

Parece que la encáustica era el procedimiento pictórico empleado habitualmente por los artistas griegos para la ejecución de sus obras. Los griegos no sólo cubrían de pinturas sus muros. También policromaban estatuas, templos y objetos cerámicos. Dado que la encáustica puede emplearse sobre cualquier soporte rígido —piedra, estuco, tabla, cerámica—, no resultaría extraña la aplicación de la encáustica en los vasos griegos.

Hemos tenido la oportunidad de analizar una muestra de blanco superpuesto al barniz negro en un fragmento cerámico procedente del área arqueológica de Segesta. El fragmento estudiado no había sufrido ningún tratamiento de limpieza o conservación.

Los análisis se llevaron a cabo por cromatografía de gases en Conservation Analytical Laboratory, Smithsonian Institution, Washington D.C. El método cromatográfico empleado fue el desarro-

llado por los autores para la identificación de encáusticas. El análisis detectó la serie de hidrocarburos correspondiente a la cera de abejas, y ácidos grasos saponificados, lo que indica que la pintura blanca de la muestra de cerámica estaba aglutinada por una emulsión de cera de abejas y jabón, es decir, habría sido pintada a la encáustica.

Conclusiones

La posibilidad de una aplicación generalizada de la encáustica en la cerámica griega exige que los tratamientos de limpieza y conservación tengan que tener muy en cuenta las condiciones de reversibilidad en el secado de la encáustica, debido a que tanto el agua como cualquier otro tipo de disolvente pueden provocar la desaparición de los colores pintados por este procedimiento.

EL ROSTRO DEL OTRO

Sobre la imagen de la divinidad frontal en la cerámica ibérica de Elche *.

POR

RICARDO OLMOS

Centro de Estudios Históricos, C.S.I.C.

RESUMEN

Analizamos el significado de la imagen frontal en la cerámica ibérica de Elche que cabe interpretar como expresión de la «alteridad» de lo divino, en contra de la opinión heredada. Esta lectura, basada en ejemplos de Elche, nos permite proponer una nueva aproximación a ese proceso dialéctico de la humanización de la idea de lo divino.

SUMMARY

The meaning of frontal visages on the Iberian pottery is analysed here and interpreted as an expression of the «otherness» of the god, in contrast with the received tradition. This reading is based on some examples from Elche. It allows us to propose a new approach to the dialectical process of the humanization of the idea about god in Iberian culture.

«Y Dante inventó además ese hermoso sinónimo: el Otro. Que es terrible además ¿no?, porque significa, bueno, que uno está muy lejos del otro, que uno no es el Otro» (Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, *Diálogos, Seix Barral, 1992, págs. 13-14*).

En un reciente trabajo que con justicia se podría juzgar excesivamente largo, me he referido al complejo proceso de antropomorfización de la imagen en el mundo ibérico¹.

* Trabajo realizado dentro del proyecto de investigación «Imagen, mito y sociedad en la cultura ibérica» (n.º PB-89-0006-C02-01), aprobado por la DGICYT.

¹ Religiosidad e ideología ibérica en el marco del mediterráneo, «Religiosidad y vida cotidiana en la España



Figura 1.—Vaso crateriforme de la Alcudia, Elche, con rostro frontal.

Partiendo de algunos presupuestos que estuvieron particularmente de moda en la discusión arqueológica europea de los años 50 y 60 he tratado allí algunos aspectos de un tema tan inagotable en el pensamiento antiguo como es ese diálogo en espejo que parece establecerse entre la imagen humana y la divina. Aplicaba principalmente la discusión, claro está, al ámbito ibérico. En mi argumentación quise insistir en la génesis aristocrática del proceso que, ya en época orientalizante, llevó a definir, de manera inseparable, un lenguaje humano para delinear simultáneamente el perfil de los hombres y de los dioses.

No pretendí considerar en aquél un proceso lineal, evolutivo, al modo de una *entelécheia* aristotélica como si la imagen humanizada del dios constituyera el fin implícito de un desarrollo histórico al que naturalmente tendieran los iberos. Al contrario, creo haberlo visto como una faceta parcial de una realidad mucho más compleja e intrincada, realidad que hoy en gran parte se esconden

ibérica» (coord. D. Vaquerizo) Fons Mellaria, 1992 (En prensa).

de aún a nuestra mirada. No creo que existiera ese ideal ibérico tendente hacia una imagen humana como el que a principios de siglo quiso establecer H. Bulle en relación con un ideal griego del cuerpo en su inolvidable obra *Der schöne Mensch im Altertum* (2.ª ed. Munich y Leipzig, 1912). Vió en aquel ideal griego una tensión a la vez espiritual y física que el sabio alemán vinculaba además, muy en el estilo de la época, al genio de su raza y a su cultura.

No, ni siquiera entre los arqueólogos más «ortodoxos» de la Grecia clásica resulta posible ya hablar en nuestros días de una imagen plenamente humanizada del ámbito divino. En numerosos lugares se documentan numerosos cultos y expresiones anicónicas y teriomórficas de una religiosidad que cada vez contemplamos más en una creciente complejidad de niveles, de contextos sociales y religiosos y de corrientes paralelas². Baste recordar, sin más, la compleja visión religiosa de Pausanias³.

Pues bien, en este decurso de mi pensamiento que hoy veo fluir en espiral quiero aquí presentar de manera breve lo que se podría muy bien considerar la antítesis de la tesis principal propuesta en mi anterior trabajo: la radical diferencia de la imagen de la divinidad, frente a lo humano, y el peculiar modo de expresar este abismo en la cerámica ibérica. Cogeré hoy tan sólo el ejemplo de Elche.

La invitación a las reflexiones que siguen vienen de la mano de Dante o, si se quiere, de Jorge Luis Borges. Lo divino —nos recordará Borges— es la realidad impresionante del Otro, como se le denomina a Dios en el infierno de Dante, donde su nombre no puede pronunciarse.

Pasemos a la lectura ibérica. Cuando utiliza un referente humano el artesano, el ceramista, expresa la imagen de lo divino de una manera diferente. En la cerámica de Elche puede ocultar ese radical extrañamiento mediante símbolos, como ocurre con frecuencia: la roseta, la flor, simboliza y expresa lo oculto, lo indescriptible, el dios o,

² P. Lévêque, Sur quelques cultes d'Arcadie: princesse-ourse, hommes-loups et dieux-chevaux, *Inhist* 1961, pp. 93-108; B. Frischer, *The sculpted Word*, Berkeley, 1983; Jon D. Mikalson, *Athenian Popular Religion*, Chapel Hill & London 1983, etc.

³ Cf. P. Veyne, *Les grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, París, 1983, cap. IV.

simplemente, lo sagrado⁴. Pero cuando, más excepcionalmente, por la presión del lenguaje mediterráneo el ibero escoge para la divinidad una forma humana resalta con frecuencia la abismal diferencia que le separa de aquélla: bien mediante la expresión de lo grotesco, de lo horrible o de lo monstruoso; bien manteniendo fórmulas arcaicas como la cabeza horripilante de la gorgona en la famosa imagen del «sombbrero de copa» ilicitano llamado popularmente la «Pepona»⁵. Nos falta por saber si hay aquí una selección intencional de este elemento foráneo tan antiguo —la Gorgona— para, a través de la lejanía en el tiempo, de lo inmemorial, expresar la alejada e inhabitual efigie de la diosa. Remito esta consideración a un futuro trabajo mío sobre el concepto de lo arcaico en el mundo ibérico.

Por el contrario, el lenguaje de moda en el Mediterráneo a partir del siglo IV a C. extendió en la Península la imagen del rostro bello, benefactor, de la divinidad femenina frugífera que porta y muestra sobre su frente las espigas o los frutos en los que pican aves⁶. Son los dones que ella ofrece como divinidad de la naturaleza civilizadora y bienhechora de pueblos. No podía ser de otra manera en objetos vinculados a una propaganda cultural y religiosa externa. Estas imágenes importadas, bien estudiadas por diversos autores, se extienden por todo el levante ibérico en decenas de timiaterios. Expresan un ideal sereno y apacible, en un lenguaje imitado seguramente de la Magna Grecia. Pero cuando el ibero crea en realidad su propia imagen de lo divino prefiere escoger la otra vertiente, el rostro horrible.

En el peculiar vaso crateriforme que Rafael Ramos publicó hace tres años en las páginas de esta revista tenemos un espléndido ejemplo del



Figura 2.—Reverso del vaso crateriforme de la Alcudia (Elche). Rostros masculinos y serpientes.

tema, que hoy nos permitimos retomar⁷. Habitado por mi formación helenizante a ese —tradicional e inevitable— ideal «bello» de la imagen divina del que nos hablaban, entre mucho otros, Winckelmann, Goethe⁸ o, ya en el siglo XX, el citado Heinrich Bulle, yo no había entendido bien qué sentido religioso se escondía bajo estas representaciones insistentemente deformes y grotescas. No se debían, en ningún caso, a una impericia o inmadurez del artista. Hoy, más despojado del ropaje ilustrado, creo entender algo mejor la profunda originalidad ibérica de estas imágenes, lo que justifica esta nota.

⁴ R. Olmos-T. Tortosa, *Ideología y cultura figurativa en la sociedad ibérica: el ejemplo de Elche, Comedón Zóntes. Convegno de S. Giustino, octubre de 1992* (en prensa).

⁵ L. Pericot, *La cerámica ibérica*, 1979, fig. 127; A. Ramos Folqués, *Cerámica ibérica de la Alcudia (Elche-Alicante)* Alicante, 1990, p. 162, lám. 65, fig. 108; R. Olmos, (coord.) *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Barcelona-Madrid 1992, p. 4, panel 6 n.º 4-5; p. 87, panel 40,3.

⁶ A. M. Muñoz Amilibia, 1963, *Pebeteros ibéricos en forma de cabeza femenina*, Barcelona; M. C. Marín Ceballos, *Tanit en España. Lucentum*, VI, pp. 44-58; M. J. Pena, *Los 'thymiateria' en forma de cabeza femenina en el Noroeste de la península ibérica, Grecs et Ibères au IVe. s. av. J. C. Revue des Etudes anciennes*, 89, pp. 349-358.

⁷ R. Ramos Fernández, *Nuevos hallazgos en la Alcudia de Elche*, *AEspA*, 62, 1989, pp. 236-240; R. Olmos, (coord.) *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Barcelona-Madrid 1992, p. 125.

⁸ Cf. la poesía a Kore de Goethe cuyo motivo central, tan en la estética de lo ilustrado, es la identidad entre la imagen divina y la suma belleza. Esta poesía se inspira en una de las famosas tetradracmas de Agatocles de Siracusa, acuñadas a fines del siglo IV a. C. con un busto de Kore-Persefone de tipo bello que fascina a Goethe en su viaje a Italia. Cf. B. Neutsch, *L'incontro de Goethe con le antichità della Magna Grecia*, *Magna Grecia*, 22 n.º 1-2 (genn.- febbraio 1987), pp. 2-3.

El rostro de la diosa, que brota como una flor, se manifiesta aquí en su grandeza descomunal. Se utiliza para la divinidad una escala diferente a la del vaso, pues se mueve ella en otro espacio y otro canon distinto del humano. Los arreboles sobre sus mejillas indican una antigua convención social. No suelen faltar. Son los coloretos un signo externo de su elevada situación, de su femineidad. Las alas que impulsan a la diosa en su surgimiento —como a la Afrodita naciendo del mar en los vasos griegos del siglo IV— acentúan su carácter ultrahumano, su alteridad. En torno a ella revolotean dos aves. Aparentemente simétricas se disponen, sin embargo, de un modo diferente pues transmiten significados diversos: una de ellas pica en el ala, compartiendo con su Señora el común espacio celeste, a nosotros ajeno; la otra, gorjea al oído de la diosa un mensaje inaccesible a los hombres, sólo entendido por ella. Recuerda a aquel ave «parlanchina y entrometida» que, en el cuento de Eros y Psique contado por Apuleyo, comunicaba sus secretos en los divinos oídos de Venus⁹. Y, de nuevo en Elche, la parte inferior del rostro de la diosa se ennegrece y se extiende, para indicar su surgimiento telúrico, la bifurcación de sus raíces¹⁰.

La frontalidad, una constante en mucho de estos rostros, acentúa no sólo su carácter horripilante, sino sobre todo su alteridad. Al mirar al espectador se establece así la gran paradoja del antropomorfismo: pues el diálogo que mantiene con quien está fuera del vaso podría servir tanto para acercar el dios al hombre —como los dioses *epè-kooi* o «dispuestos a escuchar» del helenismo— como para mostrar su afirmación de diosa, su radical disparidad con lo humano. Es tal vez un precioso ejemplo de la ambigüedad de toda imagen: en este dúctil lenguaje mediterráneo un mismo signo puede mantener a un tiempo sentidos diversos. La representación divina resulta así espe-

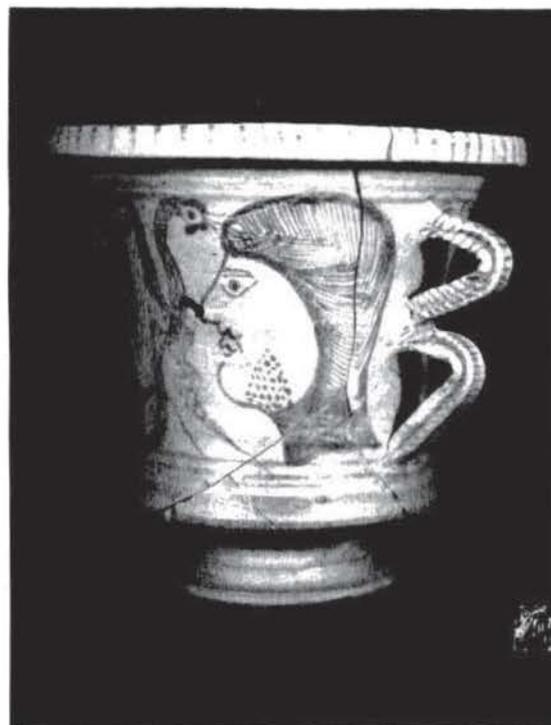


Figura 3.—Detalle del reverso del vaso crateriforme de Elche.

cialmente inaccesible a la vez que inmediata, próxima.

El lenguaje humano sirve pues aquí para lo contrario de lo que cabría pensar en nuestro primer discurso sobre el antropomorfismo. Pero el rostro grotesco puede no agotarse en esta simple apariencia externa sino revestir, como el símbolo, un significado íntimo, más profundo. La idea no es nueva. El tan denostado Friedrich Creuzer —que recordaremos, no obstante, como el gran mitólogo simbolista de inicios del pasado siglo— lo intuyó certeramente en su profundo análisis de la imagen grotesca de Sileno como metáfora del Sócrates de Alcibiades, en el conocido pasaje del simposio platónico¹¹. Recordemos cómo en el interior de estas estatuillas de Sileno se ocultaban, paradójicamente, unas bellísimas imágenes de dioses. Tan sólo era necesario el esfuerzo de romper la apariencia para, abriéndolas, quedar uno

⁹ *Asinus aureus*, v. 28: «haec illa verbosa et satis curiosa avis in auribus Veneris... ganniebat»

¹⁰ No sé, como hemos insinuado en el catálogo de la Exposición (*l.c.*) si este rasgo puede implicar connotaciones marinas. En otros vasos, la divinidad frontal de Elche, de toda la naturaleza, se rodea de peces, junto con aves —elemento aéreo—, y conejos —la fecundidad telúrica—. Cf. el cerno de la Alcudía; R. Olmos, (coord.) *La sociedad ibérica a través de la imagen*, Barcelona-Madrid 1992, 128, panel, 73, I.

¹¹ *Symp.* 215b; F. Creuzer, *Idee und Probe alter Symbolik*, Mohr und Zimmer 1806= *Sileno. Idea y validez del simbolismo antiguo*, Barcelona 1991, pp. 70 ss. Sobre una nueva valoración de la figura de Creuzer cf. la introducción de Félix Duque en el citado opúsculo.

fascinado ante la sorpresa de su interior. En este pensamiento lo grotesco encierra y esconde celosamente en su interior una incomparable belleza. Pues, de ese modo, la imagen, mediante la mueca, protege lo allí oculto.

¿No puede también ser éste el sentido de lo grotesco en el rostro intencionalmente frontal de esta diosa ibérica? Con otras palabras: ¿nos está permitido agotar el sentido divino de lo ibérico en la forma externa de sus representaciones? ¿O no funciona también el rostro como otro símbolo más que esconde sintéticamente una multiplicidad de significados bajo la pura forma exterior?¹²

Al rostro que se muestra frontal se oponen, en el reverso de nuestro vaso los rostros de varones barbados de perfil que, con suma seriedad y atención, lo contemplan. Como testigos del acto sagrado éstos justifican, dan sentido a la epifanía. Aparición y contemplación, unidad y multiplicidad, se oponen, pues, binariamente con esta sencilla variación. Las dos serpientes que en el centro se entrelazan confieren a estos rostros un ca-

¹² Transcribo estos dos últimos párrafos, con el excurso de Creuzer, de mi conferencia, La mitología ibérica a través de la imagen. *Primera Semana sobre el mundo antiguo. Universidad de la Laguna, abril 1992*, cuyas actas están en prensa.

rácter sobrehumano. No sabemos ya si son dioses o bustos heroizados de los antepasados —de ahí las serpientes— a los que es permitido la excepcionalidad de contemplar el nacimiento. En todo caso, sirven aquí ambos como puente entre la alejada divinidad y los hombres. Justifican la representación de la imagen divina en el vaso ibérico, al contemplarla.

El mero testimonio de la imagen nos ha servido aquí para profundizar en lo que considero un importante aspecto de la psicología religiosa ibérica: la necesidad de expresar la alteridad de lo divino. También el mundo griego se sirvió de la plástica para expresar en el pilar hermaico y la máscara-columna de Dioniso una idea similar, como sugestivamente vió en 1986 F. Frontisi-Ducroux al estudiar los límites del antropomorfismo: «C'est sans doute que ces deux dieux avaient, a l'égard des hommes, une proximité particulière, qu'on ne pouvait souligner qu'en designant l'étrangéité et irrémédiable différence du divin»¹³.

Madrid, junio de 1992.

¹³ F. Frontisi-Ducroux, Les limites de l'anthropomorphisme. Hermès et Dionysos, *Le Temps de la Réflexion VII*, (Gallimard, Paris) 1986, pp. 193-211.

ÁNFORAS ROMANAS DE ORIGEN EGEO PROCEDENTES DEL PUERTO DE MAZARRÓN (MURCIA)

POR

M. A. PÉREZ BONET y P. CABRERA BONET

(Museo Nacional de Arqueología Marítima)

RESUMEN

Es nuestro propósito en esta breve nota dar a conocer algunos ejemplares de ánforas romanas de origen egeo, de los tipos Kapitän I y II, procedentes de la dársena del Puerto de Mazarrón (Mazarrón, Murcia). Su datación, a partir de la documentación arqueológica que poseemos de contextos de la misma localidad, puede situarse entre fines del siglo II e inicios del IV d. C.. Por otra parte, estos ejemplares son, por el momento, los únicos que documentan la difusión de estos envases en la Región de Murcia.

SUMMARY

Our purpose in this short note is to show some roman amphoraes of the types Kapitän I y II, which comes from the Aegean Island, found at the dock in El Puerto de Mazarrón (Mazarrón, Murcia), which are dated, from the records that we have of archeological context in the same site, between later 2nd. and earlier 4th. A. D. These documents, moreover, are the single documents of these types of amphoraes in Murcia, by the moment.