de la universidad de Alicante. Prehistoria, arqueología e historia antigua*, Nº 9-10, 1990-1991, pp. 85-102

⁶ Olcina, *Op.cit.*, 1990. Olcina, *Op.cit.*, 1991. Olcina y Pérez, *Op.cit.*, 1998.

t(e) r(ogo) p(raeteriens) d(icas) s(it) t(ibi) t(erra) levis

*(Aquí yace) Publius Astranius Venust, sevir
augustal de Lucentis/Lucente, de 23 años. Te
ruego, caminante, que digas: “que la tierra te
sea leve” (Véase ilustración nº3).*

Inscripción funeraria (s. II d.C.):

Sicceia P(ubli) l(iberta) Donata /
Piero f(ilio) suo qui /
obi(i)t annorum /
XIII hoc m[onu]/
[mentum] posu[it]

*Sicceia Donata, liberta de Publi, ha erigido este
monumento a Piero,
su hijo, que murió a los 14 años.
(véase ilustración nº 4)*

De las diecisiete inscripciones hasta ahora documentadas podemos sacar alguna conclusión: la primera es la cronológica. Ninguna de ellas es tan antigua como las primeras tumbas de la necrópolis de *Lucentum* que seguidamente trataremos, esto es, de mediados del s. I a.C. Ello nos haría pensar que no se pondrían inscripciones sobre las primeras tumbas –la mayoría de indígenas y, por tanto, sin tradición en tal sentido-reduciéndose a la construcción de túmulos de piedras, colocación de una laja a modo de señal, etc. Sobre el tema de la lógica continuidad de la cultura ibérica hablaremos en seguida.

⁷ Para un estudio detallado de la mayoría de ellas, así como amplia bibliografía, ver el magnífico trabajo de J. Corell, *Inscripciones romanas: D'Ilici, Lucentum, Allon, Dianum i els seus territoris*, Nau Llibres, Valencia, 1999.

Por lo tanto, se podría igualmente decir que la llegada de la “moda” latina de colocar encima de las tumbas lápidas funerarias con epigrafía,⁸ empezaría a documentarse en la necrópolis de *Lucentum* a partir del s. I d.C., momento en donde la *romanización* de la zona, a partir del municipio romano en que se convierte la ciudad de *Lucentum*, es una evidencia. Efectivamente, y tal y como ha estudiado De Hoz,⁹ la desaparición de la epigrafía ibérica y la asunción definitiva de la latina se va a producir en el siglo I d.C., ya que la epigrafía latina de época republicana en Hispana, en general, destaca por su parquedad, y una importante presencia de la de tipo jurídico y público, así como la escasez de inscripciones sepulcrales o funerarias.

De la necrópolis de *Lucentum* de época romana tenemos las primeras noticias, como ya hemos mencionado antes, gracias a los estudios publicados en 1990 por nosotros mismos.¹⁰ Entre 1989 y 1999, se fueron excavando por el COPHIAM una serie de solares en torno al *Tossal de Manises*.

En los últimos estudios relacionados con el mundo funerario para el País Valenciano, realizado por González, y en particular para la necrópolis de *Fapegal y Parque Naciones*, se coincide en las conclusiones ya realizadas por uno de nosotros de que la necrópolis abarcaría una cronología desde el s. I a.C. al I d.C.¹¹

Una segunda fase de esta necrópolis sería de época Tardoantigua y con rito de inhumación. Segunda fase que habría que relacionar con las villas adyacentes que han ido apareciendo en la zona.¹²

⁸ Arasa i Gil, F., “La romanització a les comarques septentrionals del litoral valencià. Poblament ibèric i importacions itàliques en els segles II-I a C.”, *Servicio de Investigación Prehistórica. Serie de Trabajos Varios*, Núm. 100, Diputación Provincial de Valencia, 2001

⁹ De Hoz, J., “Escrituras en contacto: ibérica y latina”, Coord. por Francisco Beltrán Lloris, *Coloquio sobre Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en Occidente*, Zaragoza, 4 a 6 de noviembre de 1992. Actas., 1995, pp. 57-84

¹⁰ Rosser, Pablo, “La necrópolis romana altoimperial del Parque de la Naciones (La Albufereta, Alicante): Estudio de algunos de sus materiales”, *Lucentum: Anales de la universidad de Alicante. Prehistoria, Arqueología e historia antigua*, Nº 9-10, 1990, pp. 85-102

¹¹ González Villaescusa, Ricardo, *El mundo funerario romano en el País Valenciano: monumentos funerarios y sepulturas entre los siglos I a. de C.-VII d. de C.*, Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, 2001

¹² Rosser, Pablo, “Últimos descubrimientos Arqueológicos”, *Historia de Alicante*, fasc.6, *El Tossal de Manises y su entorno*, Alicante, 1990, p. 111. Pablo Rosser, “Nuevos descubrimientos arqueológicos de época romana en el Término Municipal de Alicante”, *Historia de Alicante*, 1991

III- La tradición ibérica en los enterramientos

La práctica de usar como urnas cinerarias vasijas con pintura de tradición ibérica, es algo común en las costumbres funerarias romanas en la península ibérica para estos momentos (s. I a.C. a I d.C.).¹³ Se ha planteado recientemente que la utilización de estos recipientes puede responder más bien a una reacción de la población indígena ante la llegada de nuevos productos manufacturados de bajo coste, que amenazaba con eliminar el mercado de las producciones tradicionales. Es por ello que se pretende, en base a dicha teoría, asociar la presencia de estos recipientes a un problema comercial más que a una perduración de costumbres tradicionales,¹⁴ si bien será a comienzos del siglo I d.C. cuando se produce una mayor modificación con la inclusión de formas plenamente romanas.¹⁵

Se documentan, por ejemplo, en la necrópolis occidental de Córdoba, conocida como *Camino Viejo de Almodóvar*,¹⁶ en la de la *Constancia*,¹⁷ en la necrópolis de Carmona,¹⁸ en la necrópolis de la Puerta Norte de *Castulo*,¹⁹ en la necrópolis del *Cerrillo de los Gordos*,²⁰ llegando a documentarse todavía a mediados del siglo I d.C., asociada a las primeras fabricaciones de sigillata hispánica en el alfar de Andújar.²¹

¹³ García Matamala, Begoña, “Enterramientos con urnas de tradición indígena en Corduba”, en D. Vazquerino (ed.), *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano: actas del Congreso Internacional*, Córdoba, vol. 2, 2002, pp. 201-224

¹⁴ García Matamala, *Op.cit.*, 2002, p. 215

¹⁵ Abascal Palazón, José Manuel, *La cerámica pintada romana de tradición indígena en la Península Ibérica*, Centros de Producción, comercio y tipología, Madrid, 1986

¹⁶ Santos Gener, S., “Memoria de las excavaciones del Plan Nacional realizadas en Córdoba (1948-1950)”, *Informes y memorias de la C.G.E.A.*, nº 31, Madrid, 1955, p. 15, Fig. 3

¹⁷ Vargas Cantos, Sonia, “El conjunto funerario de La Constancia (Córdoba). Ajueres y cronología”, Desiderio Vazquerino Gil (coord.), *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba (5-9 junio 2001), vol. 3, 2002, p. 299

¹⁸ Bendala, Manuel, *La necrópolis romana de Carmona*, 2 vol., Sevilla, 1976, p. 109. M. Belén, “Tumbas prerromanas de incineración en la necrópolis de Carmona”, *Homenaje a Conchita Fernández Chicharro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pp. 269-285. M. Belén, “Aportaciones al conocimiento de los rituales funerarios en la necrópolis romana de Carmona (Sevilla)”, *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983. M. Belén y R. Lineros y M. Puya, “Excavaciones en la necrópolis de Carmona (Sevilla)”, *Anales de Arqueología Andaluza.*, II, 1985, pp. 417-423. M. Belén y J.L. Escacena, “Las necrópolis ibéricas de Andalucía occidental”, en J. Blánquez y V. Antona (coord.), *Congreso de Arqueología Ibérica. Las Necrópolis* (Serie Varia 1), Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1992, pp. 509-529. M. Belén, “Rituales funerarios a la necrópolis romana de Carmona (Sevilla)”, *Cota Zero*, nº 2, 1986, pp. 53-61

¹⁹ Cantó, A. M^a., “Necrópolis de la Puerta Norte”, en J.M. Blázquez, “Castulo II”, *EAE*, 105, Madrid, 1979, pp. 9-87, p. 86

²⁰ Cantó, A. M^a., y Urruela, J. J., “Necrópolis del ‘Cerrillo de los Gordos’. Campaña de 1971”, en J.M. Blázquez, “Castulo II”, *EAE*, 105, Madrid, 1979, pp. 321-346, p. 346

Del mismo modo, en la necrópolis de *Lucentum* la cerámica de tradición ibérica, es pieza clave en las tumbas, ya que no solo aparece muy bien representada entre las urnas cinerarias, sino que la encontramos en otro tipo de recipientes cerámicos (por ejemplo, *olpes*, cubiletes, etc.).

Respecto a las urnas, pertenecerían, fundamentalmente, a dos de los tipos establecidos por Tortosa,²² encuadrables ambos en el cambio de Era. Sin embargo presentan algunas variantes o puntualizaciones destacables:

- Por un lado estarían las urnas del llamado *Grupo B (formas de mediano tamaño), Tipo 1 (tinajilla, Subtipo 1: bitroncocónico,*²³ Baria III, Forma XVIIb de Ros Sala. Se darían las dos variantes propuestas por Tortosa. Por un lado, la *Variante 1: con hombro marcado* (por ejemplo, algunas urnas de *Fapegal*), y la *Variante 2: sin hombro marcado* (las urnas tanto de Parque Naciones como de Afrodita). En este grupo resulta importante destacar que, a diferencia de los ejemplares documentados en la *Alcudia* con decoración en el Estilo I y, por tanto, algo más antiguos, los de Alicante son del Estilo II y tienen claros paralelos en la necrópolis de la *Torre Ciega* de Cartagena, más tardías.
- El otro tipo de urna cineraria de tradición ibérica se podría englobar por su decoración pictórica –Estilo II– también en el *Grupo B (formas de mediano tamaño), pero esta vez en el Tipo 3 (Cálato), Subtipo 4: perfil de tendencia troncocónica,*²⁴ Ampurias III, Forma Ib de Ros Sala. Sin embargo, formalmente paralelizan más con el *Tipo 6, subtipo 4, Variante 1* que en la *Alcudia* presenta sólo, a diferencia de lo que documentamos en la *Albufereta*, decoración pintada del Estilo I.

Como vemos, no coinciden estilos pictóricos y formales con lo acontecido en la *Alcudia*, presentando paralelos más claros con la zona de Cartagena (véase ilustración nº 5).

²¹ Sotomayor, M., y Roca, M., y Sotomayor, N., “Los alfares romanos de Andújar. Campañas 1974 y 1977”, *NAH 6*, 1979, pp. 443-496, p. 457

²² Tortosa, T., “Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de la Alcudia (Elche, Alicante)”, en T. T. Tortosa (Coord.), “El yacimiento de la Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico”, *Anejos de Aespa. XXX*, CSIC, Madrid, 2004, pp. 71-222

²³ Tortosa, T., 2004, pp. 117-118, Figs. 64 y 104

En la necrópolis de *Torre Ciega* (Cartagena), y dentro de una urna cineraria de tradición ibérica semejante a las aquí estudiadas, apareció una moneda republicana de *Saguntum*,²⁵ circunstancia que refuerza, aún más si cabe, una cronología temprana para esta necrópolis, dentro del mundo romano. En nuestro caso, dichas urnas se englobarían mejor en la Fase Tiberio-Claudia (1ª ½ del s. I d.C.).

Por su parte, y fuera de las urnas cinerarias, encontramos también piezas con decoración de tradición ibérica. Por ejemplo, el Caliciforme, *Tipo 5, Subtipo 1: bitroncocónico* de Tortosa,²⁶ similar al tipo 17 de Abascal,²⁷ Otro ejemplo sería la Taza, *Tipo 12, Subtipo 1, Variante 2: con cuello*.²⁸

Efectivamente, y como ha estudiado Abascal,²⁹ en la región levantina y murciana hay un amplio espectro de producción de cerámica pintada que marca el tránsito desde lo puramente indígena a las producciones típicamente romanas, encontrándose el nexo entre ambos en la época de Augusto. Con posterioridad a esta fecha, solo se sigue produciendo en el taller cerámico de Elche que, según Abascal, difundirá a comienzos del s. I a.C. la olla globular documentada tanto en las tumbas de la necrópolis que nos ocupa (*Parque de las Naciones, Afrodita 47A y Fapegal*), como en la de *la Torre Ciega* y la *Alcudia* de Elche (nivel "C" o alto-imperial).

No entraremos aquí en la enumeración de cada una de las piezas aparecidas en el contexto alicantino-murciano de época alto-imperial (*La Alcudia, Torre Ciega, Santa Pola, Tossal de Manises, Denia*), ya que Abascal y Ros Sala han realizado, respectivamente, un excelente trabajo sobre el particular. No obstante, sí incidiremos en la importancia que esta nueva aportación de la necrópolis de *Lucentum* tiene para el mejor estudio de esta manifestación artística de clara tradición ibérica, así como para su contextualización en las necrópolis alto-imperiales.

Esta utilización de urnas pintadas con decoración de tradición ibérica como contenedoras de las cenizas de los muertos, viene aún más reforzada, si cabe, por la documentación en varias tumbas –acompañando normalmente a dichas urnas- de grandes y

²⁴ Tortosa, T., *Op.cit.*, 2004, p. 135, fig. 112

²⁵ Beltrán, Antonio, "El Tesorillo de moneda de Aljezares", *III Congreso Arqueológico del Sudeste Español*, Murcia, 1947, p. 159

²⁶ Tortosa, T., 2004, p. 146-147, fundamentalmente la pieza nº 92, fig. 76, 118

²⁷ Palazón, Abascal, *Op.cit.*, 1989

²⁸ Tortosa, T., *Op.cit.*, 2004, p. 160, figs. 80 y 125.

medianas vasijas con decoración figurativa, alguna de ellas característica del estilo *Elche-Archena* (Estilo I de Tortosa), claramente anteriores. Efectivamente, la identificación de piezas de cerámica pintada con motivos tanto geométrico, florales o zoomorfos (en *Fapegal* y calle *Zeus*), permite plantear la existencia de determinados elementos iconográficos del mundo indígena durante los primeros momentos de ocupación romana en la línea expresada por otros autores.³⁰

Un claro ejemplo de lo que decimos sería la tumba n° 34 (FP-VIII), que presenta la relación que comentábamos: se trata de un enterramiento formado por una urna de tradición ibérica, acompañada de otra del tipo *Elche-Archena*,³¹ junto a piedras quemadas. La primera urna contiene huesos incinerados y un ungüentario (véase ilustración n° 6).

Por otro lado, la aparición de un vasito votivo en el interior del depósito funerario de una de las tumbas más importantes de las documentadas, un monumento funerario (tumba 45. AF99-IX/ AF99-X/ AF99/1-VI), perteneciente a la penúltima fase de la necrópolis de *Lucentum*, la Fase Flavia (2^a ½ del s. I d.C.), nos parece un hecho de relevancia en la perduración de una cultura indígena en esta zona.

Con todo lo expuesto, y quedando evidente la importancia de la cerámica de tradición ibérica en los contextos funerarios de la necrópolis de *Lucentum* en esta época, podríamos concluir que si bien se puede afirmar que la participación de estos elementos “indígenas” no se ha de considerar *–a priori–* como una pervivencia sino más bien como algo habitual en este momento,³² no deja de ser plausible plantear como hipótesis que existiera la “necesidad”, en algunas tumbas, de recalcar el carácter indígena de su ocupante, no tanto por la utilización de una urna cineraria de tradición ibérica, sino por la incorporación –quizá para albergar alimentos o líquidos- de otra vasija claramente ibérica y de una cronología anterior al contexto histórico en el que se produjo el enterramiento.

²⁹ Palazón, Abascal, *Op. Cit.*, p. 29 ss. y 230 ss.

³⁰ Llobregat, Enrique, “Hacia una desmitificación de la Historia Antigua de Alicante, I: nuevas perspectivas sobre algunos problemas”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 1, Alicante, 1969.

³¹ Esta aparición de dos urnas, aunque ambas del Estilo I en grandes contenedores se documenta en fases anteriores del ibérico.

³² García Matamala, *Op.cit.*, 2002, p. 216

IV- Cronología y fase tardo-republicana

Para hablar de la cronología general de esta necrópolis de *Lucentum*, proponemos una seriación cronológica en las siguientes fases, que vendrían a constatar diversos momentos de evolución y maduración cultural y religiosa en las gentes de *Lucentum*:

- a) Fase tardo-republicana (s. II a.C. y 1ª ½ s. I a.C.),
- b) Fase Augustea (2ª ½ s. I a.C. y mediados S. I d.C.),
- c) Fase Tiberio-Claudia / Claudio-Nerón (1ª ½ del s. I d.C.),
- d) Época Flavia (2ª ½ del s. I d.C.),
- e) Última fase (2ª ½ del s. I d.C. y el primer 1/4 del s. II d.C.).

La fase que a nosotros nos interesa en este artículo es la primera y será, por lo tanto, en la que nos detendremos ahora.

La Fase tardo-republicana, que otros llaman de “*Romanización material*,”³³ podría considerarse prácticamente la primera del asentamiento del *Tossal de Manises*, tras su destrucción y casi abandono –quizá- después de la II Guerra Púnica.³⁴ Efectivamente, este establecimiento sufrió una destrucción en los últimos años del siglo III a.C., o primeros del siglo II a.C. El marco temporal derivado del material arqueológico remite a esas fechas,³⁵ “pero pensamos que debió producirse durante la Segunda Guerra Púnica más que a la

³³ Fuentes Domínguez, A., “La fase final de las necrópolis ibéricas”, *VARIA*, nº I, *Congreso de Arqueología Ibérica: las necrópolis*, 1991, pp. 587-606, p. 589

³⁴ A finales del siglo III a.C., esto es en el momento que se desaloja en un montículo cercano, *Tossal de les Basses* (Rosser, Pablo y Fuentes, Carolina, *Seis mil años de historia de Alicante: El Tossal de les Basses*. Catálogo de la exposición con el mismo nombre, Ayuntamiento de Alicante, Alicante, 2008), se ha documentado en el *Tossal de Manises* la fundación de un núcleo de población, a partir de la creación de una fortificación formada por una muralla jalonada por torres y delante, en varios tramos, un potente antemural. El tipo de fortificación remite a modelos de avanzada arquitectura defensiva helenística no adscribibles a la cultura ibérica, lo que ha hecho pensar a sus excavadores que por la fecha de su construcción, dentro de los últimos tres decenios del siglo III a.C., que se trata de una creación bárquida pensada como espacio de control de la costa y afianzamiento territorial derivado de la expansión cartaginesa, quizá posterior a la fundación de la capital en Cartagena.

³⁵ Olcina, M., *Op.cit.*, 1990, pp. 151-188; Olcina, M., “Las primeras excavaciones en Lucentum (El Tossal de Manises, Alicante)”, *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios del siglo XX. El litoral mediterráneo*, Madrid, 2000, pp. 109-117. Olcina, M., “Lucentum”, *Valencia y las primeras ciudades romanas de Hispania*, Valencia, 2002, pp. 255-266. Olcina, M. y Pérez, R., 1998. Olcina, M. y Pérez, R., “Lucentum: la ciudad y su entorno”, en “Las ciudades y los campos de Alicante en época romana”, *Canelobre*, 48, 2003, pp. 90-119. M. Olcina y J. R. Sánchez, “Las cerámicas africanas de Lucentum (Tossal

represión romana inmediatamente posterior”.³⁶ Es importante señalar aquí que es en estos contextos de destrucción (estratos de incendio y derrumbes) en donde, al parecer, se ha documentado, por primera vez, la presencia tan al sur de la *Contestania*, de cerámicas ibéricas decoradas con el estilo narrativo o también llamado «*Liria-Oliva*» muy probablemente importadas, no realizadas en el yacimiento. Su importancia viene, además, justificada porque será precisamente en este estilo en el que se dibujará la vasija objeto de este artículo.

Siguiendo los trabajos arqueológicos realizados por la Diputación Provincial de Alicante en el *Tossal de Manises*, se puede decir que, durante el siglo II a.C., los datos de ocupación son muy escasos, pero el asentamiento no está abandonado ya que se documentan algunos vertederos, así como la utilización, aunque no limpieza o mantenimiento, de cisternas anteriores.

Sin embargo, será entre los siglos II y I a.C., cuando se produce un cambio importante: se construye en el *Tossal de Manises* un establecimiento militar, un fortín (muralla dotada de torres macizas), dentro del contexto de las crisis bélicas de primera mitad del siglo I a.C., esto es, las guerras sertorianas y cesarianas. En la primera mitad del siglo I a. C., se levantan otras dos construcciones defensivas que reforzarán este fortín: por un lado, una puerta en el lado oriental, dotada en sus flancos por una torre de base maciza y un bastión. Por otro lado, una enorme torre o bastión en el ángulo SE del circuito amurallado.

Estos primigenios momentos de la ocupación romana de Alicante, de carácter fundamentalmente militar y en un contexto bélico como el citado, hace difícil evaluar hasta qué punto existía población ibérica en el interior del recinto defensivo, o en sus aledaños, así como el carácter “culturizador” romano, por un lado, y la *etnicidad*³⁷ que, por otro lado, pudieron demostrar los indígenas ante esta “ocupación”, todos ellos con reflejo evidente en el mundo funerario.

de Manises, Alicante): los fondos antiguos del Museo Arqueológico Provincial y consideraciones en torno a la decadencia de la ciudad romana”, *Scripta in Honorem E. Llobregat*, Alicante, 2000, pp. 391-431

³⁶ *Conjuntos arqueológicos. Lucentum (Tossal de Manises, Alicante)*. Presentación: Manuel Olcina Doménech (Museo Arqueológico de Alicante). Rafael Pérez Jiménez (Diputación de Alicante), en <http://www.cervantesvirtual.com/portal/Antigua/lucentum.shtml>. Fecha de la última visita: 14 junio 2014.

³⁷ Bendala, M., “Perduración y romanización en Hispania a la luz de la arqueología funeraria: notas para una discusión”, *AespA*, nº 75, 2002, pp. 137-158, p. 142

Del mismo modo, resulta cuanto menos complicado adscribir las tumbas documentadas en el entorno del *Tossal de Manises*, y fechables en esta época, a una u otra fase de la ocupación de la zona, esto es, la última fase ibérica destruida en la II Guerra Púnica, la “fase oscura” del s. II a.C., o la inmediatamente posterior con el fortín militar. La aparición de materiales alóctonos (cerámicas *campanienses*) en las tumbas, nos hacen inclinarnos por esta última opción, pero no es un dato absolutamente definitivo.

En cualquier caso, y volviendo al tema del mundo funerario, desde una perspectiva genérica es este el momento, para algunos investigadores, de la introducción en los ajuares de materiales romanos importados, pero en los que hay una preeminencia aún de materiales indígenas, toda vez que dichos productos quizá lleguen incluso antes de la propia conquista romana.³⁸ Ello lleva a pensar que estamos en una fase de escasa modificación en la comprensión del mundo funerario indígena, aunque sí se va a ir produciendo “un cambio definido no sólo por las modificaciones lógicas debidas a la evolución de tipos o desaparición de algunos hábitos funerarios, sino porque afecta profundamente a todas y cada una de las facetas en que se proyecta lo funerario: ritual, creencia y manifestación material de ambos”.³⁹

También es ahora cuando se produce la desaparición de las diferencias sociales en la composición de las tumbas, aunque se pueda seguir notando cierto escalonamiento social de los difuntos de manera cualitativa y cuantitativa, según la composición de ajuares y/o depósitos funerarios. Serán, por tanto, otros los ámbitos en donde los íberos encuentren la manera de reflejar la escala social (urbanismo privado, lujo material, etc.).

El que hallamos documentado muy pocas tumbas de este período puede deberse tanto a que se trataría de un momento de recuperación del asentamiento en unas características un tanto distintas (fortín), como a que, por ser de las más antiguas, pudieron estar más dispersas o ser destruidas por sepulturas o intervenciones posteriores.

Es en estas primeras tumbas donde se observa un cambio significativo en el ajuar que, con respecto a la fase de enterramiento inmediatamente anterior (documentado en nuestro caso tanto en la llamada Necrópolis de la *Albufereta*, como más recientemente en el

³⁸ Dicha influencia previa a la conquista ha sido detectada también para el urbanismo. Bendala, M., “El Plan urbanístico de Augusto en Hispania: precedentes y pautas macroterritoriales”, *Stadt- und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen republik und Kaiserzeit*, Madrid, 1987. Munich, 1990, p. 25 ss. y p. 29

³⁹ Fuentes, A., *Op.cit.*, 1991, p. 597

cercano *Tossal de les Basses*), se produce ahora. Según algunos autores,⁴⁰ este cambio se debería a las fuertes influencias del mundo itálico que provocaría una inflexión en el modelo de enterramiento de la sociedad prerromana ibérica,⁴¹ con la “rarificación y desaparición” de algunos de los componentes hasta ese momento habituales.⁴²

En estas primeras tumbas, efectivamente, ya no aparece armamento en el ajuar,⁴³ produciéndose también –al menos en algunos casos- una simplificación morfológica y decorativa del recipiente funerario. Es lo que se ha venido a llamar la “fase final de las necrópolis ibéricas”,⁴⁴ que comprendería desde el s. III hasta comienzos del s. I a.C., con la desaparición de los tipos de enterramiento monumentales así como de los contenedores de gran tamaño en la composición de los ajuares. Es ahora cuando los enterramientos se simplifican, apareciendo como una escueta deposición de las cenizas en un hoyo o fosa, solo marcado por algunas piedras o lajas. Todo ello, lógicamente, nos llevaría a pensar en la modificación o evolución –también- de las mentalidades y, por ende, en el ritual funerario de este momento.

Efectivamente, en esta fase, al menos en Alicante, la urna cineraria clásica de las necrópolis ibérica, el *Cálato*, es sustituida –por ejemplo- por el *Lebes*, tipo IIIb de Ros Sala,⁴⁵ que se correspondería con el Tipo 10 de Tortosa,⁴⁶ aunque con decoración geométrica antigua, y que se fechan en el mismo *Tossal de Manises* en el s. II a.C.⁴⁷

De esta primera fase, tenemos la que constituye, hoy por hoy, la tumba más antigua de las encontradas en el entorno inmediato de *Lucentum* y, por lo tanto, directamente relacionado con la población allí asentada. Se trata de la incineración n° 48 (AF47A/1-II), que no presenta ningún tipo de estructura de delimitación o cubrición. El

⁴⁰ García Matamala, *Op.cit.*, 2002, pp. 201-224, p. 216

⁴¹ Fuentes, A., *Op.cit.*, 1991, p. 594

⁴² *Ibíd.*, p. 595

⁴³ Cuadrado, E., “Las necrópolis peninsulares de la Baja Época de la Cultura Ibérica”, en *La Baja Época de la Cultura Ibérica*, Madrid, 1981, pp. 63; Blázquez, J., *La formación del mundo ibérico en el Sureste de la Meseta*, Albacete, 1990, p. 401. Su desaparición está, no obstante, en discusión en necrópolis como la de *El Cabecico del Tesoro* de Verdolay (F. Quesada Sanz, *Armamento, Guerra y Sociedad en la necrópolis ibérica de El Cabecico del Tesoro de Verdolay (Murcia, España)*, en B.A.R., *Internacional Series*, 502 (I y II), Oxford, 1989, p. 102

⁴⁴ Fuentes, F. A., *Op.cit.*, 1991, p. 587

⁴⁵ Ros Sala, M^a Milagrosa, *La pervivencia del elemento indígena: la cerámica ibérica*, Universidad de Murcia, 1989, pp. 88-90, fig. 34

⁴⁶ Tortosa, T., *Op.cit.*, 2004, pp. 129-131, fig. 70

⁴⁷ Nordström, Solveig, “La ceramique peinte iberique de la province d’Alicante, I-II”, *Acta Universitatis Stockholmiensis*, VI, 1973, p. 115

ajuar que aparece entre las cenizas, carbones y esquirlas calcinadas de huesos humanos (UE 134) es rico en cerámica, aunque muy fragmentadas, la mayoría calcinada: dos cuencos de cerámica pintada, numerosos fragmentos de *campaniense* (que se podrían fechar entre los siglos II-I a.C.), un cuello de ungüentario, una pequeña fusayola bitroncocónica y restos de la parrilla de un pebetero o quema-perfumes que se podrían fechar entre los siglos III-II a.C.

Lo interesante de este resto de quema-perfumes es que se puede relacionar con otro aparecido en una unidad de relleno (UE 119) de la zona, existiendo otro más en otra unidad de relleno (UE 118). (Véase ilustración nº 7)

Contiene esta tumba una urna de incineración (UE 122) con decoración pintada cuyos motivos geométricos son considerados “antiguos” (como ya hemos visto), depositada entre las cenizas. Como tapadera lleva un cuenco de cerámica *campaniense*, incompleto, colocado en posición invertida. En su interior albergaba restos óseos calcinados

Esta tumba tiene un parecido sorprendente a otra excavada más recientemente en torno *al Tossal de les Basses*: la llamada “tumba del guerrero”. Nos interesa detenernos un momento en esta otra tumba, toda vez que encontramos en ella tanto elementos parecidos a la tumba que nos ocupa, como otros claramente diferenciadores, lo que evidencian que una y otra representan la transición, el cambio comentado más arriba, entre una manera de pensar y enterrar claramente “ibérica”, y la otra más “evolucionada”.

La tumba del guerrero del *Tossal de les Basses*, presenta un interesantísimo ajuar con dos claros elementos diferenciadores respecto a nuestra tumba. En primer lugar, la urna cineraria que aquí, frente al *Lebes* de la necrópolis de *Lucentum*, es un *kalathos/Cálato*⁴⁸ (en este caso acompañado con una tapadera un plato de pescado de origen púnico). En segundo lugar, la clara presencia de armas entre el ajuar de la tumba, inexistente en el otro enterramiento.

Sin embargo, existen elementos comunes entre ambas tumbas, lo que subraya el momento de transición que existe entre ellas. Entre dichos elementos coincidentes estaría la presencia de pebeteros con figura femenina en ambas tumbas, y un ejemplar de *Campaniense A*, *Lamb. 28*, con decoración estampillada de cuatro palmetas radiales.

⁴⁸ Desaparecen los de mayor tamaño en el s. IV a.C., y sólo llegan al s. II a.C. los tipos 13 a 1 y 13 a 2 de la tipología del *Cigarralero* (Cuadrado y Quedasa, 1989, pp. 58-59).

Todo ello apunta a una cronología para la tumba del guerrero en torno a finales del s. III a.C., por lo tanto, algo anterior a la que nos ocupa de *Afrodita*.

Esos cambios de mentalidad podrían ser matizados introduciendo elementos socio-políticos. Así, la presencia de fuerzas extranjeras quizá obligaron al desarme total o parcial de la población indígena que se pudo ver forzada –al menos en una primera fase- a no emplearlas tampoco en los ajuares de sus muertos, acabando por perderse con el tiempo esa tradición. Por otro lado, esos posibles cambios en las mentalidades nunca serían radicales, toda vez que la presencia de los pebeteros en ambas tumbas nos estarían hablando o bien de una perduración de la religiosidad y/o cultos indígenas en este momento o, cuanto menos, de un sincretismo religioso a través de una *deductio* por parte de las fuerzas ahora dominantes.

Volviendo a la zona del entorno inmediato a la urbe de *Lucentum*, podemos decir que la tumba nº 77 (AF47A2-IV), pese a estar afectada por los rellenos modernos, documentó dos platos de cerámica calcinados. Se trata de dos páteras incompletas de cerámica *campaniense*, de los tipos *Lamboglia 5* (150-50 a.C.)⁴⁹ y *Lamboglia 28* respectivamente, lo que la convierten en otra de las tumbas más antiguas de la zona, fechable en torno al s. II a.C.

V- Descripción de la tumba del “héroe”

Después de esta introducción general a la necrópolis, y del primer periodo de la misma, es el momento de hablar, seguidamente, de la tumba que justifica este estudio, y que también pertenece a esta primera fase.

Se trata de la tumba nº 36 (FP-X: UE 144, Corte XIX), localizada en un estrato de ceniza que contiene incineración indirecta en urna con escena de guerreros. Tierra de color marrón-grisáceo, consistencia suelta y textura arenosa. Apareció por encima de la tumba y, quizá, fuera de contexto respecto a la tumba, *sigillata*, cáscara de huevo, y fragmento de lucerna, clavos, carbones, fragmentos de ungüentario de vidrio, base de ánfora y cuerpo

⁴⁹ Dicha *pátera* se usa en algún enterramiento infantil en el túmulo de *Son Ferrer*, Calvià (Mallorca). Efectivamente, eran usadas como tapaderas de los contenedores funerarios de cerámica talayótica, que han servido para datar el yacimiento entre el 150 a. C. y el 50 a. C. García Maas, M.P., y Gloaguen, E., “Los enterramientos infantiles en el túmulo de *son Ferrer* (Calvià, Mallorca): una primera aproximación”, *Mayurqa*, 29, 2003, pp. 269-280, p. 279

decorado con bandas y semicírculos.

Incluye esta tumba un caso excepcional entre las urnas cinerarias que, creemos, se podría incluir en esta fase, o a caballo entre esta y la siguiente, sería el *crateriforme* decorado con Estilo I,⁵⁰ que Tortosa, por un paralelo formal de la *Alcudia* que luego comentaremos, engloba en el *Grupo B, Tipo 5 (crateriforme)*,⁵¹ forma que evoca un perfil de *Píxida*. Se trata de la urna de la tumba nº 36 de *Fapegal* (FP-X). Presenta dobles asas de cinta verticales entrelazadas o serpenteantes, y enfrentadas dos a dos. Formalmente, tiene elementos de varios tipos de *cratera*, así como del Cántaro (*Kántharoi*).⁵² (Véase ilustración nº 9)

Decíamos más arriba que el paralelo formal más cercano y más claro – que no estilístico- es el del espectacular *crateriforme* de la *Alcudia* de Elche, con el surgimiento de una cabeza divina y dos varones que la contemplan,⁵³ fechado en la segunda mitad del siglo I a.C.-primera mitad s. I d.C. (Museo Monográfico de *La Alcudia* de Elche, Alicante).⁵⁴ En este caso las asas entrelazadas están solo insinuadas lo que creemos hace a la pieza de *Fapegal* de mejor calidad formal, y más antigua (véase ilustración nº 10)

Se trata, por lo tanto, de una forma que participa de la mezcla de influjos helénicos –sunitálicos- y romanos.⁵⁵ Efectivamente, modelos griegos y, también romanos, se transforman y se adaptan al uso indígena.

No obstante, como ocurre con la pieza de *Fapegal*, en muchos casos la relación de estos vasos ibéricos con los modelos helénicos no es inmediata. El ibero estiliza y alarga el modelo originario. En tal sentido, el tamaño disminuye, convirtiéndose en una pequeña forma simbólica, tal vez un signo de prestigio individual.

Por último, se decora con los elementos del repertorio ibérico pintados en color rojo. Según Olmos,⁵⁶ suelen preferirse aquellas formas articuladas con columnas que sugieren un edificio noble en miniatura.

⁵⁰ Aunque con rasgos estilísticos más propios de la cerámica pintada “Liria-Oliva”.

⁵¹ Tortosa, T., *Op.cit.*, 2004, pp. 135-136, figs. 72 y 112

⁵² Page del Pozo, V., “Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia”, *Iberia Graeca, Serie Arqueológica*, nº 1, Madrid, 1984, pp. 44, 59, 73

⁵³ Para la pieza de la Alcudia: Olmos, *Op.cit.*, 2004; Tortosa, *Op.cit.*, 2004, p.134, fig. 72, p.136; p.206, fig. 112

⁵⁴ Fernández, Ramos, *Op.cit.*, 1989, p. 236, fig. 3; Olmos, *Op.cit.*, 1992, p. 124

⁵⁵ Tortosa, *Op.cit.*, 2004, p. 136

La aparición de esta excepcional pieza, tanto formalmente como por su iconografía, en la primera fase de la necrópolis, o lo que es lo mismo tras la “re-fundación” del asentamiento del *Tossal de Manises*, no deja de ser significativo.

VI- Estudio iconográfico y semiótico del panel pictórico

El panel pictórico de esta urna, pese a no estar bien conservado, lo hemos podido recuperar, y resulta ser de una gran complejidad iconográfica. Su estilo se asemeja más, claramente y como hemos apuntado más arriba, al llamado *Oliva-Liria* que al *Elche-Archena*. Las asas articulan la decoración en dos zonas o caras opuestas (véase ilustración nº 11).

De izquierda a derecha, creemos poder diferenciar, dentro de la misma narración pictórica, dos escenas separadas por las citadas asas. Por un lado, estaría una primera escena formada por una sucesión vertical de motivos –que entendemos– vegetales, aunque muy esquemáticos. Podrían ser árboles, arbustos o –quizá algunos– palmeras. Efectivamente, parece verse a la izquierda y derecha de un motivo geométrico, varios árboles (o palmeras). Por su parte, el citado motivo geométrico podría ser una ventana o puerta o, simplemente, un motivo con una simbología que, a priori, se nos escapa.

No deberíamos descartar la posibilidad de que se trate de un edificio cultural (¿templo o santuario?). El posible voladizo o cornisa que se vislumbra por encima de la “puerta”, nos induce a plantearlo.

Con lo visto, quizá estemos ante una representación de un “bosque sagrado”, por cierto, como el aparecido en una famosa terracota de la necrópolis ibérica de la *Albufereta* (los alrededores del asentamiento que nos ocupa), en la que el santuario/cueva estaría rodeado de árboles sagrados (véase ilustración nº 12).

Se trata de un ejemplar único⁵⁷ que parece *representar una cueva en barro; en la parte exterior de la misma hay una serie de pegotes en forma cilíndrica, sin duda soportes*

⁵⁶ Olmos, R., “La Ninfa Ilike”, en T. Tortosa Rocamora, S. Celestino Pérez (eds.) y R. Cazorla Martín (coord.), *Debate en torno a la religiosidad protohistórica*, Instituto de Arqueología de Mérida, *Anejos de AEspA*. LV. 309, 2010, pp. 49-63

⁵⁷ Tarradell, M., “Cuevas sagradas o cuevas santuario: un aspecto poco valorado de la religión ibérica”, *Memoria 1973. Instituto de Arqueología y Prehistoria*, Barcelona, 1973, pp. 35-37

*para colocar algo en ellos; el interior de la cueva se representa vacío y no parece haber duda de que se trata de una producción local.*⁵⁸

De ser válida nuestra hipótesis interpretativa, la terracota de la *Albufereta* y la escena que describimos de la vasija de *Fapegal*, serían prácticamente “iguales” (véase ilustraciones nº 13 y 14).

Para Blázquez⁵⁹ se trataría esta terracota de una gruta-santuario votiva, muy probablemente de las *aserás* de la Biblia,⁶⁰ que eran troncos con ramas que, reunidos, representaban un bosque sagrado, símbolo –según este autor- de *Astarté*. Como señala Blázquez es en la misma necrópolis de la *Albufereta* donde se encontró una terracota de la diosa de la fecundidad, quizá la misma *Astarté*.⁶¹

En relación a todo lo dicho, hay que subrayar que en las proximidades de otra tumba de incineración cercana a la que nos ocupa (nº 28; FP-I/FP-II: UUEE. 118-119, Corte V), se documentó junto a carbones, fragmentos de madera o tronco quemados, restos de huesos incinerados y registro material, una figurita en terracota que -fácilmente- podremos relacionar también con la diosa *Astarté* y, por ende, con las terracotas anteriores.

Se documentan, por ejemplo, en Almuñecar, *Carteia*, Itálica o *Castellar de Santisteban*.⁶² También en *La Constancia* aparece una terracota acompañando a la urna en piedra⁶³. En la necrópolis septentrional excavada en calle Avellano de Córdoba, aparece una terracota fechada en la segunda mitad del siglo II d.C., por su registro cerámico,⁶⁴ terracota que representaba a Minerva. Dos ejemplares de terracotas femeninas aparecen en la necrópolis sur de *Manigua*, fechadas en época trajanea.⁶⁵ En Córdoba se documentan también con esta misma cronología avanzada: las recuperadas en una tumba próxima a la Puerta del *Colodro*, datadas en la segunda mitad del siglo II d.C. e incluso III d.C.⁶⁶ En

⁵⁸ <http://www.celtiberia.net/articulo.asp?id=481&cadena=eban>. Fecha de última visita: 15 de junio 2014

⁵⁹ Blázquez, J.M., *Primitivas religiones ibéricas*, tomo II, Religiones Prerromanas, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1983, p. 206

⁶⁰ Dt 12,3; 1 Re 14,15; 14,23; 15,13; 16,33; 18,19; 2 Re 13,6; 17,10; As 16; 18,4; 21,3.7; 23,4.6.7; 14,15.

⁶¹ Blázquez, *Op.cit.*, 1983, p. 290

⁶² Blech, M., “Die Terrakotten, Mulva III”, *MB*, 21, Mainz am Rhein. 1993, pp. 128 y 129

⁶³ Vargas Cantos, *Op.cit.*, 2002

⁶⁴ Penco, F., “Un conjunto funerario de libertos y esclavos de Época Altoimperial excavado en la calle El Avellano nº 12 de Córdoba. Una nueva aportación a la Colonia Patricia Corduba”, *Antiquitas*, 9, 1998, pp. 61-77; pp. 68 y 69.

⁶⁵ Vegas, *Op.cit.*, 1988, 93

⁶⁶ Freijeiro, *Op.cit.*, 1970, pp. 112-116

Priego, una treintena de figurillas de terracota, exhumadas en un contexto funerario, se fechan en la segunda mitad del siglo II d. C.⁶⁷ (Véase ilustración nº 15)

Bosques sagrados se documentan en toda *Iberia*, según las fuentes literarias que han llegado hasta nosotros. El más cercano a la zona que nos ocupa sería el *Mons Iovis*, actual *Mongó* (Jávea, Alicante), mencionado por Mela (289,90), monte consagrado a Júpiter.

Lucano, en su *Farsalia* (3,399-455) nos habla de cómo era uno de esos bosques (en este caso del que existía en las cercanías de Marsella). Citamos algunos párrafos para conocer cómo eran dichos bosques:

Había un bosque sagrado, jamás violado desde largo tiempo que ceñía con sus ramas entrelazadas un ambiente oscuro y gélidas umbrías, impenetrables al sol en su profundidad. No lo ocupan los Panes ni los Silvanos y Ninfas, señores de la selva, sino santuarios de unos dioses, bárbaros en su culto: aras dispuestas para crueles altares y árboles purificados todos con sangre humana. (...) Brota, además, agua abundantísima de fuentes oscuras y las tétricas imágenes de los dioses carecen de arte y se elevan deformes de los troncos talados. (...) La fama hablaba de que a menudo mugían con terremotos las cóncavas cavernas; de tejos tumbados que se levantaban de nuevo, de marañas que brillaban en llamas sin consumirse y de dragones que se deslizaban enroscados en los troncos. No los visitan a menudo las gentes con un culto sobre el terreno, sino que se lo han reservado a los dioses. Bien esté Febo en su cenit, bien domine el cielo la noche opaca, el sacerdote teme penetrar y le espanta encontrarse con el señor del bosque (...).

Entre la escena del “Bosque Sagrado” de la de la lucha entre guerreros, que seguidamente comentaremos, creemos poder diferenciar la figura vertical y con la cabeza hacia abajo (que falta) de un “monstruo” indeterminado (grifo, serpiente, sirena, etc.), aunque también podría ser una representación arbórea más. El “monstruo”, de serlo, se podría incluir dentro de los animales fantásticos, seres híbridos de raigambre griega,⁶⁸ tales como grifos, sirenas,⁶⁹ hipocampos y centauros, así como otras imágenes de irreales como

⁶⁷ Carmona, R., y Luna, M^a D., y Moreno, A., *Museo Histórico Municipal. Priego de Córdoba*, Catálogo, Priego de Córdoba, 1998, pp. 36 y 37

⁶⁸ Ruiz Bremón, “La sirena del ‘Vaso de la Cabalgata Nupcial’ de Liria y su interpretación funeraria”, *P.L.A.V.-SAGUNTUM*, 27, 1994, pp. 197-205, p. 199

⁶⁹ Ballester Tormo, I., *et alii, Hábeas Vasorum Hispanorum*. Liria, Diputación Provincial de Valencia, 77, nº 11, 1954, fig. 85, lám. LXXII, 11

los *carnassiers* y dragones de la Alcudía,⁷⁰ donde se aprecia la realización ibérica del mito mediterráneo de la lucha entre el héroe y el dragón. Todo ello, incluido su claro ambiente simbólico vinculado quizá a narraciones míticas, demostraría la madurez de la civilización ibérica de época avanzada.⁷¹ (Véase ilustración nº 16)

Una buena representación de este tipo de monstruos, en este caso hipocampos, aparece en el “*Vaso de los Dragones*”, de la Tumba 52 de la Necrópolis del *Hoyo de Santa Ana* (Chinchilla, Albacete), recientemente estudiado⁷², así como en el Vaso redondo del yacimiento de *La Morrica* (Motilleja, Albacete). (Véase ilustración nº 17)

La escena siguiente de nuestra vasija, está formada, efectivamente, por una serie de guerreros entre los que se pintaron distintos animales (conejos y quizá un ave/grifo y un perro), así como lo que hemos interpretado como huellas o pisadas de animales.

Las huellas, en cualquier caso, no responderían a los animales citados, por sus características (¿son del monstruo?). Importa subrayar que se ubican en la zona límite entre el monstruo y la escena de batalla.

Por su parte, también es de señalar que cada uno de los conejos acompañan a lo que hemos diferenciado como sendos personajes caídos y muertos, como luego veremos (Véase ilustración nº 18).

La escena de lucha tiene un gran dinamismo, y está formada por al menos seis posibles personajes (véase ilustración nº 19):

- Dos en posición horizontal (¿muertos?), uno por encima (violeta) y otro por debajo (ocre claro) de la escena. El primero, más difícil de interpretar por estar mal conservado, o lleva una espada/lanza unida al cuerpo, o la tiene clavada en un lateral. El otro personaje, aún la lleva en la mano derecha, pese a estar muerto (una línea que sale de la boca podría ser sangre...), pero ha perdido el escudo. Los dos personajes visten túnica ceñida a la cintura con un cinturón. No parecen llevar casco o gorro.

⁷⁰ Ramos Fernández, A., “Iconografía funeraria en algunas Cerámicas Ibéricas de La Alcudía”, *AEA*, vol. 60, 1987, pp. 231-236, p. 234

⁷¹ Blanco, A., “Die Klassischen Wurzeln der iberischen Kunts”, *Madridener Mitteilungen*, I, 1960, pp. 101-121

⁷² Blech, Michael, y Blech, Mónica, “El Vaso de los Dragones. Tumba 52 de la Necrópolis del Hoyo de Santa Ana (Chinchilla, Albacete)”, *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, nº 42, 2002-2003, pp. 245-263

- Otro dos (amarillo y verde) están en posición de carrera (¿huyendo o atacando?). Al menos uno de ellos (el verde) porta una espada con la que se enfrenta a un guerrero solitario.
- El siguiente, creemos que similar a los anteriores (naranja), parece intuirse por arriba (muy perdido), y está atacando también al guerrero solitario.
- Este último, vistiendo ropa más ceñida (aparentemente) que los otros, y llevando un escudo distinto al que se encuentra en el suelo, mira hacia arriba y pone el escudo como parapeto ante el ataque del último personaje citado que se le abalanza. A su vez, devuelve con su espada o lanza el ataque del cuarto personaje, también con espada. Es esta postura de defensa muy habitual en la iconografía griega, como podemos observar en las ilustraciones nº 20 y 21:

Planteamos, por lo tanto y como hipótesis, que estemos ante una escena heroizante de lucha (*monomachia*) con el monstruo y/o soldados contrarios (distinto escudo y vestimenta), de las habituales en la iconografía mitológica de todo el Mediterráneo. De ser así, podríamos interpretar la totalidad de la escena de la siguiente manera: varios personajes armados –quizá- con espadas, atacan a un guerrero solitario. Los primeros parecen defender, desde su límite, un bosque sagrado y –quizá- protegen en él un santuario o templo de alguna divinidad y a su monstruo guardián. Dos de los personajes han caído muertos por el guerrero, mientras que otros tres le continúan atacando. El guerrero solitario, que aún conserva todas sus armas (escudo, lanza o espada) repele los ataques forzando –incluso- su postura para aguantar el envite del personaje superior. Este guerrero sería el héroe al que se dedica la escena. No por casualidad, es esta la figura en la que el artista más se ha detenido a la hora de pintar detalles.

Los conejos acompañan a los soldados caídos en su tránsito al más allá, mientras que un posible perrito ataca o da ánimos al héroe. Las enigmáticas huellas de animales que aparecen a la izquierda de la escena tienen difícil interpretación, y como ya hemos apuntado podrían ser las pisadas del posible monstruo, como señal de demarcación del “límite sacro” que no puede sobrepasarse.

Ejemplos de guerreros a pie o a caballo, los tenemos en la cercana *Alcudia* de Elche. La manera de dibujar la cara de los personajes con grandes ojos y perfil picudo se da, igualmente en dicho yacimiento.

Incluso, hemos encontrado una similitud, más que aparente, de la parte inferior de nuestra escena (personaje yaciente con posible espada en mano derecha), en un fragmento cerámico de la *Alcudia* de Elche,⁷³ conservada en la colección de la Universidad de Burdeos (véase ilustración nº 22).

En el caso de la pieza de la *Alcudia*, como en el nuestro, aparece un conejo junto al cadáver que porta un arma en su mano derecha (espada de hoja perfilada y estrecha), y levanta la izquierda (¿porta un puñal?). Del mismo modo, lleva túnica con cinto. Las únicas diferencias de la pieza ilicitana con la nuestra son, por un lado, que el rostro mira en dirección contraria (hacia arriba) y, por otro, que por encima del personaje caído no hay un guerrero a pie, sino las patas traseras de un animal indefinido. En el caso de que fuera un caballo pudiéramos pensar que estaríamos ante un héroe/guerrero ecuestre, mientras el de *Fapegal* va a pie.

Si esta similitud lo fuera también en la escena que ha representado el artista en ambos casos, estaríamos ante la narración de un hecho popular, que se repetía más de una vez en la iconografía del territorio *Contestano*, en piezas de encargo para la élite de las ciudades. La aparición del *craterisco* alicantino en una tumba de incineración le daría un posible carácter funerario.

Escenas de soldados heridos o muertos, yacientes en el campo de batalla, son habituales tanto en la iconografía ibérica como en el resto del Mediterráneo antiguo: Heracles atacando a Geryon, en un ánfora de figuras negras, ca. 540 a.C.,⁷⁴ y en un *Kylix* de figuras rojas, c. 510-500 a.C.⁷⁵

⁷³ Fragmento B-5 del catálogo de E. M^a Maestro Zandívar, “Cerámica ibérica decorada con figura humana”, *Monografías Arqueológicas*, nº 31, Departamento de ciencias de la antigüedad (Prehistoria), Zaragoza, 1989, p. 207, fig. 68,a.

⁷⁴ Louvre Museum, Paris, France Artist/Maker E Group Herakles fighting Geryon. Side A from an Attic black-figure amphora, Dimensions H. 42 cm (16 ½ in.), Diam. 28.5 cm (11 in.) Credit line Campana Collection, 1861. Department of Greek, Etruscan and Roman Antiquities, Denon, Sully, first floor, room 42.

⁷⁵ Staatl. Antikensammlungen und Glyptothek, Munich Nr. 620, Germany.

En el ámbito ibérico, tendríamos a Jinetes atravesados por lanza, del "*vaso de los guerreros*" de Oliva (Valencia).⁷⁶ En este caso, como en el nuestro (uno), se desarrolla una sucesión de certámenes heroicos. A su lado, y a diferencia de los casos de *Fapegal* y la *Alcudia* en donde hay un conejo, hay un ave esquemática, posiblemente una gallinácea, relacionada con el anuncio de la muerte (véase ilustración nº 23).

Otro caso parecido, es el de aves sobre un cadáver en un vaso de Numancia (Soria).⁷⁷ El guerrero, que viste túnica ceñida a la cintura, tiene una espada en su mano, como en nuestro caso. Sobre él se apoya, como en el caso de Oliva, una gran ave. Entre una multitud de paralelos, Olmos cita las estelas de Zurita (Santander), *Lara de los Infantes* (Burgos), Alcañiz y Binéfar (Teruel), todas ellas fechables en los siglos II - I a.C.

Un buen ejemplo que podríamos traer aquí de lucha entre guerreros y la muerte de algunos de ellos, sería el del "*vaso de los guerreros*" de Archena (Murcia), en donde aparece un certamen individual y lobo, encontrado en el *Cabezo del Tío Pío*, Archena (Murcia), y fechado en el siglo III a. C.⁷⁸ Hay luchas de guerreros y escenas de caza que se relacionan íntimamente. Dos infantes, en duelo heroico, visten cinturón y "*cnémides*" o protectores de piernas, como el guerrero de la pieza del *Fapegal*. Bajo los pies del contendiente de la derecha hay un guerrero muerto. Tras ellos, un jinete se enfrenta a un infante con un gran escudo y lanza. Bajo las patas del caballo cae un hombre atravesado por una jabalina. Un ave monstruosa, con cabeza semi-humana, recuerda la presencia de seres funerarios, como pájaros, esfinges y sirenas, junto a los muertos, como en los casos anteriores. Este *cálato* proviene de una necrópolis y, al igual que en nuestro caso, pudo tratarse de un vaso de encargo.

En escultura ibérica también tenemos algunos ejemplos interesantes: Guerrero caído junto a su enemigo de *Osuna* (Sevilla).⁷⁹ Guerrero junto a su caballo y oponente herido de *Cerrillo Blanco de Porcuna* (Jaén).⁸⁰ Guerrero ya muerto, caído sobre el suelo, junto al que se posa un ave de *Porcuna*.

⁷⁶ Museo Nacional de Arqueología de Cataluña, Barcelona. Foto: Museo Nacional de Arqueología de Cataluña. c. 250-150 a.C.

⁷⁷ Segunda mitad del siglo I a. C.

⁷⁸ Se conserva en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

⁷⁹ Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

⁸⁰ Museo Arqueológico de Jaén.

Interesante es también la Estela gigante celtíbera, que representa a un jinete junto a su montura, a su lado, un infante o quizá un escudero. Parece llevar una máscara de cánido, (quizá un lobo). Abajo, un guerrero caído es comido por un buitre.⁸¹ (Véase ilustración nº 24)

Escenas de lucha (*monomachia*) las tenemos, por ejemplo –quizá lucha ritual por la presencia de músicos y de un “sacerdote” en la misma- en la representada en el *lebes* 149 del Poblado del *Tossal de Sant Miquel* (Llíria, Valencia), fechada entre finales del siglo III y principios del s. II a.C. (Véase ilustración nº 25)

Igualmente, podríamos hablar del *lebes* 129 del mismo poblado, con una posible escena de batalla con guerreros a pie y a caballo.

Una escena, quizá más relacionada con un hecho mítico de lucha con monstruos, es la que aparece en una tinajilla de los *Villares*, poblado de *Caudete de las Fuentes* (Valencia).⁸² En ella se pintó una escena con varios personajes en posición prácticamente horizontal, como ocurre en al menos dos de las figuras de nuestra vasija. Se representa la lucha mítica con un monstruo marino, de la segunda mitad del siglo II a.C.-primer cuarto del siglo I a. C.⁸³ Según Olmos, *se trata de un extraño episodio mítico, en dos tiempos o con dos variantes en cada lado del recipiente. Un gran monstruo marino se enfrenta en la lucha con un hombre. Viste túnica larga, con cinturón y gorro puntiagudo. Participa su rostro, que eleva en gesto doliente, del sentimiento helenístico del páthos o padecimiento humano. El monstruo tiene naturaleza metamórfica, escurridiza, como los seres proteicos del agua, y a él se asocian una especie de "esfinge" o "centauro", y un lobo, que le tocan con sus garras y le infunden su inagotable vigor. Dos veces es herido con un puñal por su oponente: en una pierna y en el pecho. Y un varón yace boca abajo, vencido anteriormente. Un delfín y una flor ondulada sugieren el mar, el reino de los seres proteicos y fluidos que continuamente se transforman.*⁸⁴

⁸¹ Lorrio, A., “Los Celtíberos”, *Extra Complutum*, 7, Ediciones de la Universidad Complutense, Madrid, 1997

⁸² Mata, 1991, detalle de fig. 71

⁸³ Museo Arqueológico Municipal de Caudete de las Fuentes (Valencia).

⁸⁴ Olmos e Izquierdo, *Op.cit.*, 1999

Otro ejemplo más reciente y de gran importancia es el documentado en la necrópolis ibérica de *Corral de Saus* (Moixent, Valencia).⁸⁵

Se interpreta como “un doble certamen individual, donde el individuo con atributos de guerrero sólo, a pie, se enfrenta a un ser monstruoso de grandes dimensiones, alado, terrorífico, que nos sitúa en un plano irreal, simbólico, y, a nuestro juicio, mítico. El hombre en su lucha contra la esfinge, adquiere el carácter de héroe, en este caso, victorioso”.⁸⁶

El Vaso llamado "de los cabezotas" de *San Miguel de Liria* (Valencia), tiene otras luchas heroicas de infantes y jinetes, fechado a finales del siglo III a. C. - principios del siglo II a. C.⁸⁷

Un tema importante desde distintos puntos de vista (iconográfico, arte de la guerra, relaciones culturales y comerciales, cronológico, etc.), es el del estudio de los dos escudos que aparecen en la única figura armada del *craterisco* de *Fapegal*. Ambos son elípticos u ovals, aunque no exactamente iguales, lo que plantea algunas incógnitas (véase ilustración nº 26).

Fernando Quesada Sanz,⁸⁸ explica que existían escudos circulares, *caetra*, formados por un gran tachón central -o *umbo*- de escudo, normalmente en bronce repujado,⁸⁹ que era ampliado con un ala muy grande. La mayoría de los ejemplares conocidos son del área ibérica, y es característico de las fases antiguas de la panoplia ibérica y de la Meseta Oriental, a lo largo del siglo V a.C. El tachón cubría solo la parte central del escudo, y no abarcaba todo su diámetro. Por otro lado, algunos escudos ovals si podían llevar grandes *umbos* circulares de hierro, sujetos al cuerpo de madera del escudo con grandes clavos de cabeza hemisférica, como el del siglo II a. C. de *San Miguel de Liria* (Valencia). Otros ejemplos similares se conocen en la cuenca del Ebro.

En nuestro caso, podríamos estar ante las dos posibilidades, sobre todo para el primero de los escudos, ya que se puede apreciar perfectamente la existencia de dicho *umbo* central, siendo su forma global más oval que circular. Sin embargo, el segundo de nuestros

⁸⁵ Izquierdo Peraile, M^a I., “Un vaso con excepcional decoración pintada procedente de la necrópolis ibérica de Corral de Saus (Moixent, València)”, *SAGUNTUM*, Nº 29, Vol. I, 1995, pp. 93-104

⁸⁶ *Ibid.*, p. 98

⁸⁷ Museo de Prehistoria "Domingo Fletcher". Servicio de Investigación Prehistórica de Valencia.

⁸⁸ Armas y ritos en la Iberia prerromana. En <http://www.ffil.uam.es/equus/warmas/index.htm>. Fecha de la última visita: 15 de junio de 2014.

escudos, el que aparece caído en el suelo sin que lo porte nadie, presenta una pieza o decoración elíptica en su centro, y una decoración en círculos concéntricos hasta el borde (véase ilustración nº 27).

Un ejemplo de un escudo bastante parecido lo encontramos en las manos de un guerrero/héroe de *Cabecico del Tesoro*, Murcia.⁹⁰

Otro, algo distinto, lo encontramos en el *Castillo del Río*, Aspe.⁹¹ Probables escudos circulares, aparecen en numerosas representaciones. Estela de Zurita, Piélagos, Cantabria.⁹² Exvoto de jinete ibérico, a la derecha, con caetra, del Santuario de la Luz (Murcia).⁹³ Guerrero ibérico de Despeñaperros. Desaparecida estela con varón enfrentado a un toro, de Clunia (Burgos);⁹⁴ fragmento de vaso con certamen individual ante dos comunidades, de El Castelillo de Alloza (Teruel), fechado entre los siglos III-II a. C.⁹⁵ Estela celtibérica con jinete lancero, de Caspe (Zaragoza) del siglos II-I a. C.;⁹⁶ Friso con la caza de un ciervo y un carro procesional, de Almodóvar del Río (Córdoba), probablemente, época ibérica avanzada (¿siglo II-I a. C.);⁹⁷ Figurita de jinete de la Bastida de les Alcusses (Valencia), fines del siglo IV a. C.;⁹⁸ jinete con caetra al costado, bronce del Santuario de La Luz (Verdolay, Murcia);⁹⁹ Fíbula de plata con escena de caza y personaje entre prótomos de caballo de Cañete de las Torres (Córdoba.) o los Almadenes de Pozoblanco (Córdoba).¹⁰⁰ Guerrero del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén), primera mitad del siglo V a. C.;¹⁰¹ Guerrero junto a su caballo y oponente herido, del Cerrillo Blanco de Porcuna (Jaén),

⁸⁹ Tipo Quesada IA.

⁹⁰ Maestro Zaldívar, E. M^a, 1989. *Cerámica ibérica decorada con figura humana*. Monografías Arqueológicas, nº 31. Departamento de ciencias de la antigüedad (Prehistoria), Zaragoza, p. 297, fig. 108, a.

⁹¹ Maestro Zaldívar, E. M^a, 1989. P. 252, fig. 89.

⁹² Lorrio, A., 1997. *Los Celtíberos*. Extra *Complutum* 7. Ediciones de la Universidad Complutense, Madrid.

⁹³ Museo Arqueológico de Barcelona.

⁹⁴ J. B. Erro y Aspiroz, *Alfabeto de la lengua primitiva de España y explicación de sus más antiguos monumentos de inscripciones y medallas*, Imprenta Repullés, Madrid, 1806. Viñeta grabada por V. Mariani, p. 161, lám. IV, fig. 1.

⁹⁵ Museo Arqueológico de Teruel. (Nº inv. 154).

⁹⁶ Museo Nacional de Arqueología de Cataluña, Barcelona.

⁹⁷ Friso con la caza de un ciervo y un carro procesional, de Almodovar del Río (Córdoba). Museo Arqueológico Provincial de Córdoba.

⁹⁸ Jinete de la Bastida de les Alcusses, Mogente (Valencia). Museo de Prehistoria Domingo Fletcher de Valencia.

⁹⁹ Museo Nacional de Arqueología de Cataluña, Barcelona.

¹⁰⁰ Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

¹⁰¹ Museo Arqueológico de Jaén.

siglo V a. C.;¹⁰² Relieve con guerrero, Osuna (Sevilla);¹⁰³ Denario augusteo de Emerita Augusta.

Creemos, por lo tanto, que los escudos que aparecen en el *craterisco* de *Fapegal*, tienen la forma de *caetra* –evolucionada al no ser exactamente circulares, pero tampoco rectangulares–, el escudo más usado entre los íberos antes de la Segunda Guerra Púnica, a partir de la cual empezarán a aparecer los escudos ovalados o *scutum*, de tipo céltico, traído a través de influjo cartaginés.

Un ejemplo curioso es el existente en la Tinajilla conocida como el "*vaso de la rueda*" de *San Miguel de Liria* (Valencia), fechada entre finales del siglo III a. C. - principios del siglo II a. C. En ella aparecen, muy posiblemente, los dos tipos de escudo que estamos tratando.¹⁰⁴

De los más modernos, los *scutum*, efectivamente, hay también bastantes representaciones: "Vaso de los guerreros" de la Necrópolis de El Castellar (Oliva, Valencia), c. 250-150 a.C.;¹⁰⁵ Relieve de esquina con dos guerreros de Osuna (Sevilla), siglos III - II a. C.;¹⁰⁶ El "vaso de los guerreros" de San Miguel de Liria (Valencia), del siglo III- II a. C.;¹⁰⁷ "Vaso de los guerreros" de Archena (Murcia), tal vez, finales del siglo IV o, más probablemente, III a. C.;¹⁰⁸ "Vaso de la danza guerrera" de San Miguel de Liria (Valencia), siglo III a. C.¹⁰⁹ Vaso con la procesión de Guerreros de la necrópolis de *El Cigarralejo* (Mula, Murcia), siglo II a. C.;¹¹⁰ Relieve de Estepa (Sevilla) con soldados, primera mitad del siglo I a. C.¹¹¹

Respecto a *coletos* o coraza de cuero, lino u otros materiales orgánicos, que cita el mismo Quesada,¹¹² poco podemos decir. La posibilidad de cotas de malla o corazas metálicas ni parecen haber sido representadas en nuestro ejemplar, ni parece hayan

¹⁰² Museo Arqueológico de Jaén.

¹⁰³ Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

¹⁰⁴ Museo de Prehistoria Domingo Fletcher, Valencia.

¹⁰⁵ Museu d'Arqueologia de Catalunya (Barcelona).

¹⁰⁶ Relieve de los guerreros de Osuna (Sevilla). Museo Arqueológico Nacional.

¹⁰⁷ Vaso de los guerreros de San Miguel de Liria (Valencia). Detalle de los guerreros. Museo de Prehistoria Domingo Fletcher, Valencia.

¹⁰⁸ Vaso de los Guerreros de Archena (Murcia). Museo Arqueológico Nacional.

¹⁰⁹ Museo de Prehistoria Domingo Fletcher, Valencia.

¹¹⁰ Museo Monográfico del Cigarralejo, Mula (Murcia).

¹¹¹ Museo Arqueológico Provincial de Sevilla.

¹¹² Armas y ritos en la Iberia prerromana. En <http://www.ffil.uam.es/equus/warmas/index.htm>. Fecha de la última visita: 15 de junio de 2014.

aparecido en el registro arqueológico ibérico.¹¹³ En nuestro caso, nos inclinamos más a pensar en que se portase una túnica recogida en la cintura con un cinto, con o sin placa de cinturón o hebilla.

VII- Conclusiones iconográficas y “paralelos” narrativos o escenográficos de la mitología

Es necesario subrayar el hecho de que esta pieza tan excepcional, tanto desde el punto de vista formal como iconográfico, apareciera en la primera fase de la necrópolis, esto es en lo que se podría denominar como “refundación” del asentamiento del *Tossal de Manises* (Fase tardo-republicana de la misma: s. II a.C. y 1ª ½ s. I a.C.).

Al igual que Olmos ha planteado¹¹⁴ para la pieza formalmente similar de la *Alcudia* un significado relacionado con la fundación de la ciudad, cabría la posibilidad de que nuestra pieza se pudiera enmarcar en un significado parecido, a partir de la figura heroizante que protagoniza la escena principal, siguiendo la pauta de fundaciones de asentamientos bien por parte del citado héroe, o en recuerdo al mismo.

Sea esta, o no, la significación última de la representación figurada de esta pieza, creemos que el artista que la realizó pudo recoger iconografía y, sobre todo, escenografías bien de vasos o monedas, bien de relatos mitológicos.

En la riquísima mitología existente hay un episodio que queremos traer aquí, en donde la figura del héroe reúne una serie de elementos iconográficos coincidentes con nuestra escena. Se trata de la narración de Hércules/Heracles y el Dragón.¹¹⁵ En ella Hércules roba las manzanas de oro del *Jardín del Hesperides*, en las que habitaban las *Hespérides*, las tres hijas de Atlas, el personaje mítico condenado a sostener la cúpula terrestre tras ser derrotado por Zeus. El Jardín estaba custodiado por Ladón, un fiero dragón de 100 cabezas por las que escupía fuego. El relato podríamos resumirlo así: en el Jardín de

¹¹³ La cota de malla, como atuendo del guerrero romano, fue lógicamente introducida en época republicana.

¹¹⁴ Comunicación personal de un artículo en prensa, que agradecemos al autor, así como por las muchas orientaciones que nos hizo en su momento.

¹¹⁵ Mito descrito en: Higino, *Fábulas*; pref. Cicerón, *De natura deorum*, iii.44, Plinio el Viejo, *Naturalis Historia*, iv.36. Sobre la figura mitológica del héroe: Harrison, Evelyn B., “Hesperides and Heroes: A Note on the Three-Figure Reliefs”, *Hesperia*, 33 (1), 1964. pp. 79-80. Kerényi, *The Heroes of the Greeks*, 1959, p. 172. Grimal, P., “Hesperides”, *The Dictionary of Classical Mythology*, 1996. Smith, W., ed., “Hesperides”, *A Dictionary of Greek and Roman biography and mythology*, Boston: Little, Brown & Co., ii. 1867, 443-444.

las *Hespérides* crecían manzanas de oro en los árboles y cuando a Hércules le encomendaron sus famosas 12 tareas, una de ellas fue robar estas manzanas. Hércules convenció a Atlas para que las robase, porque le sería más fácil entrar en el Jardín engañando al dragón. Mientras, Hércules se comprometió a sostener, temporalmente, el cielo. Atlas aceptó y robó las manzanas después de matar a Ladón, que confiado, le había franqueado las puertas de aquel paraíso. Y aunque la intención de Atlas era huir y traspasar para siempre su pesada carga a Hércules, finalmente Hércules logró engañarle y devolverle a su lugar. Después, las manzanas fueron entregadas a Atenea, quien las devolvió al Jardín y a sus jardineras, las Hespérides.

Las representaciones de esta narración son conocidas, y perdurarán hasta bien entrada la época romana, como puede verse en algunos ejemplos que seguidamente veremos. Sin buscar paralelos exactos, no deberíamos tener problema en reconocer que la “estructura” iconográfica de, por ejemplo, esta primera imagen en comparación a la existente en nuestra vasija, es evidente: árbol, monstruo, guerrero luchando, héroe significado (Véase ilustración nº 28).

Escenas de este hecho aparecen, lógicamente, en la cerámica ática.¹¹⁶ Hércules robando las manzanas de oro del Jardín del *Hesperides*, como decíamos más arriba, es un relato que, en su representación iconográfica, perdurará en el tiempo hasta llegar a la época romana. Un ejemplo de ello lo tenemos en un mosaico de *Liria* (Valencia), por lo tanto, relativamente cerca de Alicante (véase ilustración nº 29).

VIII- Discusión

La pieza que nos ha ocupado en este artículo, por su excepcionalidad iconográfica y narrativa, representa un caso prácticamente único en la rica arqueología alicantina. Su descubrimiento por nosotros en un contexto funerario, y junto al primigenio asentamiento romano, construido inmediatamente después de arrasar la ciudad amurallada construida por los púnicos (en colaboración con los íberos de la zona), no debe olvidarse. Es más, creemos

¹¹⁶ Museo británico, Londres, Pintor Meidias, 420/400 a.C. Credit line Hamilton collection. Accession number GR 1772.3-20.30 (Cat. Vases E 224).

que es dentro de ese contexto geográfico e histórico que debe buscarse su interpretación y significado.

Más allá de su adscripción a una figura real de la vida ibérica, o a un imaginario colectivo de un mítico personaje, parece claro que se trata de un héroe que se enfrenta - aparentemente solo- contra varios enemigos y un monstruo. Es sintomático que esta escena aparece en un enterramiento en donde, como hemos visto anteriormente, ya no hay armas acompañando a los muertos en las tumbas. Probablemente, no por decisión de los íberos, sino como parte de la presión a la que se empezarán a ver sometidos por los nuevos dominadores: los romanos.

Por lo tanto, la tentación de buscar un símil entre el héroe y la cultura ibérica amenazada, por un lado, y guerreros y monstruos por otro, como una representación del dominio romano incipiente en la zona, parece cuanto menos interesante. De serlo, lo sería en el plano metafórico.¹¹⁷

Sería interesante, también, pensar que se pudiera estar usando un relato quizá conocido en la cultura ibérica (recuérdese los paralelos de *La Alcudia* y, posiblemente, de otros lugares). Mito que podría tener un paralelo, también, con una de las tareas del héroe por excelencia en todo el Mediterráneo: Hércules.

Del mismo modo, representa parte de la propia cultura religiosa de los íberos, en donde elementos como el bosque religioso, y los templos principalmente al aire libre en su interior, debieron ser habituales, como demuestran las crónicas citadas más arriba (Mela y Lucano, entre otros), y algunos elementos del registro material, como hemos visto.

¹¹⁷ En el sentido de identificar la figura del héroe con la del pueblo ibérico reprimido, y en lucha contra el opresor romano (el resto de figuras atacantes).

ANEXO

ILUSTRACIÓN N° 1:

Plano de localización de la *Albufereta* (Alicante, España).

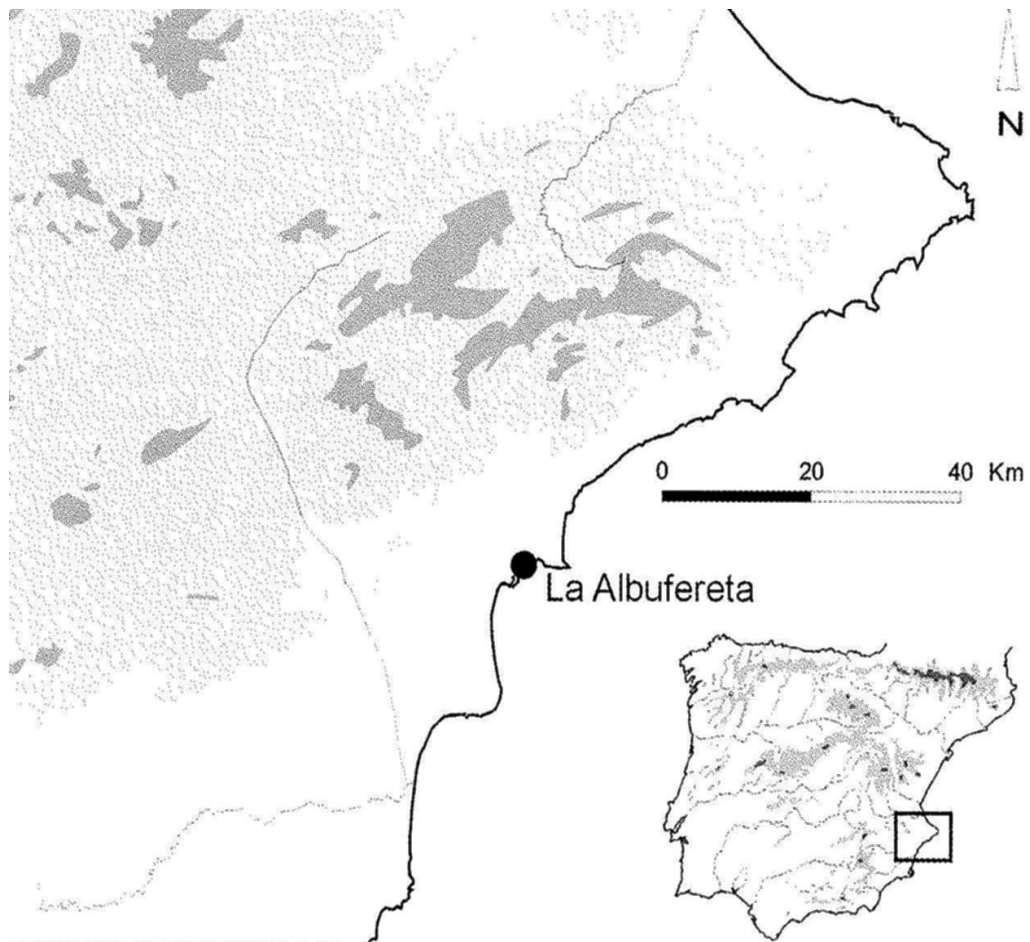


ILUSTRACIÓN N° 2:

Propuesta hipotética de viarios de salida de la ciudad y distribución de la necrópolis en torno a ellos. Ubicación del acceso a la ciudad de *Lucentum* y de las tumbas de la necrópolis documentada por el COPHIAM. 1. Ciudad; 3. Urbanización c/ Zeus; 4. c/ Afrodita y parcela 47 A; 5. *Fapegal*; 6. *Parque Naciones*.

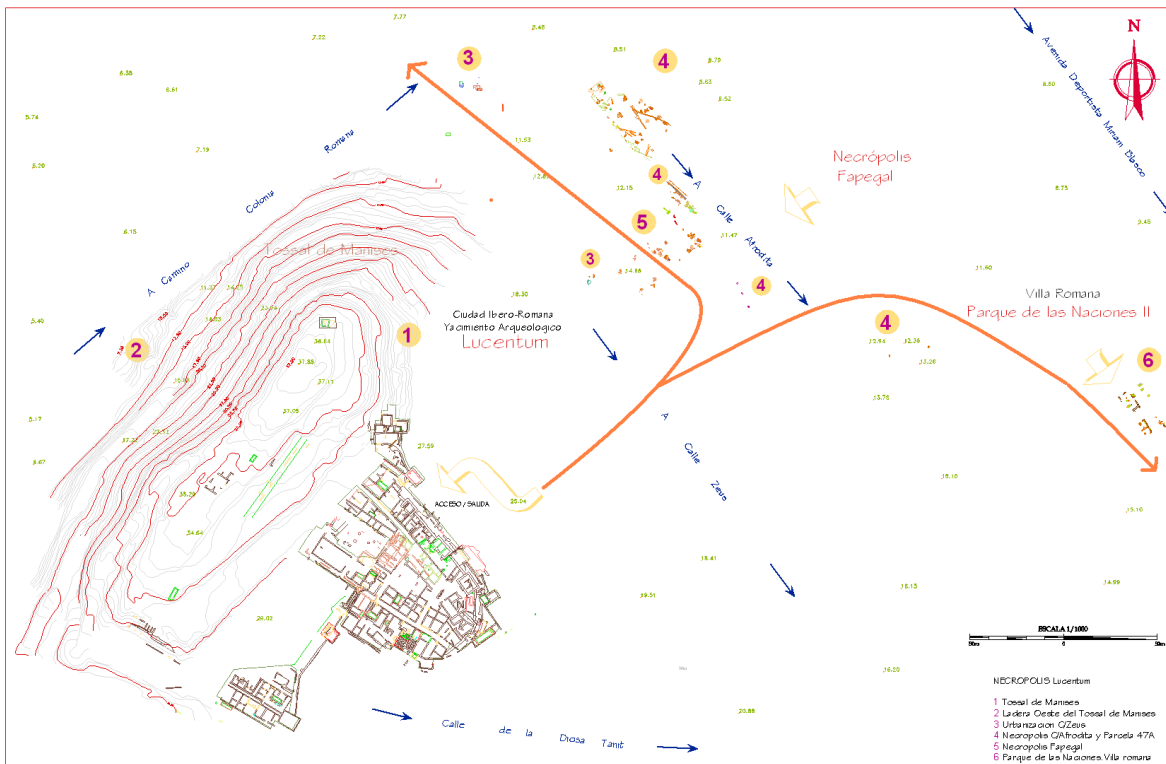


ILUSTRACIÓN N° 3



ILUSTRACIÓN N° 4

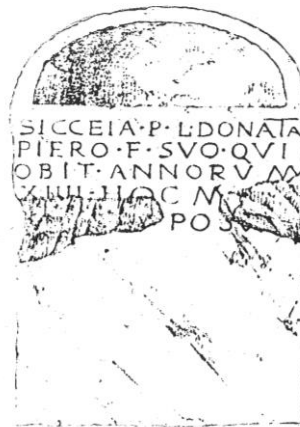


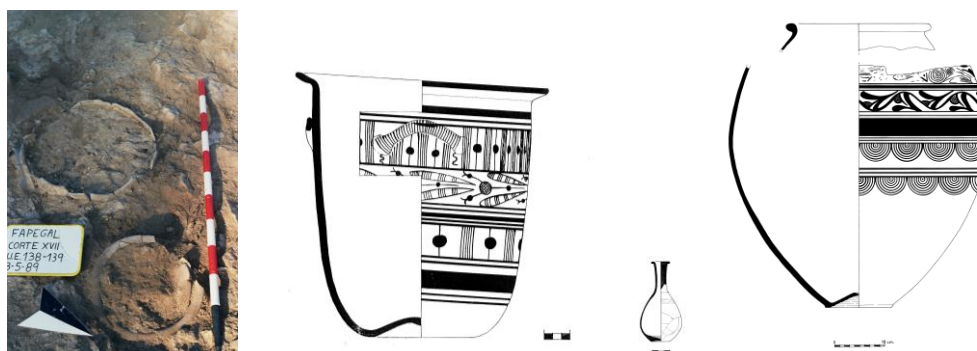
ILUSTRACIÓN N° 5

Urnas cinerarias decoradas con pintura de tradición ibérica de la necrópolis de la *Albufereta*, Alicante.



ILUSTRACIÓN N° 6

Ungüentarios Tumba 34 de la necrópolis de la *Albufereta*, en donde se documenta una urna “moderna” de tradición ibérica, con otra “antigua”, con decoración ibérica.



Pieza encontrada en la UE 119.



Quema-perfumes UE 118.



ILUSTRACIÓN N° 8

Tumba del guerrero del *Tossal de les Basses*.



Urna cineraria de la tumba “del héroe” .

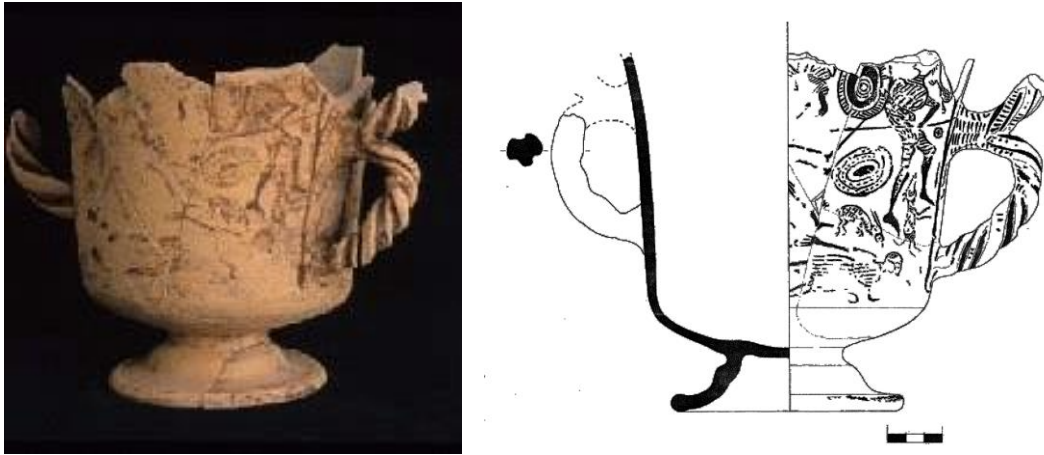


ILUSTRACIÓN Nº 10

A la izquierda, *Crateriforme* de *Fapegal*. En el centro y a la derecha, *Crateriforme* con decoración figurada de *La Alcudia* de Elche (Alicante). Museo Monográfico de *La Alcudia* de Elche, Alicante.

Foto: Proyecto Iconografía Ibérica, CEH, Madrid.

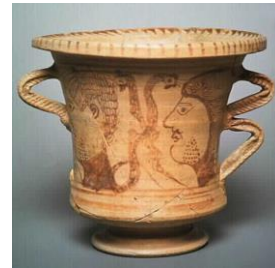
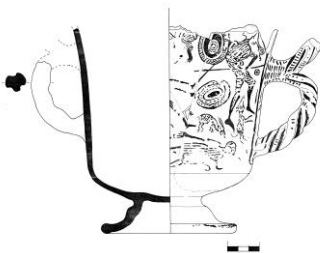


ILUSTRACIÓN N° 11
Panel decorativo del héroe.



ILUSTRACIÓN N° 12
Terracota de la necrópolis ibérico-púnica de la *Albufereta*, Alicante.



ILUSTRACIÓN N° 13

A la izquierda terracota de la necrópolis de la Albufereta que representa una cueva sacra y su bosque sagrado. A la derecha, la escena “floral” que hemos independizado del panel de la urna.

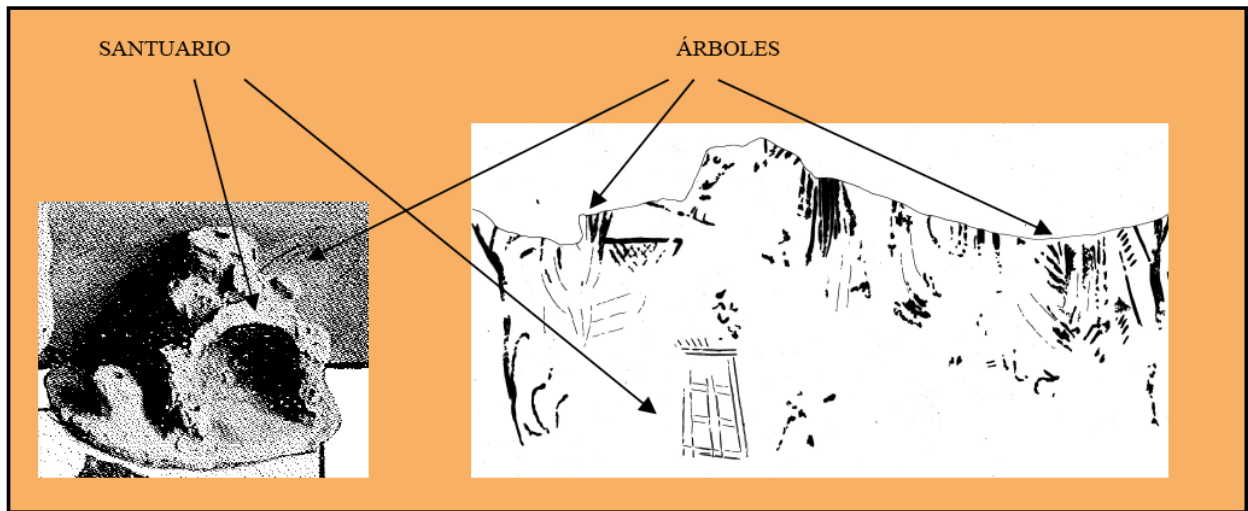


ILUSTRACIÓN N° 14

A la izquierda, la representación de la vasija de Alicante. En el centro, moneda de Nerón (54-68 d.C.), con fachada de un Templo y su puerta. A la derecha, pequeño templo de Santa Elena de Gipuzkoa (dibujo de Javier Noaim).



ILUSTRACIÓN N° 15

Comparación entre terracotas de la necrópolis ibérica de *La Albufereta*, y la terracota (en dibujo) de la necrópolis romana (*Fapegal*). Observe que portan los mismos atributos en las manos.

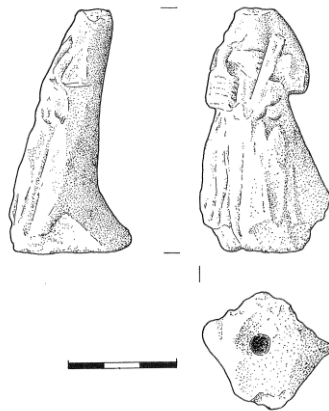


ILUSTRACIÓN Nº 16

Detalle de la figura mítica, boca abajo, quizá un dragón/serpiente.



ILUSTRACIÓN Nº 17

Izquierda: Vaso de los *Dragones*. Tumba 52 de la Necrópolis del *Hoyo de Santa Ana* (Chinchilla). Derecha: Fragmento de un Vaso redondo, yacimiento de *La Morrica* (Motilleja, Albacete). Museo de Albacete.

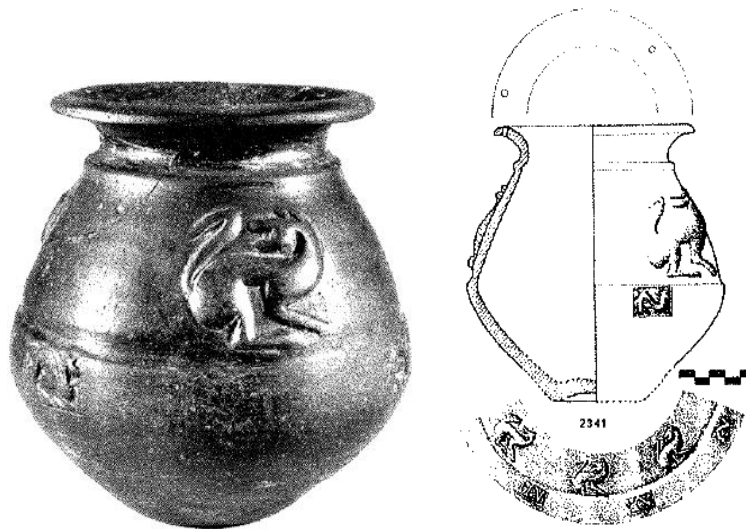




ILUSTRACIÓN N° 18

Detalles de los conejos, perros y huellas de animales.



ILUSTRACIÓN N° 19

Escena de batalla. Se ha diferenciado con colores los posibles guerreros.

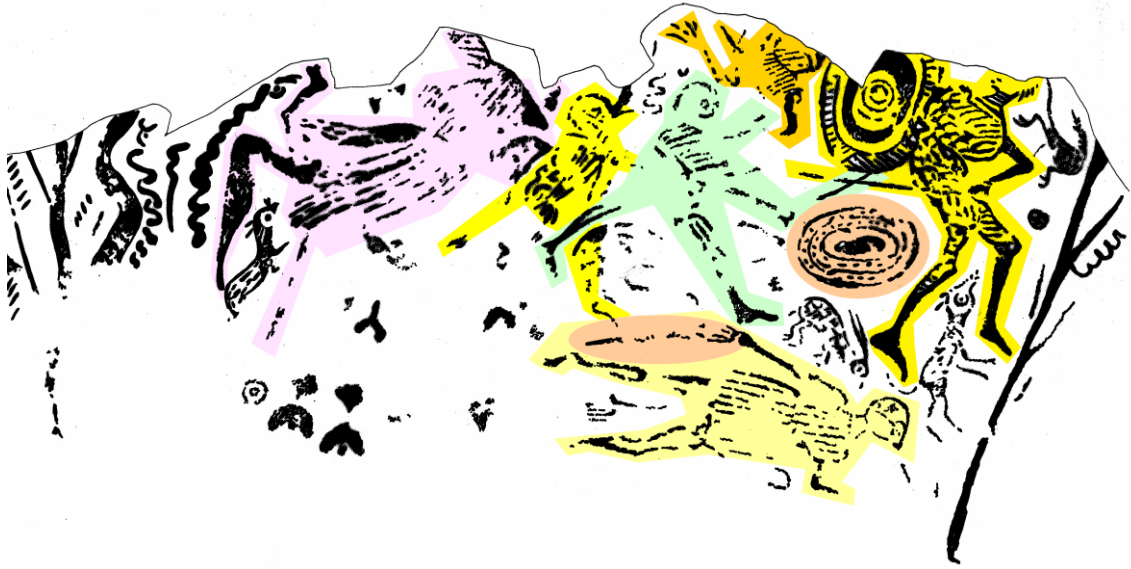


ILUSTRACIÓN N° 20

A la izquierda, nuestro guerrero en posición de recepción de un golpe. A la derecha, escena de lucha de Poseidon y un gigante durante una *Gigatomachia*. Obsérvese la misma posición en la preparación del guerrero para recibir el golpe y protegerse.



ILUSTRACIÓN N° 21

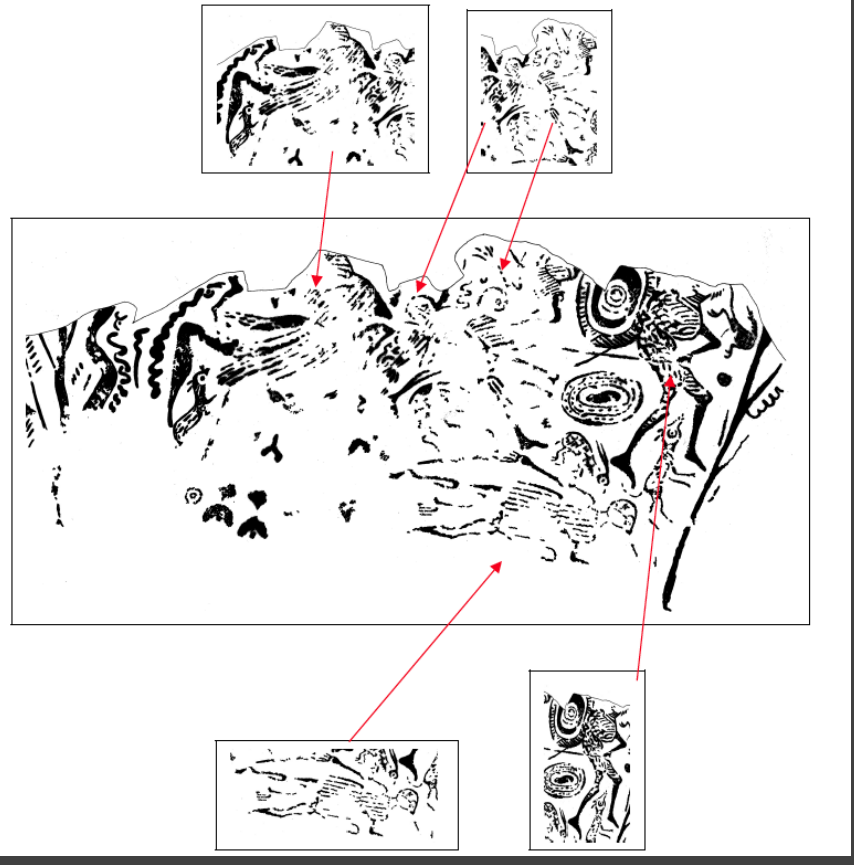


ILUSTRACIÓN N° 22

Escenas de *Fapegal*, a la izquierda, y de la *Alcudia*, a la derecha.



ILUSTRACIÓN N° 23

"vaso de los guerreros" de Oliva (Valencia).

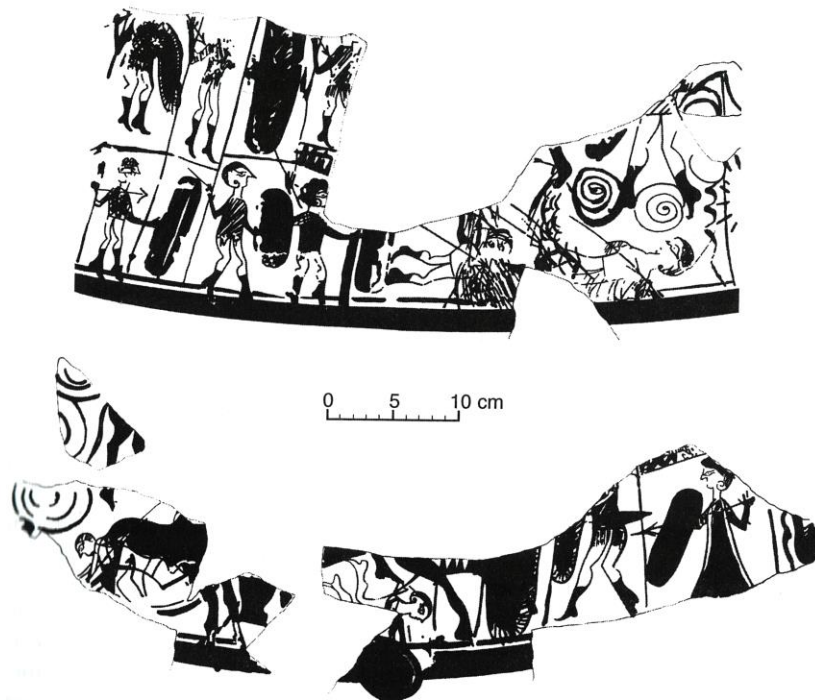


ILUSTRACIÓN N° 24

Estela de Zurita, Piélagos, Cantabria.

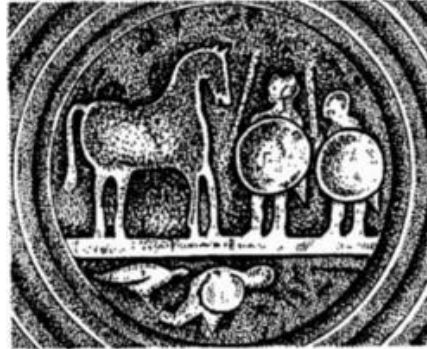


ILUSTRACIÓN N° 25

lebes 149 del Poblado del Tossal de Sant Miquel (Llíria, Valencia).



ILUSTRACIÓN N° 26

Detalle del héroe de *Fapegal*, portando un escudo, y a los pies otro, de distinta tipología.



ILUSTRACIÓN N° 27

Los dos primeros son los escudos de *Fapegal*, los de la derecha son, por un lado, un gran tachón de una tumba en *Griegos* (Teruel) y, por otro, un *umbo* del siglo II a. C. de *San Miguel de Liria* (Valencia).



ILUSTRACIÓN N° 28

Jasón y Heracles junto al dragón, ayudado por Medea

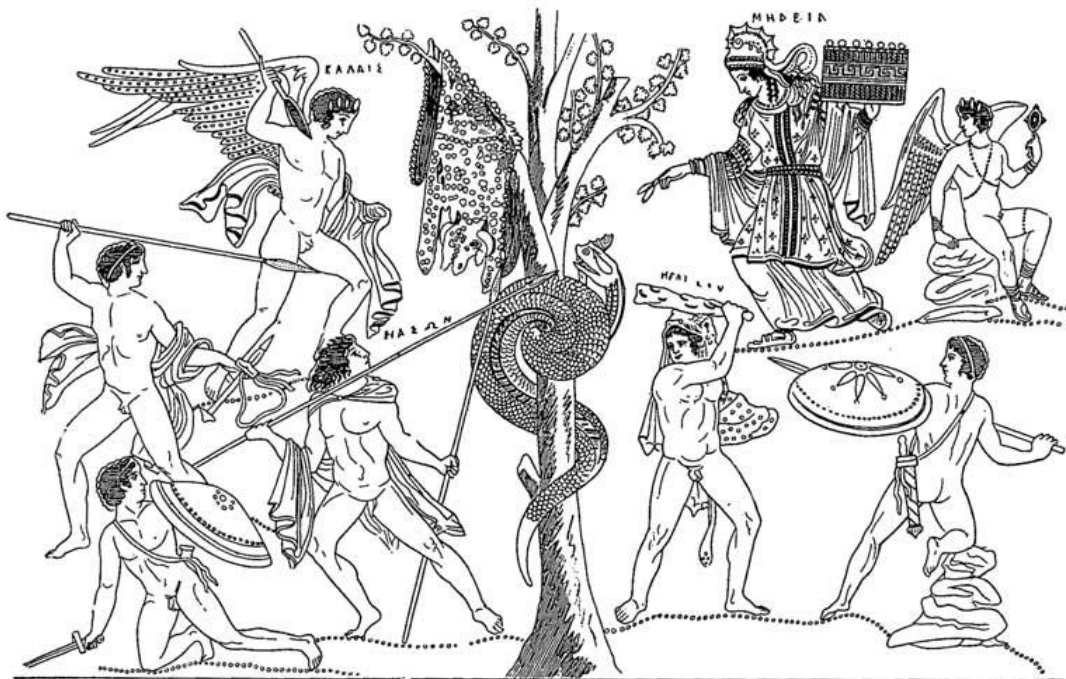


ILUSTRACIÓN N° 29



Hércules que roba las manzanas de oro del Jardín del Hespérides. Detalle del Doce mosaico de romano de Trabajos de Liria (Valencia, España). Flintstone. Primera mitad del siglo III.

En el Museo Nacional Arqueológico de España (Madrid).

BIBLIOGRAFÍA

Abascal Palazón, José Manuel, *La cerámica pintada romana de tradición indígena en la Península Ibérica. Centros de Producción, comercio y tipología*, Madrid, 1986

Arasa i Gil, Ferrá, “La romanització a les comarques septentrionals del litoral valencià. Poblament ibèric i importacions itàliques en els segles II-I a C.”, *Servicio de Investigación Prehistórica. Serie de Trabajos Varios*, Núm. 100, Diputación Provincial de Valencia, 2001

Ballester Tormo, Isidro, *et alii, Hábeas Vasorum Hispanorum*, Liria, Diputación Provincial de Valencia, 77, nº 11, 1954

Belén, María, “Tumbas prerromanas de incineración en la necrópolis de Carmona”, *Homenaje a Conchita Fernández Chicharro*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982, pp. 269-285

Belén, María, “Aportaciones al conocimiento de los rituales funerarios en la necrópolis romana de Carmona (Sevilla)”, *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1983

Belén, María, “Rituales funerarios a la necrópolis romana de Carmona (Sevilla)”, *Cota Zero*, nº 2, 1986, pp. 53-61

Belén, María, y Escacena, José Luís, “Las necrópolis ibéricas de Andalucía occidental”, en J. Blánquez y V. Antonia (coord.), *Congreso de Arqueología Ibérica. Las Necrópolis* (Serie Varia 1), Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1992, pp. 509-529

Belén, María; Lineros, Ricardo, y Puya, Miguel, “Excavaciones en la necrópolis de Carmona (Sevilla)”, *Anales de Arqueología Andaluza.*, II, 1985, pp. 417-423

Beltrán, Antonio, “El Tesorillo de moneda de Aljezares”, *III Congreso Arqueológico del Sudeste Español*, Murcia, 1947

Bendala, Manuel, *La necrópolis romana de Carmona*, 2 vol., Sevilla, 1976

Bendala, Manuel, “Perduración y romanización en Hispania a la luz de la arqueología funeraria: notas para una discusión”, *AespA*, nº 75, 2002, pp. 137-158

Bendala, Manuel, “El Plan urbanístico de Augusto en Hispania: precedentes y pautas macroterritoriales”, *Stadtbild und Ideologie. Die Monumentalisierung hispanischer Städte zwischen republik und Kaiserzeit*, Madrid, 1987. Munich, 1990, pp. 25 y ss.

Blanco, Antonio, “Die Klassischen Wurzeln der iberischen Kunts”, *Madriider Mitteilungen*, I, 1960 , pp. 101-121

Blánquez, Juan, *La formación del mundo ibérico en el Sureste de la Meseta*, Albacete, 1990

Blázquez, José Maria, *Primitivas religiones ibéricas*, tomo II, Religiones Prerromanas, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1983

Blech, Michael, “Die Terrakotten, Mulva III”, *MB*, 21, Mainz am Rhein, 1993

Blech, Michael y Blech, Mónica, “El Vaso de los Dragones. Tumba 52 de la Necrópolis del Hoyo de Santa Ana (Chinchilla, Albacete)”, *Boletín de la Asociación Española de Amigos de la Arqueología*, nº 42, 2002-2003, pp. 245-263

Cantó, Ana María, “Necrópolis de la Puerta Norte”, en J.M. Blázquez, “Castulo II”, *EAE*, 105, Madrid, 1979, pp. 9-87

Cantó, Ana María, y Urruela, Juan José, “Necrópolis del ‘Cerrillo de los Gordos’. Campaña de 1971”, en J.M. Blázquez, “Castulo II”, *EAE*, 105, Madrid, 1979, pp. 321-346

Carmona, Rafael y Luna, María Dolores y Moreno, Antonio, *Museo Histórico Municipal. Priego de Córdoba*, Catálogo, Priego de Córdoba, 1998

Cerrilo, Enrique, “El mundo funerario y religioso en época visigoda”, III *Congreso de Arqueología Medieval de España (C.A.M.E.)*, Oviedo, 1989

Corell, Josep, *Inscripcions romanes: D'Ilici, Lucentum, Allon, Dianum i els seus territoris*, Nau Llibres, Valencia, 1999

Cuadrado, Enrique, “Las necrópolis peninsulares de la Baja Época de la Cultura Ibérica”, en *La Baja Época de la Cultura Ibérica*, Madrid, 1981

Figueras Pacheco, Francisco, “La necrópolis ibero-púnica de Alicante”, *Anales del Centro de Cultural Valenciana*, VI, nº 15, Valencia, 1933

Figueras Pacheco, Francisco, *Una Ciudad Milenaria*, Alicante, 1935

Figueras Pacheco, Francisco, *Arqueología de Alicante*, Alicante, 1936

Figueras Pacheco, Francisco, *El antiguo puerto interior de la Albufereta de Alicante. Descubrimiento y descripción*, Alicante, 1955

Figueras Pacheco, Francisco, *Compendio Histórico de Alicante*, Comisión Provincial de Monumentos, Alicante, 1957

Fuentes Domínguez, Ángel, “La fase final de las necrópolis ibéricas”, *VARIA*, nº I. *Congreso de Arqueología Ibérica: las necrópolis*, 1991, pp. 587-606

García Maas, Maria del Pilar y Gloaguen, Emmanuelle, “Los enterramientos infantiles en el túmulo de *son Ferrer* (Calvià, Mallorca): una primera aproximación”, *Mayurqa*, 29, 2003, pp. 269-280

García Matamala, Begoña, “Enterramientos con urnas de tradición indígena en Corduba”, en D. Vazquerino (ed.), *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano: actas del Congreso Internacional*, Córdoba, vol. 2, 2002, pp. 201-224

González Villaescusa, Ricardo, *El mundo funerario romano en el País Valenciano : monumentos funerarios y sepulturas entre los siglos I a. de C.-VII d. de C.*, Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", 2001

De Hoz, Jesús Javier, “Escrituras en contacto: ibérica y latina”, Coord. por Francisco Beltrán Lloris, *Coloquio sobre Roma y el nacimiento de la cultura epigráfica en Occidente*, Zaragoza, 4 a 6 de noviembre de 1992. Actas. , 1995, pp. 57-84

Izquierdo Peraile, M^a Ignacia, “Un vaso con excepcional decoración pintada procedente de la necrópolis ibérica de Corral de Saus (Moixent, València)”, *Saguntum*, nº 29, Vol. I, 1995, pp. 93-104

Lafuente Vidal, José, *Alicante en la Edad Antigua*. Alicante, 1957

Llobregat, Enrique, “Hacia una desmitificación de la Historia Antigua de Alicante, I: nuevas perspectivas sobre algunos problemas”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos*, 1, Alicante, 1969

Lorrio, Alberto, “Los Celtíberos”, *Extra Complutum*, 7, Ediciones de la Universidad Complutense, Madrid, 1997

Maestro Zandívar, Eva María, “Cerámica ibérica decorada con figura humana”, *Monografías Arqueológicas*, nº 31, Departamento de ciencias de la antigüedad (Prehistoria), Zaragoza, 1989

Nordström, Solveig, “La ceramique peinte iberique de la province d’Alicante, I-II”. *Acta Universitatis Stockholmiensis*, VI, 1973

Olcina, Manuel, “El *Tossal de Manises* en época romana”, *Historia de Alicante*, I, Alicante, 1990, pp. 149-189

Olcina, Manuel, “Fortificaciones del *Tossal de Manises*: estado de la cuestión”, *Fortificaciones y Castillos de Alicante, Publicaciones de la C.A.P.A.*, nº 157, Alicante, 1991

Olcina, Manuel, “Lucentum”, *Valencia y las primeras ciudades romanas de Hispania*, Valencia, 2002, pp. 255-266. M. Olcina y R. Pérez, 1998

Olcina, Manuel, “Las primeras excavaciones en Lucentum (El *Tossal de Manises*, Alicante)”, *La Cultura Ibérica a través de la fotografía de principios del siglo XX. El litoral mediterráneo*, Madrid, 2000, pp. 109-117

Olcina, Manuel y Pérez, Rafael, *La ciudad ibero-romana de Lucentum (El Tossal de Manises, Alicante). Introducción a la investigación del yacimiento arqueológico y su recuperación como espacio público*, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1998

Olcina, Manuel y Pérez, Rafael, “Lucentum: la ciudad y su entorno”, en “Las ciudades y los campos de Alicante en época romana”, *Canelobre*, 48, 2003, pp. 90-119

Olcina, Manuel, y Reginard, H. y Sánchez, María José, *Tossal de Manises (Albufereta, Alicante). Fondos antiguos: Lucernas y Sigillatas*, Alicante, 1990

Olcina, Manuel y Sánchez, José Ramón, “Las cerámicas africanas de Lucentum (Tossal de Manises, Alicante): los fondos antiguos del Museo Arqueológico Provincial y consideraciones en torno a la decadencia de la ciudad romana”, *Scripta in Honorem E. Llobregat*, Alicante, 2000, pp. 391-431

Olmos, Ricardo, “La Ninfa Ilike”, en T. Tortosa Rocamora, S. Celestino Pérez (eds.) y R. Cazorla Martín (coord.), *Debate en torno a la religiosidad protohistórica*, Instituto de Arqueología de Mérida, *Anejos de AEspA*. LV. 309, 2010, pp. 49-63

Page del Pozo, Virginia, “Imitaciones de influjo griego en la cerámica ibérica de Valencia, Alicante y Murcia”, *Iberia Graeca, Serie Arqueológica*, nº 1. Madrid, 1984

Penco, Fernando, “Un conjunto funerario de libertos y esclavos de Época Altoimperial excavado en la calle El Avellano nº 12 de Córdoba. Una nueva aportación a la Colonia Patricia Corduba”, *Antiquitas*, 9, 1998, pp. 61-77

Quesada Sanz, Fernando, *Armamento, Guerra y Sociedad en la necrópolis ibérica de El Cabecico del Tesoro de Verdolay (Murcia, España)*, en *B.A.R., Internacional Series*, 502 (I y II), Oxford. 1989

Ramos Fernández, Alejandro, “Iconografía funeraria en algunas Cerámicas Ibéricas de La Alcudia”, *AEA*, vol. 60, 1987, pp. 231-236

Ros Sala, M^a Milagrosa, *La pervivencia del elemento indígena: la cerámica ibérica*, Universidad de Murcia, 1989

Rosser, Pablo, “La necrópolis romana altoimperial del Parque de la Naciones (La Albufereta, Alicante): Estudio de algunos de sus materiales”, *Lucentum: Anales de la universidad de Alicante. Prehistoria, arqueología e historia antigua*, Nº 9-10, 1990-1991, pp. 85-102

Rosser, Pablo, “Últimos descubrimientos Arqueológicos”, *Historia de Alicante*, fasc.6, *El Tossal de Manises y su entorno*, Alicante, 1990. Pablo Rosser, “Nuevos descubrimientos arqueológicos de época romana en el Término Municipal de Alicante”, *Historia de Alicante*, 1991

Ruiz Bremón, Mónica, “La sirena del ‘Vaso de la Cabalgata Nupcial’ de Liria y su interpretación funeraria”, *P.L.A.V.-Saguntum*, 27, 1994, pp. 197-205

Santos Gener, Samuel, “Memoria de las excavaciones del Plan Nacional realizadas en Córdoba (1948-1950)”, *Informes y memorias de la C.G.E.A.* nº 31, Madrid, 1955

Roca, Mercé y Sotomayor, Manuel, “Los alfares romanos de Andújar. Campañas 1974 y 1977”, *NAH* 6, 1979, pp. 443-496

Tarradell, Miquel, “Cuevas sagradas o cuevas santuario: un aspecto poco valorado de la religión ibérica”, *Memoria 1973. Instituto de Arqueología y Prehistoria*, Barcelona, 1973, pp. 35-37

Tortosa, Teresa, “Tipología e iconografía de la cerámica ibérica figurada en el enclave de la Alcudia (Elche, Alicante)”, en T. Tortosa (Coord.), “El yacimiento de la Alcudia: pasado y presente de un enclave ibérico”, *Anejos de Aespa*. XXX, CSIC, Madrid, 2004, pp. 71-222

Vargas Cantos, Sonia, “El conjunto funerario de La Constancia (Córdoba). Ajuares y cronología”, Desiderio Vazquerino Gil (coord.), *Espacios y usos funerarios en el Occidente romano*, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba (5-9 junio 2001), vol. 3, 2002

2014

**Revista Electrónica Historias
del Orbis Terrarum**

Edición y Revisión por la Comisión
Editorial de Estudios Clásicos

Núm. 12, Santiago

<http://www.orbisterrarum.cl>



Ciencia, mito y religión en la obra astronómica de Plinio el Viejo

*Por Patricio Leyton Alvarado**

RESUMEN:

La ciencia, el mito y la religión son tres conceptos que se encuentran íntimamente ligados desde la Antigüedad, los cuales van a ser determinantes en la concepción del cosmos y el estudio del universo por parte del naturalista y científico romano del siglo I d.C. Plinio el Viejo. Desde esta perspectiva, este ensayo trata de demostrar que estos tres conceptos estuvieron conectados, y son inseparables el uno del otro, de la descripción que hace, el autor de la *Historia Natural* en su libro II, acerca de los diversos componentes de la bóveda celeste. Por lo cual, el mito y la religión van a estar asociados a la ciencia que Plinio el Viejo quería narrar en su cosmografía.

* Patricio Leyton Alvarado es Licenciado en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Contacto: leyton.patricio@gmail.com

**CIENCIA, MITO Y RELIGIÓN EN LA OBRA
ASTRONÓMICA DE PLINIO EL VIEJO.**

Por Patricio Leyton Alvarado

La relación entre astronomía, mito y religión la podemos encontrar tempranamente en el diálogo *El Timeo* del filósofo griego Platón, cuya obra contiene “sus puntos de vista sobre astronomía, cosmología, la luz y el color, los elementos y la fisiología humana”.¹ Pero no solo en este diálogo filosófico aparecen elementos que en la actualidad los categorizaríamos como científicos, sino que además, su autor hace mención a aspectos mitológicos y religiosos como la creación del mundo y el ordenamiento del cosmos, del cual, según Aristocles de Atenas, “la ordenación del caos no constituía un proceso mecánico, tal y como lo habían imaginado los jonios, sino el resultado de las acciones de un ser natural”.² Esta entidad sobrenatural Platón la denominó como el Demiurgo, considerado como “un artesano benevolente, un dios racional (de hecho personificación de la razón) que lucha contra las limitaciones inherentes a los materiales con los que tiene que trabajar con el fin de producir un cosmos tan bueno, bello e intelectualmente satisfactorio como sea posible”.³

¹ Lindberg, David, *Los inicios de la ciencia occidental: La tradición científica europea en el contexto filosófico, religioso e institucional (desde el 600 a.C. hasta 1450)*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 66

² Mason, Stephen, *Historia de las ciencias: La ciencia antigua, la ciencia en Oriente y en la Europa medieval*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 43

³ Lindberg, David, *op.cit.*, p. 67

En este sentido, al igual que *El Timeo* de Platón, la obra astronómica del naturalista romano, Plinio el Viejo, contiene componentes de tipo mitológico y religioso dentro de su descripción sobre el cosmos. Teniendo en consideración tanto a la ciencia, el mito y la religión en este ensayo plantearemos que esta triada de conceptos se eslabonan y complementan en un relato único, con pretensión científica, sobre la exposición del universo que realiza el científico latino en el libro II de su obra titulada *Historia Natural*. Bajo esta perspectiva, estimaremos que los tres conceptos anteriormente nombrados, constituyen componentes esenciales e inseparables, el uno del otro, de la noción e idea de cosmos que el erudito romano del siglo I d.C. narra en su tratado sobre la composición de la bóveda celestial.

Para términos prácticos definiremos los conceptos de ciencia, mito y religión, desde una óptica ampliada, con la intención de ser lo más fidedigno posible a la noción que Plinio el Viejo poseía de éstas tres expresiones. Por lo cual, ciencia la definiremos “por su contenido”, es decir, como “un conjunto particular de creencias sobre la naturaleza”,⁴ de esto modo las descripciones transmitidas acerca de los componentes del cosmos, por parte del erudito romano, nos permite vincular los aspectos de la filosofía natural en conjunción con su actitud mítica y religiosa sobre la naturaleza, y en especial, en torno a sus convicciones con respecto a la realidad física. Mito, en tanto, lo consideraremos como:

Una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución.⁵

Religión o actitud sacra la conceptualizaremos como: la manifestación de “una realidad de un orden totalmente diferente a las realidades «naturales»”,⁶ en otras palabras, ponderaremos la religiosidad o disposición teológica, en Plinio, como una conducta y admiración hacia la sacralidad de la naturaleza y del plano celeste. Bajo esta premisa, seguimos lo planteado por Mircea Eliade con respecto a lo sagrado, vale decir, estimamos

⁴ *Ibíd.*, p. 22

⁵ Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Editorial Labor, Barcelona, 1991, p. 7

⁶ Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto Omega, Madrid, 1981, p. 9

que lo sacro puede ser definido como *hierofanía*, o sea, “algo sagrado que se nos muestra”.⁷ Para el caso del científico latino, lo divino se hace ostensible en el estudio racional del universo, el cual se muestra como sacralizado al compartir la misma esencia que Dios. Por lo cual, para el sabio romano, su concepción de la deidad está íntimamente ligada a una entidad sobrenatural que utiliza razón para realizar sus actos en el cosmos, tal y como lo veremos en los apartados siguientes.

Plinio nació el año 23 d.C. y falleció en el año 79 d.C. tras ascender al volcán Vesubio, el cual había entrado en erupción. Socialmente perteneció al orden ecuestre u orden de los caballeros, por lo que debió colaborar en algunas tareas militares, fue así como el así como el naturalista romano sirvió en las fronteras del N.O. del Imperio entre los años 47 y 58. Además, se desempeñó como funcionario imperial en los cargos de procurador en la Terraconense y Almirante de la flota del Mar Tirreno que ejerció hasta su muerte,⁸ bajo el mandato del emperador Vespasiano, al que incluso dedicó su obra, declarando en una carta introductoria que: “Estos libros de Historia Natural, nacidos del último parto en mi ingenio y que son una empresa novedosa para las Musas de tus Romanos, he resuelto ofrecértelos a ti con esta informal epístola, Muy Gracioso Emperador”.⁹

Como toda descripción del cosmos, el libro II de la *Historia Natural* de Plinio está “conforme a la ordenación de los manuales tradicionales de cosmología”,¹⁰ vale decir, el naturalista latino sigue la catalogación de los tratados clásicos sobre astronomía antigua, siguiendo de este modo la usanza científica de su época. Internamente el libro II está dividido según “la distinción de los cuatro elementos fundamentales: fuego, aire tierra y agua”,¹¹ por lo cual cada uno de éstos aparecen en dicho orden mencionado a través de su descripción del cosmos. Además, en términos astronómicos, el autor de la *Historia Natural* menciona que las estrellas y los planetas poseen regularidad en sus movimientos, asimismo señala que la tierra es literalmente una burbuja del poder divino de la naturaleza.¹² En materia propiamente científica, “Plinio informa de elementos básicos de conocimiento

⁷ *Ibíd.*, p. 10

⁸ Cf. Serbat, Guy, “Introducción general”, en Plinio el viejo, *Historia natural: libros I-II*, Gredos, Madrid, 1995, pp. 9-22

⁹ Plinio el Viejo, *Historia Natural*, prefacio, 1

¹⁰ Serbat, Guy, “Introducción general”, *op. cit.*, p. 72

¹¹ *Ibíd.*, p. 71

¹² Cf. Beagon, Mary, “The curious eye of the Elder Pliny”, en Gibson, Roy y Morello, Ruth, *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, Brill, Leiden-Boston, 2011, p. 75

astronómico y cosmológico, aunque no siempre es fiable y ciertamente no llega a los estándares del astrónomo matemático”,¹³ esto se puede deber a que “los romanos no absorbieron todos los contenidos de la ciencia griega, pues las matemáticas en concreto les atraían muy poco. Los romanos no tuvieron matemáticos o astrónomos notables”.¹⁴

Para el científico romano del siglo I d.C. el mundo y el firmamento poseían una condición divina y no había sido originado, ya que “el mundo y todo aquello que con otra denominación se convino en llamar cielo, en cuyo seno transcurren todas las cosas, hay que creer que es igual a la divinidad, eterno, inconmensurable y que no ha sido engendrado ni jamás va a perecer”.¹⁵ En este pasaje se puede apreciar que Plinio le da una condición divina a la bóveda celestial y al mundo, el cual es imperecedero y no tiene medida cuantificable, es decir, el cosmos para el naturalista latino comparte ciertas propiedades con la deidad al ser eterno e inmortal. Esta reflexión está en directa concordancia con la creencia entre los persas, griegos y romanos, los cuales no hacían distinción entre cielo como lugar físico y cielo como morada de los dioses.¹⁶ Por lo cual dentro de una descripción naturalista del universo está presente la concepción religiosa del autor del texto.

No solamente la bóveda celestial poseía un carácter divino, sino que también el Sol poseía ciertas condiciones de deidad indicando que el astro rey, “de un tamaño y poder extraordinarios, rector de las estaciones y las tierras, de los propios astros y del cielo. Considerando sus obras, es obligado creer que es el alma o, más llanamente, la mente de todo el universo, el árbitro o divinidad primordial de la naturaleza”.¹⁷ Dentro de esta concepción divina del Sol, cabe señalar que en la Antigüedad se establecieron varios cultos de origen solar como el zoroastrismo y el mitraismo.¹⁸ Esta última recibió una gran aceptación social en la Roma imperial, especialmente entre los *milites* romanos, siendo el gran competidor del cristianismo. Asimismo, la naturaleza divina del cosmos y del Sol en la conceptualización que Plinio hace sobre ellos, están íntimamente relacionados con una visión estoica de la realidad natural que el autor de la *Historia Natural* describe en su obra,

¹³ Lindberg, David, *op. cit.*, p. 192

¹⁴ Mason, Stephen, *op. cit.*, p. 78

¹⁵ Plinio el Viejo, *Historia Natural*, II, 1-2

¹⁶ Cf. Waerden, Bartel van der, *Science Awakening II: The birth of astronomy*, Noordhoff International, Leyden, 1974, p. 129

¹⁷ Plinio el Viejo, *op. cit.*, II, 12-13

¹⁸ Para los cultos solares en la Antigüedad, véase el capítulo V de Waerden, Bartel van der, *op. cit.*, pp. 133-161

ya que esta corriente filosófica, de origen helenístico, considera que el universo está asociado a Dios y comparte su esencia divina, además de otorgarle al fuego como elemento una importancia relevante al ser el causante del movimiento en el cosmos, asociándolo en ocasiones con el astro rey.¹⁹ De este modo, el naturalista latino relata hechos científicos y astronómicos ligados a la religiosidad que éste manifiesta sobre la naturaleza.

Como anteriormente expusimos, en algunos pueblos antiguos no existía una clara diferenciación entre cielo como entidad física o firmamento y cielo como morada de los dioses o espacio metafísico, es por este motivo que Plinio en el libro II incluye un apartado dedicado a Dios y las distintas visiones que poseían otras culturas sobre sus divinidades. El autor de la *Historia Natural* se refiere a la deidad y a la búsqueda de ésta como parte del “fruto de la debilidad humana buscar el aspecto o la forma de Dios. Cualquiera que sea Dios, si es que es un ente distinto y en cualquier parte que esté, es todo él percepción, todo él visión, todo él audición, todo él alma, todo él inteligencia, todo él absoluto”.²⁰ La reflexión que nos entrega el científico romano sobre la divinidad es la imagen de un Dios omnisciente y que conoce la totalidad de la realidad a partir de sus sentidos y capacidades intelectuales. Si bien se indicó que el sentido religioso de Plinio estaba ligada a la filosofía estoicista, éste difería de algunos filósofos que seguían esta tendencia filosófica, ya que “era en cierto modo incluso más racionalista que la de aquellos, en el sentido de que era más empírica, es decir sólo podía aceptar lo que sus sentidos podían percibir como tangibles, y la Providencia claramente no podía ser aceptada por la razón científica-empírica de Plinio, que sólo consideraba como parte del conocimiento el mundo tangible”.²¹ Este mundo físico debía ser comprendido a través de los sentidos y el intelecto, al igual como lo describe el naturalista latino al referirse a su concepción sobre la deidad. En este aspecto sus creencias religiosas están determinadas por la ocupación intelectual a la cual se dedicó, vale decir, Dios debía ser un ente que se pudiera conocer ontológicamente mediante el uso de la razón y la experiencia, al igual como un científico estudia el mundo natural.

¹⁹ Cf. Paparazzo, Ernesto, “Philosophy and science in the *Naturalis Historia*”, en Gibson, Roy y Morello, Ruth, *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, Brill, Leiden-Boston, 2011, pp. 104-108

²⁰ Plinio el Viejo, *op.cit.*, II, 14

²¹ Brange, Andrés, *Plinio el viejo: La concepción religiosa de un científico romano del siglo I d.C.*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia (inédita), Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2007, p. 60

Además, el sabio romano, critica y cuestiona algunas de las creencias populares de su tiempo, principalmente las que están relacionadas con la superstición y magia, señalando que algunos de sus contemporáneos atribuyen “los acontecimientos a su estrella y a las leyes del nacimiento: Dios decidió de una vez por siempre respecto a todos los seres que vayan a existir y se despreocupó del resto”. Este tipo de suposiciones eran aceptadas socialmente “tanto [por] la gente instruida como la inculta”, la cual “se mueve en esta dirección: ahí están las advertencias de los rayos, las profecías de los oráculos, las predicciones de los arúspices y hasta nimiedades como los estornudos o los tropezones son objeto de mención entre los augurios”.²² Este rechazo del naturalista latino hacia algunas creencias y supersticiones populares se debe a que “sus criterios de juicio [sobre la religión] pretenden ser racionales y morales”.²³ Asimismo, “Plinio, que rechaza el panteón pagano, muestra –y se comprende- todavía mucha más severidad ante las supersticiones difundidas por los magos persas y sus émulo griegos”.²⁴

El significado profundo que tenía Plinio sobre la deidad radicaba en que “Dios significa para un mortal ayudar a otro mortal y éste es el camino para la gloria eterna. Por él marcharon los romanos más ilustres y por él camina ahora con paso celestial junto a sus hijos el gobernante más grande de todos los tiempos, Vespasiano Augusto, prestando ayuda en las malas circunstancias”.²⁵ Para el sabio romano era de suma importancia la mancomunidad y ayuda mutua entre sus connacionales, como una forma de crear unidad política entre los habitantes del imperio, asignándole esa labor al emperador Vespasiano. Esta idea de asociación, compañía o camaradería entre personas por un bien común, centrada en la figura de la divinidad, es compartida en cierta manera por el filósofo estoico Séneca, el cual vivió en el mismo siglo que el científico latino. De esta forma, el filósofo de origen hispano valora positivamente “el conocimiento de las cosas celestiales”, ya que esta “la hace digna de participar de la compañía de Dios”.²⁶ En ambos está presente la noción de concomitancia, pero igualmente, se muestra que los dos intelectuales de romanos son partidarios del conocimiento de la divinidad a partir del estudio de la naturaleza y, en especial, del cosmos. Esta coincidencia en el estudio de la deidad en la realidad natural se

²² Plinio el Viejo, *op. cit.*, II, 23-24

²³ Serbat, Guy, *op. cit.*, p. 187

²⁴ *Ibíd.*, p. 188

²⁵ Plinio el Viejo, *op. cit.*, II, 18-19

²⁶ Séneca, *Cuestiones naturales*, I, I

debe a que ambos exponen una visión esencialmente estoica del universo, con énfasis en una noción panteísta del poder divino propagado por todas partes de la naturaleza.²⁷ También, tanto Séneca como Plinio, “guardan una profunda similitud en un aspecto de la mayor importancia: comparten la idea de que la naturaleza tiene un orden”.²⁸

La religiosidad no es el único tema presente en la obra científica y astronómica de Plinio, además, dentro de su descripción sobre el cosmos, aparecen referencias míticas en conjunción con alusiones científicas sobre los componentes del universo. Un ejemplo de esto es la exposición que realiza el científico romano sobre el zodiaco y su inclinación con respecto a la eclíptica, señalando que: “Es tradición que Anaximandro de Mileto fue el primero que percibió su inclinación, o sea el que abrió las puertas de la naturaleza en la Olimpiada quincuagésima octava; posteriormente Cleóstrato descubrió sus signos, empezando por Aries y Sagitario, y mucho antes Atlante descubrió la propia esfera”.²⁹ El autor de la *Historia Natural* no diferencia claramente entre la validez de un autor con respecto a otro, ya que en la información por él extraída aparecen filósofos y científicos que existieron históricamente y figuras míticas de los cuales se ha creado una tradición con respecto a sus hazañas. De las fuentes empleadas por el sabio romano el nombre de Anaximandro corresponde a un filósofo de origen jonio a quien “se le atribuye el conocimiento del zodiaco y la invención del gnomon, habiendo construido uno en Lacedemonia para observar los solsticios y los equinoccios; dibujó también cartas geográficas”.³⁰ Por su parte, Cleóstrato de Ténedos, es una figura difícil de datar (se cree que vivió en el siglo VI a.C.) y se ocupó de las constelaciones.³¹ Mientras que Atlante fue una personaje mitológico que se le atribuye haber sostenido el mundo como castigo por parte de Zeus. De esta forma, Plinio estima conveniente citar el testimonio de personas dedicadas a la filosofía natural y la ciencia, junto a una figura mítica los cuales aparecen en un relato con pretensión científica sobre el funcionamiento del zodiaco en una mismo comentario, por lo tanto, los aspectos científicos se mezclan con las alusiones mitológicas en una misma relación.

²⁷ Cf. Beagon, Mary, *op. cit.*, p. 74

²⁸ Brange, Andrés, *op. cit.*, p. 59

²⁹ Plinio el Viejo, *op. cit.*, II, 30-31

³⁰ Abetti, Giorgio, *Historia de la astronomía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956, p. 43

³¹ Cf. en pie de página de Plinio el Viejo, *op. cit.*, p. 348

En su comentario con respecto a los planetas, el naturalista romano nuevamente hace una evocación a personalidades de orden mitológico y religioso en una narración dedicada a la filosofía natural y exposición del cosmos. Bajo esta premisa, Plinio plantea sobre el planeta Venus lo siguiente: “Gira por debajo del sol un astro inmenso llamado Venus que se mueve en dirección alterna y que, de acuerdo con sus propios sobrenombres, es rival del sol y de la luna”.³² Esta descripción sobre el segundo planeta del Sistema Solar es acompañada, en párrafos posteriores, por una alusión a los nombres que se le dieron en otras culturas, debido a que “por su tamaño, está por encima de todos los demás astros y tiene tanta luminosidad que los rayos de una estrella son los únicos que producen sombra. También por eso figura con una amplia serie de nombres, pues unos la llamaron Juno, otros Isis y otros Madre de los Dioses”.³³ El científico romano se refiere en términos idénticos a Mercurio al momento de describir al primer planeta del Sistema Solar, indicando que “por un motivo similar, aunque no por su tamaño ni por su influjo, el más próximo a él es Mercurio, denominado por algunos Apolo”.³⁴ Esto se debió a que en varios pueblos antiguos existió una deificación de los planetas,³⁵ ya que “en temprana fecha, imágenes y símbolos astronómicos empezaron a desempeñar un papel importante en el mito. Eso se debió a la naturaleza regular y ordenada de ciertos fenómenos celestes, que pronto impresionaron los espíritus del hombre primitivo”.³⁶ Con el tiempo esta mirada teológica sobre los cielos se fue haciendo cada vez más enmarañada y “los dioses fueron identificados con estrellas, planetas o constelaciones importantes y el interés en los ciclos astronómicos hizo surgir imágenes complejas que reflejaban conflictos físicos”.³⁷

Frente a los mitos y la influencia de los dioses en la naturaleza Plinio se demuestra crítico y alaba la actitud de los filósofos y científicos que interpretan la realidad física a partir de la observación y de las leyes naturales, de las cuales el autor de la *Historia Natural* se siente parte. Así, el naturalista romano alude que los filósofos naturales deben: “¡sed glorificados por vuestra inteligencia, sabios que abarcáis el cielo y la naturaleza física, descubridores de la razón por la que os habéis impuesto a los hombres y a los dioses!

³² Plinio el Viejo, *op. cit.*, II, 36

³³ *Ibíd.*, II, 38

³⁴ *Ibíd.*, II, 39

³⁵ Cf. Waerden, Bartel van der, *op. cit.*, pp. 186-197

³⁶ Durham, Frank y Purrington Robert, *La trama del universo: Historia de la cosmología física*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996, p. 20

³⁷ *Ibíd.*, p. 20

¿Quién contemplando este espectáculo, así como los trances regulares de los astros (porque así se convino llamarlos) no perdonaría que seamos mortales por una ley ineludible”.³⁸ Los filósofos y científicos, por lo tanto, encontraban que “el principal enemigo es el temor supersticioso a los dioses, cuanto mayor número de explicaciones naturales podamos ofrecer, tanto mejor será”.³⁹ Por lo que la mejor forma de contradecir las creencias religiosas es mediante las pruebas empíricas que la misma naturaleza demostraba, pero “aun aquellos filósofos cuyas motivaciones eran científicas y no religiosas no se encontraban en condiciones de ofrecer elementos de prueba para sus especulaciones”.⁴⁰

Uno de estos hombres que habían podido demostrar el funcionamiento de la naturaleza a partir de la observación, las mediciones y las leyes y que prescindió de explicaciones religiosas y mitológicas fue el Hiparco de Nicea, a quien Plinio admira y alaba, señalando que el astrónomo y geógrafo helénico “pronosticó los eclipses de ambos astros por seiscientos años, incluyendo los meses, días y horas de los diversos pueblos, la situación de los lugares y la perspectiva de visión de los distintos pueblos: el tiempo fue testigo de que no siguió más método que las advertencias de la naturaleza”.⁴¹ Hiparco de Nicea es considerado el astrónomo más importante de la Antigüedad, quien “tiene el mérito de haber cambiado la dirección de la astronomía griega, aparatándola de la descripción geométrica cualitativa y convirtiéndola en una ciencia plenamente empírica”, a pesar del cambio epistemológico logrado en la astronomía “nunca escribió un tratado sistemático que cubriera la totalidad de esta ciencia, y muchos de sus trabajos breves probablemente se perdieron acaso porque eran demasiado complicados para los lectores ordinarios. No obstante, su reputación en el mundo antiguo fue considerable”.⁴² Por lo cual, para Plinio, la verdadera forma que debía comportarse un erudito ante la naturaleza era siguiendo el ejemplo de Hiparco, ya que el filósofo natural debía alejarse de las explicaciones de tipo supersticiosa o mágica debido a que:

El mitólogo o el mago pueden tener el “sentimiento” intuitivo de los estados de la naturaleza, familiaridad que proviene de una larga experiencia práctica, razón por la cual su consejo puede a

³⁸ Plinio el Viejo, *op. cit.*, II, 54-55

³⁹ Toulmin, Stephen y Goodfield, June, *La trama de los cielos*, EUDEBA, Buenos Aires, 1963, p. 64

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 64

⁴¹ Plinio el Viejo, *op. cit.*, II, 53

⁴² North, John *Historia Fontana de la astronomía y la cosmología*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 84

menudo ser efectivo: puede ser el depositario también de los remedios populares, y de una buena cantidad de saber popular. Pero, el filósofo de la naturaleza no se siente satisfecho hasta poder respaldar sus explicaciones mediante razonamientos. Debe disponer de una teoría.⁴³

Algunos prodigios celestes, atmosféricos o terrestres fueron interpretados por Plinio como funestos presagios que eran portadores de negativos augurios que podían afectar a las personas. Uno de éstos fue la aparición de cometas en el cielo en el transcurso de eventos políticos y sociales determinantes en la historia de Roma, tal y como se puede apreciar a continuación: “Ahora bien, un cometa nunca se halla en la parte de poniente del cielo. Se trata de un astro terrorífico en alto grado y que no se aplaca fácilmente, como ocurrió en la contienda civil durante el consulado de Octavio y otra vez en la guerra entre César y Pompeyo”. Asimismo, un cometa fue visto en la época en que fue asesinado el emperador Claudio, lo que causó “que el César Claudio hubo de dejar el imperio a Domicio Nerón”.⁴⁴ Séneca⁴⁵ se refiere en términos semejantes a los planteados por Plinio acerca de los bólidos de fuego que aparecieron por aquellas fechas, pero el filósofo estoico duda que sean los mismos cometas los que causaron dichas desgracias políticas, ya que “no existe razón alguna para pensar que fue el mismo cometa que vimos bajo el emperador Claudio el que bajo el emperador Augusto; ni tampoco el que apareció en el reinado de Nerón y limpió a los otros cometas de la infamia de haber sido semejante a aquel que después de la muerte de Julio César emergió hacia la hora undécima”.⁴⁶

La presencia de un cometa, en ocasiones, podía pronosticar un buen vaticinio, tal como aconteció cuando Octaviano Augusto asumió el poder, en esta ocasión “un cometa es objeto de culto en un lugar del mundo entero: en un templo de Roma. Fue considerado absolutamente propicio por el divino Augusto en persona, ya que apareció cuando él iniciaba su reinado, durante los juegos que ofrecía Venus Generadora, no mucho después de la muerte de César, su padre”.⁴⁷ La descripción de fenómenos astronómicos, como los cometas, en Plinio se muestra en conjunto con la creencia en los hados y la predestinación

⁴³ Toulmin, Stephen y Goodfield, June, *op. cit.*, p. 66

⁴⁴ Plinio el Viejo, *op. cit.*, II, 92

⁴⁵ Para mayor detalle sobre la actitud de Plinio y Séneca frente a la naturaleza, véase el estudio comparativo de Ramos, Sandra, “La naturaleza según Plinio el Viejo y Séneca”, en *Excerpta Philologica*, 10-12, (2000-2002), pp. 391-404

⁴⁶ Séneca, *op. cit.*, VII, XVII

⁴⁷ Plinio el Viejo, *op. cit.*, II, 94

de grandes sucesos históricos determinados por la presencia de ciertos prodigios celestiales como los bólidos de fuego, vale decir, se mezclan en su narración elementos naturales y explicaciones físicas en asociación a aspectos de tipo mágico y supersticioso. Los personajes nombrados por el naturalista latino conciernen a personas dedicadas a la política, de la cual el autor de la *Historia Natural* piensa que “más que la forma del poder, cuentan para él las cualidades personales de los que lo ostentan”⁴⁸ y, asimismo, “el buen gobernante es un *uir bonus*, enemigo de los vicios que traen consigo la ruina de las ciudades; se preocupa ante todo de asegurar a sus gobernados la paz, la seguridad, el bienestar, el progreso de los conocimientos. En una palabra, en un *parens*, un *pater patriae*”.⁴⁹

Las explicaciones sobre la naturaleza desde el punto de vista mítico y religioso, en Plinio, no solo están contenidas en referencias a cuerpos celestes como los cometas, sino que también se hacen estas mismas alusiones a fenómenos atmosféricos y terrestres. Pero, ¿Es científicamente apropiado, en una cosmografía, incluir este tipo de aspectos? Para la ciencia de la Antigüedad aparentemente esto sí era correcto, debido a que “el marco astronómico proporciona los postulados esenciales que van a permitir una serie de cálculos de posiciones geográficas, así como la determinación de la ecúmene y de la circunferencia de la tierra”.⁵⁰ Esta noción de interdependencia entre la bóveda celeste, la atmósfera y la tierra la podemos encontrar en científicos y filósofos del siglo I d.C., tal y como fueron los casos del geógrafo helénico Estrabón (quien realizó trabajos geográficos para los romanos) y el filósofo latino Séneca. Para el primero “la geografía, por ser el tipo de ciencia que es, esté en íntima vinculación con la actividad con la actividad meteorológica y geométrica, uniendo en una sola entidad lo que hay sobre la Tierra y en el cielo, en la idea de que están sumamente próximos entre sí, y no tan separados”.⁵¹ Por su parte Séneca señala que “toda investigación acerca del universo divídese en uranografía, meteorología, geografía”;⁵² por lo cual se puede colegir que la interacción entre fenómenos celestiales, atmosféricos y terrestres en la investigación de carácter científico era propia de la concepción filosófica naturalista de la Antigüedad.

⁴⁸ Serbat, Guy, *op. cit.*, p. 192

⁴⁹ *Ibíd.*, p. 193

⁵⁰ Jacob, Christian, *Geografía y etnografía en la Grecia Antigua*, Eds. Bellaterra, Barcelona, 2008, p. 138

⁵¹ Estrabón, *Geografía*, I, 15

⁵² Séneca, *op. cit.*, II, I

Bajo esta premisa, Plinio acerca de los rayos se refiere a que éstos pueden ser invocados mediante ceremonias religiosas, según el sabio romano “consta por el testimonio de los Anales que los rayos se pueden dominar o conseguir con determinadas ceremonias e imprecaciones”. Eso no es todo, ya que algunas figuras mitológicas habían podido realizar dicha acción, tal como aconteció con el rey de Etruria por ejemplo, el cual de acuerdo al relato del científico latino: “Es una antigua leyenda de Etruria la de que el rey Porsena consiguió un rayo que había invocado cuando el monstruo que llamaban Volta entraba en la ciudad de Bolsena después de haber devastado los campos”.⁵³ Para la tierra, el autor de la *Historia Natural*, da cuenta que “ella es de los hombres, igual que el cielo de Dios: la que nos recoge al nacer, nos alimenta desde que nacemos y cuando estamos criados aún nos sigue sustentando siempre”.⁵⁴ De lo que se puede inferir -que dentro del sentido religioso y místico de Plinio- el estudio científico de la naturaleza, y en especial de la aparición de ciertos prodigios naturales, el naturalista romano se muestra partidario de incluir cierta información de índole mitológica como prueba fehaciente del poder de ciertas personas ante la realidad física y que la naturaleza en sí misma tenía un carácter sacro similar a una deidad.

Cuando el científico latino se refiere a la ciencia etrusca y romana en su cosmografía, al momento de relatar algunos rasgos relevantes de ésta, incluye pasajes de índole mítico y religioso para explicar las causas de algún portentoso natural, en este caso de los rayos. En alusión a los etruscos menciona que: “Los escritos de los etruscos estiman que hay nueve dioses que envían rayos y, además, que éstos son de once clases, ya que Júpiter los lanza de las tres clases”. Para el caso de los habitantes de la ciudad de las siete colinas la situación era similar frente a la explicación de este fenómeno atmosférico, ya que “los romanos mantuvieron sólo dos, atribuyendo los diurnos a Júpiter y los nocturnos a Sumano, éstos muchos más raros por la susodicha frialdad del cielo”.⁵⁵ Este prodigio eléctrico es explicado en la mentalidad etrusca y romana por la intervención de los dioses en la naturaleza, estimando que ésta tenía una condición de sacra, vale decir, en la concepción de los antiguos habitantes de la península itálica no había una noción naturalista acerca del origen de ciertas maravillas de la naturaleza, como por ejemplo los rayos. E incluso el

⁵³ Plinio el Viejo, *op. cit.*, II, 140

⁵⁴ *Ibíd.*, II, 154

⁵⁵ *Ibíd.*, II, 138

mismo autor de la *Historia Natural* no es capaz de discriminar una información con respecto a otra.

Cabe señalar que “cuando los romanos expulsaron a los tarquinos en el año 510 a.C., adoptaron los sistemas astrológicos y de adivinación mediante hígados que los etruscos habían traído consigo de sus lugares de origen en Asia Menor”,⁵⁶ esto explicaría, de cierta manera, la fascinación de los romanos por explicar de forma religiosa y mitológica ciertos prodigios de la naturaleza, aunque esto en particular no es propio de la cultura latina, sino que más bien es una constante en los pueblos de la Antigüedad. Además, se debe sumar a esto, que la mención a la ciencia romana y etrusca por parte de Plinio tendría también otro significado, ya que según Valérie Naas, la cultura romana manifestó un fuerte interés en todo tipo de maravillas; en la *Historia Natural*, imperialismo, conocimiento y *mirabilia* están completamente unidos.⁵⁷ Asimismo, el imperialismo romano fue el motor de la conquista del conocimiento; descubriendo nuevos territorios e interesándose en las prácticas extraordinarias de los pueblos que iban anexando. La *Historia Natural*, en este sentido, ilustró la apropiación de la naturaleza y del conocimiento por parte de los romanos, y la fascinación con los *mirabilia*.⁵⁸ Por lo tanto, la atracción por los prodigios y eventos portentosos de la naturaleza por parte de Plinio es parte de la concepción propia de los romanos en la búsqueda del conocimiento, al igual que las explicaciones mágicas y místicas dadas por el naturalista latino acerca de los fenómenos celestes.

Podemos concluir, que en el relato y en el discurso científico presentado por Plinio el Viejo, en el libro II de su *Historia Natural*, están contenidos tres conceptos que nos dan cuenta de la visión del sabio latino ante la naturaleza, los cuales son: ciencia, mito y religión. Estos están íntimamente ligados en su descripción sobre el cosmos y los cielos, lo que hace que su cosmografía sea una obra que incluye la astronomía como ciencia, la astrología, la mitología y la teología. Siendo, por lo tanto, una fuente de información que incluye distintos elementos de varias tradiciones de la Antigüedad clásica y de diferentes matrices culturales. En este sentido, hay que hacer hincapié que no existe una separación entre lo meramente científico, mitológico o religioso, sino que más bien estos tres

⁵⁶ Mason, Stephen, *op. cit.*, p. 76

⁵⁷ Cf. Naas, Valérie, “Imperialism, *mirabilia* and knowledge: Some paradoxes in the *Naturalis Historia*, en Gibson, Roy y Morello, Ruth, *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, Brill, Leiden-Boston, 2011, p. 57

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 57

componen un mismo y único relato sobre la bóveda celestial y sobre sus diversas estructuras. Es por eso que se pueden encontrar alusiones a Dios, los planetas, los cometas, los rayos y la tierra en la misma obra, ya que no existe una demarcación clara entre cada una de las disciplinas como lo existe en la actualidad.

Además, el sabio romano no es capaz en su obra de discriminar que información es fiable y cual no, lo que nos indica que para él la intervención divina en la naturaleza era posible y que algunas relaciones sobre personajes mitológicos realizando hazañas extraordinarias eran dignas de mención en una descripción científica sobre la naturaleza. Al respecto queremos señalar que la cosmografía presentada por Plinio corresponde a un texto con pretensión de una filosofía natural, más que un texto científico en comparación con los escritos en su época. Pero, lo interesante, es que dentro de su práctica científica, el mito y la religión jugaron un papel determinante al momento de describir la naturaleza y los distintos fenómenos que en ella acontecen, lo cual hace que el concepto de ciencia en el científico romano vaya más allá de lo meramente ligado a la realidad física que nos rodea.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes y Documentos

Estrabón, *Geografía: libros I-II*, Gredos, Madrid, 1991

Plinio el Viejo, *Historia Natural: libros I-II*, Gredos, Madrid, 1995

Séneca, “Cuestiones naturales”, en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1949

Obras generales y artículos de revistas

Abetti, Giorgio, *Historia de la astronomía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956

Beagon, Mary, “The curious eye of the Elder Pliny”, en Gibson, Roy y Morello, Ruth, *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, Brill, Leiden-Boston, 2011

Brange, Andrés, *Plinio el viejo: La concepción religiosa de un científico romano del siglo I d.C.*, Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia (inédita), Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2007

Durham, Frank y Purrington Robert, *La trama del universo: Historia de la cosmología física*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama/Punto Omega, Madrid, 1981

Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Editorial Labor, Barcelona, 1991

Jacob, Christian, *Geografía y etnografía en la Grecia Antigua*, Eds. Bellaterra, Barcelona, 2008

Lindberg, David, *Los inicios de la ciencia occidental: La tradición científica europea en el contexto filosófico, religioso e institucional (desde el 600 a.C. hasta 1450)*, Paidós, Barcelona, 2002

Mason, Stephen, *Historia de las ciencias: La ciencia antigua, la ciencia en Oriente y en la Europa medieval*, Alianza Editorial, Madrid, 1990

Naas, Valérie, “Imperialism, *mirabilia* and knowledge: Some paradoxes in the *Naturalis Historia*”, en Gibson, Roy y Morello, Ruth, *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, Brill, Leiden-Boston, 2011

North, John, *Historia Fontana de la astronomía y la cosmología*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001

Paparazzo, Ernesto, “Philosophy and science in the *Naturalis Historia*”, en Gibson, Roy y Morello, Ruth, *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, Brill, Leiden-Boston, 2011

Ramos, Sandra, “La naturaleza según Plinio el Viejo y Séneca”, en *Excerpta Philologica*, 10-12, 2000-2002

Serbat, Guy, “Introducción general”, en Plinio el viejo, *Historia natural: libros I-II*, Gredos, Madrid, 1995

Toulmin, Stephen y Goodfield, June, *La trama de los cielos*, EUDEBA, Buenos Aires, 1963

Waerden, Bartel van der, *Science Awakening II: The birth of astronomy*, Noordhoff International, Leyden, 1974

TERCERA PARTE

Reseña de Libro.

Julien Ries, *Symbole, mythe et rite, constantes du sacré*, Du Cerf, Paris, 2012, 696 p.

El estudio del símbolo, del mito y del rito finaliza la trilogía consagrada al *Homo religiosus* y a su experiencia de lo sagrado. La síntesis de elementos esenciales expuestos en el historial de mil setecientas páginas confirma el pensamiento de Mircea Eliade que estima que la historia de las religiones es susceptible de abrirnos a un humanismo, incluso de bosquejar una nueva antropología religiosa. Este ensayo permite, por una parte, llegar a una antropología religiosa fundamental y, por otra, abre nuevas perspectivas para el estudio de las antropologías específicas o sectoriales como la antropología budista, grecolatina o islámica. El epílogo del presente volumen expone las estructuras que son transversales al estudio del mito y que pueden ser identificadas según el tipo de rito y a los símbolos que utiliza como lenguaje religioso. Julien Ries, nació en 1920, fue doctor en teología y licenciado en filología e historia oriental. De 1960 a 1990, impartió los cursos de historia de las religiones en la Universidad católica de Lovaina la Nueva. Fue doctor *honoris causa* en filosofía y ciencias de la educación en la Universidad Católica de Milán y premiado por la Academia Francesa. Los dos primeros volúmenes de su trilogía, *El Homo religiosus* y su experiencia de lo sagrado (*l'Homo religiosus et son expérience du sacré*) y *El Hombre y lo sagrado (l'Homme et le sacré)* han aparecido en las ediciones del Cerf en 2009. Lamentablemente su muerte acaeció el 2013.

Tratando las definiciones de base, el autor empieza su libro por el análisis de los datos de la prehistoria. A través del *Homo erectus*, el *Homo sapiens* y la simbología de la bóveda celeste, el primer capítulo trata sobre la imaginación creadora y el mensaje que entrega la herramienta simbólica. Se usaron los mitogramas en los mitos para delimitar de mejor manera el mensaje religioso del arte parietal. En los mitogramas de las cavernas, el autor ha percibido los primeros signos de lectura de una historia santa en sus orígenes. En el neolítico, esta memoria religiosa se integra en un número considerable de mitos cosmogónicos y escatológicos que también hacen referencia al Diluvio. El lugar entre el hombre prehistórico y el simbolismo es el tema central del segundo capítulo, enfocándose principalmente en el simbolismo del hombre prehistórico. Todo símbolo es un significante que extrae su figuración en parte del cosmos visible a los ojos del hombre, pero que se origina también en los gestos y

los recuerdos. Un notable progreso del pensamiento simbólico se afirma entonces con el arte de las cavernas. En fin, el *homo neolithicus* opera una verdadera revolución, creando dos símbolos de lo divino, la diosa y el toro. Este fue el nacimiento de las dos primeras grandes religiones en el Próximo Oriente y en el Mundo Mediterráneo. El tercer capítulo intenta encontrar algunos puntos de referencia que permiten seguir el crecimiento de la conciencia en el hombre arcaico. Por ese hecho, el autor se basa en los documentos que provienen de la actividad cultural de los primeros hombres y cuyo estudio abre nuevas perspectivas gracias a los descubrimientos recientes. Es así como entendemos el lazo entre las sepulturas y los símbolos funerarios que están manifestados a través de los signos emergentes en el *Homo religiosus*. El capítulo cuarto cruza entonces los trabajos de André Leroi-Gourhan, Albin Defleur, Pascale Binant y Gabriel Camps para indicar que la opulencia de los ritos funerarios es el signo de un nuevo crecimiento de la conciencia de la supervivencia en el *Homo sapiens*.

La segunda parte trata del símbolo como fuente de la creatividad. El autor demuestra que el pensamiento simbólico está íntimamente ligado a lo sagrado, y que hay una correlación entre la identidad del símbolo y la identidad de la experiencia religiosa. Uno y otro hacen un conjunto coherente y funcional. El pensamiento simbólico es parte de una experiencia fundamental del símbolo a través de lo sagrado. Ello constituyó una pieza maestra en el diálogo entre las religiones. Émile Durkheim había hecho de lo sagrado el fundamento de la ciencia de las religiones, en su óptica, lo sagrado deriva de la sociedad y encuentra sus raíces en el totemismo. Un antiguo alumno de Durkheim, Nathan Söderblom ha revivido la tesis durkheimiana de lo sagrado y ha modificado profundamente la curva sociológica. Bajo la influencia de Söderblom, Rudolfo Otto ha hecho un nuevo análisis de lo sagrado y por primera vez lo ha situado en la experiencia del hombre religioso, mediante cuatro vocablos que marcan cuatro etapas de una experiencia espiritual que ha sido adquirida socialmente. De Durkheim, Mircea Eliade ha hecho la distinción de lo sagrado-profano. De la herencia de Rudolfo Otto, el autor ha retenido el contenido y las características específicas de la experiencia religiosa hecha por el hombre en el descubrimiento de lo sagrado. Penetrando más en profundidad en el análisis de esta experiencia, él ha tratado de estudiar el comportamiento del *Homo religiosus*, testigo de la manifestación de lo sagrado. Llegamos aquí a un punto esencial de la investigación de Eliade y que retoma Reis: el *Homo religiosus*, hierofanía y comportamiento.

Julien Ries se lanza entonces a la antropología de lo imaginario y al *Homo sapiens*. Su

exposición “El hombre como símbolo” lo sitúa en la línea de la tensión creadora. Remontándose a la prehistoria, busca las raíces del *Homo symbolicus* y el *Homo religiosus*. Para ello, investigó las primeras grandes religiones y buscó aquí al hombre como símbolo de lo divino. Después trabajó en un texto de la India, el himno al *Purusha*, donde el hombre es el arquetipo del sacrificio védico.

La segunda sección trata del mito y del hombre. Más allá del abanico de teorías que permiten comprender la complejidad del problema, ciertos aspectos del vocabulario moderno son evocados. Tratamos de entender el sentido erróneo de la expresión “mitología” para comprender mejor el lazo entre el mito y la mitografía. Veinticinco años de investigación son detallados para sacar una conclusión mediante la hermenéutica del mito en el siglo XIX. Las grandes orientaciones del siglo XX en lo que concierne al lazo entre mito, su lenguaje y su mensaje son analizados a lo largo del segundo capítulo de esta segunda parte para acotar las perspectivas recientes a lo largo del tercer capítulo. Él concluye que a través del mito, el hombre arcaico comprendió la relación entre su tiempo actual y los orígenes. Gracias al símbolo, el mundo habla al hombre en un lenguaje que crea una apertura en el mundo transhistórico. El poder del arquetipo da su valor a la acción humana. La relación entre el ritual y el mensaje del mito genera el paso del hombre de una condición profana a una existencia nueva. Gracias al modelo revelado por el mito cosmogónico, el hombre se vuelve creador. Por el mito, por el rito y por el símbolo, el hombre arcaico retorna a los orígenes y a lo primordial, lo que representa para él una experiencia de salvación. He aquí lo que nos lleva a la relación entre mito y condición humana, de un modo diferente a lo dicho en el capítulo que trata del mito y de la sociedad arcaica, esto con el fin de detenerse en su relación con la cosmogonía. El tercer capítulo trata de los mitos y del tema de la caída en el presente de estas tradiciones, en las religiones de los diversos pueblos de la humanidad. Un intento de tipología de los mitos y de la decadencia nos trae entre otros al tema del diluvio. La interpretación de los mitos diluvianos conecta el mito y la historia. Las grandes civilizaciones son entonces tratadas y analizadas para llegar luego al lazo entre el mito y la violencia. Viene entonces la tercera parte que es consagrada al mito y lo sagrado en el pensamiento y en la vida del *Homo religiosus*. El tiempo mítico y el hombre son examinados a través de los eventos de la historia de Israel y Egipto en el Sinaí y los eventos en el curso del tiempo lineal. En semejante contexto, no podemos más hablar de tiempo mítico. Se trata de un tiempo histórico a la vez lineal y circular en el cual se alternan tiempo sagrado y tiempo profano. Esta parte finaliza

con un epílogo en el centro del cual la evolución teórica de M. Eliade y su recorrido biográfico son de una naturaleza que nos aclara el origen, la estructura y la función del mito.

La tercera sección del libro trata del rito y de la condición del hombre. Partiendo del culto funerario arcaico en el capítulo primero, el autor pasa al neolítico para llegar a la casa sacralizada y los santuarios. Trata especialmente las diosas neolíticas, las inscripciones rupestres, los menhires, el culto astral y las religiones con una tradición oral viva, la caza, los primeros útiles, el fuego y los ritos. Los ritos de iniciación necesitan una reflexión sobre las imágenes y los símbolos desde donde intentamos una clasificación de los elementos esenciales en la estructura de los mismos. Llegamos a la iniciación del *Homo religiosus* con todos los problemas y los métodos que eso implica. El rol del chamanismo en la iniciación comporta ciertos aspectos tratados por el autor en comparación con las experiencias de las diferentes civilizaciones. A partir de esto, el lugar del rito en la vida del hombre religioso incita a la investigación. Comenzando por la definición del rito, el autor analiza la vía sociológica y la estructura del rito. Considera al rito como fenómeno de la experiencia religiosa cuyos elementos y las estructuras son estudiadas a través de las referencias a los nexos entre lo sagrado y el tiempo primordial, así como con la separación con la madre, las pruebas iniciáticas y la revelación de los mitos. El autor concluye que el sentido de los ritos de iniciación crean un hombre nuevo. De aquí se genera la necesidad de un muerte iniciática, seguida de un *regressus ad uterum* que hace reencontrar al neófito con el embrión.

La tercera parte prosigue con los ritos de bendición. El análisis de lo sagrado, del poder, la transferencia, los dones y los favores pasan por la tipología de la bendición. Las religiones de los pueblos con tradición oral nos hablan del simbolismo de la mano derecha, del Antiguo Testamento, de la *baraka* en el Islam, y los ritos de la salvación en la tradición grecolatina. Los cultos antiguos y las terapias, la acción de los curanderos están en relación con la meditación, los ritos y la oración como métodos de curación y de liberación.

La cuarta parte analiza los ritos y los rituales en las culturas. La idolatría interpela al culto idolátrico de Yahvé en su relación con el cristianismo, con el monoteísmo islámico y el culto de lo simbólico. El autor consagra aquí en el tercer capítulo a los peregrinos como experiencia en las estructuras sagradas. Él trata el simbolismo del centro y el lazo sagrado, del tiempo sagrado del peregrinaje y su simbología ritual, de la ruta, del ayuno, de la luz y del sacrificio. Llega así a una tipología histórica para encontrar en el capítulo siguiente las conexiones entre los ritos de supervivencia y de inmortalidad. Él termina con un epílogo sobre

la nueva antropología religiosa fundamental, reubicando la expresión de lo sagrado y su significación en el curso de la historia de la humanidad. El libro se presenta así como una suerte de manual exponiendo las definiciones y los aspectos teóricos y metodológicos en materia de símbolos, mitos y ritos. Su aporte pedagógico es de una importancia capital y constituye en ese hecho una contribución esencial más central para tratar estos temas con toda la documentación bibliográfica y analiza a los autores y su manera de trabajar sobre estas cuestiones. Finalmente, la obra nos entrega una genealogía del mito, del símbolo y del rito, aspectos necesarios para comprender las siguientes formas históricas de relacionarse con lo sagrado. Es importante notar que más allá del hecho de provenir de un ambiente clerical, el autor trata todo el tiempo de desenmarcarse de la definición religiosa que proviene del cristianismo, logrando incorporar nuevos elementos que desde la antropología nos ayudan a visualizar el fenómeno de lo sagrado desde una perspectiva transcultural. Esperemos que prontamente sea traducido a nuestra lengua.

FRANCISCO MAMANI FUENTES

Master en Historia y Civilizaciones Comparadas

Universidad Paris 7 – Paris Diderot

APÉNDICE

Entrevista a la profesora Brenda López Saiz: Reflexiones sobre el mito y la religión en la literatura clásica.

“Más allá de la diversidad de orientaciones disciplinarias que se conjugan en torno a la interpretación de los textos de la antigüedad “clásica”, es que todas ellas apuntan a la necesidad de interpretarlos intentando situarlos en sus contextos específicos de producción, pero evitando tanto la perspectiva ingenua que podría buscar ver en ellos un “reflejo” de su sociedad, como una posición historicista que pretendería desentrañar una única “verdad” contenida en los textos”.

Brenda López Saiz es Magíster y Doctora en Literatura por la Universidad de Chile. Su labor docente se enmarca en el Área de Literatura General y Comparada de la Universidad de Chile, donde imparte las cátedras de Literatura Clásica y Antigua, y Literatura Medieval y Renacimiento, así como también seminarios acerca de la recepción de la tragedia griega en la literatura latinoamericana, tema en el cual se ha especializado.

Por Loreto Casanueva Reyes* y Carolina Figueroa León**

¿En qué momento comienzan sus intereses con respecto a la literatura? ¿Y cuál fue su acercamiento a los temas de literatura clásica?

Mi gusto por la literatura comenzó en la niñez, y el interés por la literatura griega antigua surgió cuando leí por primera vez la Orestíada, alrededor de los 18 años.

* Loreto Casanueva Reyes es Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas, mención Literatura, Universidad de Chile. Magíster en Literatura, Universidad de Chile. Profesora del curso “Literatura Antigua y Medieval” de la Facultad de Educación y Humanidades de la Universidad Andrés Bello.

** Carolina Figueroa León es Licenciada de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales. Candidata a Magíster en Estudios Clásicos de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

Considerando que usted es docente de literatura clásica, ¿qué trabajos teóricos le parecen imprescindibles para quienes emprenden por primera vez estudios de este tipo, especialmente en el ámbito del mito y la religión en la Antigüedad?

Es una pregunta difícil de responder, ya que el campo de los estudios clásicos me parece estar en una transformación constante, en la que se han sucedido distintas posiciones teórico-críticas, que a menudo alteran sustancialmente las visiones con respecto los objetos estudiados. O sea, creo que con respecto a cualquier tema de la antigüedad es necesario leer una variedad de autores de distintas tendencias y épocas, teniendo claridad con respecto al momento en el que escriben y, sobre todo, con respecto a la perspectiva teórica (que casi siempre es también política) desde la cual hablan. Idealmente, esa variedad debería incluir trabajos recientes. En el tema particular al que se refiere la pregunta, y específicamente en el área de la religión y el mito griegos, habría que incluir, por ejemplo, los trabajos de Walter Burkert y los de Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet, que además son accesibles en nuestro medio.

Cuéntenos cómo visualiza el panorama de la recepción del mito clásico en la literatura contemporánea, en especial, en la hispanoamericana.

No tengo una visión general acerca del tema, ya que no he leído un número suficiente de obras, sobre todo de la literatura de otros continentes. En relación a la literatura latinoamericana, a partir del corpus acotado que conozco, me parece que hasta un cierto momento, que podríamos situar un poco después de mediados del siglo XX, el mito y la literatura grecolatina tienden a representar a la “tradición europea/occidental” de la cual habrían sido “origen”, y es con ella con la que los escritores latinoamericanos se confrontan a través de su uso, intentando asignarle un lugar en el marco de una autodefinición. Ya en las décadas más recientes, en cambio, el desarrollo de posiciones críticas con respecto tanto a lo que representa esa “tradición occidental”, como a la noción de una tradición “occidental” unificada, trae consigo al menos dos grandes posibilidades en relación al tratamiento de la literatura y los mitos grecolatinos: o bien ella sigue siendo usada en

asociación con esa tradición, ahora para señalar críticamente sus falencias o su desintegración, o bien se abren posibilidades de una apropiación más “directa”, que “prescinda” o intenta prescindir de la mediación de la “tradición europea”.

Usted ha trabajado bastante el tema de las diversas reescrituras de la *Orestíada* de Esquilo. ¿Podría comentarnos algunos textos contemporáneos que considere fundamentales en los cuales re-reelabora el mito de los Atridas?

Aunque ya no son estrictamente contemporáneos, sin duda hay que mencionar *Las moscas* de Sartre y *Mourning Becomes Electra*, de Eugene O’Neill. Además de ser obras muy sólidas e interesantes, ellas ilustran dos perspectivas distintas en la recepción del mito/tragedia, que además constituyen en sí mismas dos tendencias muy importantes en la cultura del siglo XX: por una parte el existencialismo sartreano, y por otra la lectura freudiana del mito griego. En el teatro latinoamericano, me parece muy interesante la obra *La oscuridad de la razón* del dramaturgo argentino Ricardo Monti, que sirve además de “ejemplo” de lo que menciono en la pregunta anterior: en ella, el mito de los Atridas sirve de marco para una reflexión acerca del fracaso del proyecto nacional moderno, y representa, junto a otros intertextos, a la tradición europea con la que el dramaturgo latinoamericano se confronta a partir de ese fracaso político y cultural.

En torno al tema de la tragedia y religiosidad, ¿qué tragediógrafo considera que trabaja con mayor profundidad estas temáticas?

Creo que en los tres poetas trágicos la temática religiosa es central- tal como las prácticas y concepciones religiosas fueron fundamentales para el pueblo ateniense en el siglo V-, pero en cada uno de ellos es abordada desde distintas perspectivas y a través de diferentes recursos poéticos y dramáticos, y asume connotaciones diversas. Además, tal como también ocurría en Atenas, ella no es dissociable de las dimensiones ético/moral y cívica y, como es sabido, todas ellas son objeto de profundas transformaciones y debates durante el periodo, sobre todo en el último tercio del siglo V. O sea, el abordaje de la

religiosidad en cada poeta está relacionado con esas otras temáticas relevantes cultural y socialmente, y con las particularidades que ellas revisten en cada momento específico.

¿Qué balance puede establecer sobre los estudios de literatura clásica en el ámbito académico nacional? ¿Y cuáles son, a su juicio, las perspectivas futuras y proyecciones de los estudios clásicos en Chile?

Creo que los estudios clásicos carecen de una tradición fuerte en nuestro país –a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, en Argentina y Brasil, en el ámbito latinoamericano-, y hasta el día de hoy tienen insuficiente representación institucional, lo cual es condición de posibilidad fundamental para su desarrollo. Lamentablemente, nada me hace vislumbrar transformaciones en ese plano, al menos no a mediano plazo. Sin embargo, el interés persistente de un grupo de individuos que a ellos se dedica –a pesar de estar en un medio poco propicio-, al que además de manera continua se suman nuevos y jóvenes interesados/as, me hace pensar que los estudios clásicos podrían desarrollarse con bastante fuerza de haber mayor impulso institucional.

¿Se puede hablar de alguna escuela de estudios clásicos en el ámbito nacional?

Yo no podría hablar en esos términos, lo que no quiere decir que no exista.

En una perspectiva más metodológica, ¿cómo visualiza el panorama de los estudios literarios, filológicos, históricos y culturales en torno al mundo clásico?

Creo que a lo largo del siglo XX y hasta el presente, ha habido grandes y constantes transformaciones en el ámbito de los estudios clásicos, las cuales tienen que ver con la incorporación y el diálogo con aproximaciones y metodologías de otras disciplinas, que se suman al trabajo filológico. Como es conocido, tanto las diversas tendencias de los estudios y la teoría literaria han sido sucesivamente incorporadas en los abordajes de las obras de la antigüedad, así como también perspectivas de la historiografía y las ciencias sociales. Por citar sólo algunos ejemplos, el New Criticism fue incorporado por la escuela anglosajona de

estudios clásicos en las décadas de 50 y 60; el estructuralismo, y en particular la antropología estructural, tuvo gran impacto sobre los trabajos desarrollados por los helenistas franceses Vernant, Vidal-Naquet y Detienne, entre otros, los que a su vez incidieron decisivamente sobre los estudios clásicos en otros países, especialmente en Inglaterra y Estados Unidos. Los estudios de género, el postestructuralismo, la historia cultural y otras disciplinas, han sido fuentes importantes de perspectivas críticas y de herramientas metodológicas para muchos de los trabajos más recientes en los estudios clásicos. Lo más importante de todo esto, más allá de la diversidad de orientaciones disciplinarias que se conjugan en torno a la interpretación de los textos de la antigüedad “clásica”, es que todas ellas apuntan a la necesidad de interpretarlos intentando situarlos en sus contextos específicos de producción, pero evitando tanto la perspectiva ingenua que podría buscar ver en ellos un “reflejo” de su sociedad, como una posición historicista que pretendería desentrañar una única “verdad” contenida en los textos.

Junio de 2014
Santiago – Chile

INDEX



MITO Y RELIGIÓN EN LA ANTIGÜEDAD.

Prólogo.....	VI
Agradecimientos.....	XIII

PRIMERA PARTE:

EL MITO EN LA ANTIGÜEDAD GRIEGA

ARTURO SÁNCHEZ SANZ, Aproximación al mito amazónico en la iconografía griega arcaica y clásica.....	14
I- Introducción.....	16
II- Representaciones arcaicas.....	17
III- Representaciones clásicas.....	25
IV- Conclusión.....	36
CAROLINA FIGUEROA LEÓN, Estudio comparativo entre las diosas Artemisa, Démeter y la diosa hitita Hannahanna en torno a la fertilidad.....	50
I- La diosa madre y la fertilidad.....	46
II- La abeja y su conexión con la fertilidad.....	48
III- La Potnia Artemisa.....	49
IV- Hannahanna, magna mater anatolia.....	55
V- Démeter, la diosa del grano y la fertilidad.....	58
VI- Conclusiones.....	62

SEGUNDA PARTE:

MITO Y RELIGIÓN EN EL MUNDO ROMANO

PABLO ROSSER LIMIÑANA Y SEILA SOLER ORTIZ, El mito del héroe en una necrópolis periurbana tardo-republicana de un asentamiento del Mediterráneo Occidental (Alicante, España).....	69
I- Antecedentes.....	71
II- Historiografía de la necrópolis romana de Lucentum.....	72
III- La tradición ibérica en los enterramientos.....	76
IV- Cronología y fase tardo-republicana.....	80
V- Descripción de la tumba del “héroe”.....	85
VI- Estudio iconográfico y semiótico del panel pictórico.....	87
VII- Conclusiones iconográficas y “paralelos” narrativos o escenográficos de la mitología.....	98
VIII- Discusión.....	99
PATRICIO LEYTON ALVARADO, Ciencia, mito y religión en la obra astronómica de Plinio el Viejo.....	130

TERCERA PARTE:

RESEÑA DE LIBRO

FRANCISCO MAMANI FUENTES, “Julien Ries, <i>Symbole, mythe et rite, constantes du sacré</i> , Du Cerf, París, 2012).....	147
---	-----

APÉNDICE:

ENTREVISTA A LA PROFESORA BRENDA LÓPEZ SAIZ. Reflexiones sobre el mito y la religión en la literatura clásica.....	153
--	-----

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR ESTA EDICIÓN DE MANERA DIGITAL,
VOLUMEN DÉCIMO SEGUNDO DE HISTORIAS DEL ORBIS TERRARUM,
EN SANTIAGO, EN JULIO DE 2014.

Fuente de imagen utilizada en portada: Apolo, copia romana basada en el original griego (330-320 a.C.). El crédito de la imagen es de © Marie-Lan Nguyen / Wikimedia Commons. En: «http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belvedere_Apollo_Pio-Clementino_Inv1015.jpg»