

DOS CARAS DE UNA CÍLICA: SOBRE LA ICONOGRAFÍA DE LA COPA DE FINEO

Por Fátima DÍEZ PLATAS

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Santiago de Compostela

Abstract: The main scope of this short paper is to review the decoration of the so called «Phineus Cup», the famous calcidian black-figured kylix from the Martin-von-Wagner Museum (Würzburg), focusing on the silens and nymphs, that are represented both inside and outside of the cup. The study leads to the conclusion that the cup shows a complete development of the silen-nymph erotic relationship from ambushing, play, dance and erotic pursuit to the *symplegma*.

Keywords: Chalcidian pottery, Phineus cup, silens, nymphs, erotic images, dance.

La pieza conocida como «copa de Fineo» del Museo Martin-von-Wagner de la Universidad de Würzburg (Würzburg L 164), es una extraordinaria copa calcídica de ojos, realizada en la técnica de las figuras negras y datada en torno al 530 a.C¹, que se considera una pieza única por muchas razones. De un lado, es la más grande de las copas calcídicas conocidas; de otro, es una pieza excepcional desde el punto de vista de la iconografía del mito. La copa constituye, efectivamente, uno de los mejores exponentes de la narración figurada en el período arcaico, por la curiosa factura de su decoración y por la originalidad de las escenas que contiene en su interior, que reúne en un espacio común una singular escena dionisiaca, que luego pasaremos a describir, y la escena que ha dado nombre al vaso y a su vez éste al pintor calcídico que la realizó: una de las escasas representaciones del

¹ El estudio primero y la catalogación de la pieza se encuentra en A. Rumpf, *Chalkidische Vasen*, Berlín/Leipzig, 1927, nº 27, láminas 40-44, donde se recoge toda la extensa bibliografía anterior.

episodio de Fineo y las Harpías². La pieza ha sido por tanto objeto de numerosos estudios, descripciones y propuestas de lectura iconográfica³, que se han centrado de manera especial en las escenas interiores.

Es mi intención esta vez prestar atención de manera especial al exterior de la copa, al que ha quedado relegada una decoración secundaria y, en principio no narrativa, que de manera general se ha descrito como «temas dionisiacos» (STEINHART/SLATER 1997, p.203), para analizar más de cerca las representaciones de los Silenos y Ninfas que constituyen el grueso de la representación.

UNA COPA DE OJOS ESPECIAL.

La cónica⁴ de Würzburg es lo que se denomina una *copa de ojos*⁵, porque muestra unos enormes ojos que aparecen en ambos lados del exterior, aunque, realmente, siendo una producción calcídica comparte las peculiaridades de las copas de la misma procedencia, en las que es habitual que no aparezcan únicamente un par de ojos, sino una cara completa con una clara nariz en el centro de cada cara y un par de orejas en los extremos, y dentro del tipo calcídico de copas de ojos, su tipología corresponde a un ejemplar excepcional.

² Sobre esta escena ver LIMC III, s.v. Boreadai (nº 7 con ilustración); IV s.v. Harpuias y el reciente artículo de M. Steinhart y W. J. Slater «Phineus as monopsias», en *The Journal of Hellenic Studies*, 127, 1997, pp. 203-211, donde se analiza de nuevo esta peculiar escena y sus elementos y se recoge toda la bibliografía sobre las últimas lecturas de la copa.

³ Entre las interpretaciones y lecturas de la copa merece una mención la de la profesora Erika Simon en *Führer durch die Antikenabteilung des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg*, Mainz, 1975, donde ofrece una lectura completa de la copa poniéndola en relación con la lírica arcaica y con la mentalidad del arte arcaico del juego de la antítesis, algo que considero sumamente interesante y que me da pie para proponer este juego de parejas y me permitirá abordar en un futuro estudio una propuesta de lectura del interior de la copa. Unas primeras indicaciones se encuentran en mi ficha de la copa bajo la entrada Würzburg L 164 en «New Catalog of Vases in the Martin-von-Wagner Museum of Würzburg», dentro de *Perseus 2.0: Interactive Sources and Studies on Ancient Greece*, Yale University Press, 1994. Versión en CD y versión Web en Internet: <http://www.perseus.tufts.edu/art&archeology.html/>.

⁴ Me permito aprovechar la ocasión que me brinda esta pequeña nota sobre cerámica griega para volver a hacer hincapié en la necesidad de normalizar el uso de los términos griegos en los trabajos de arte griego y de cerámica en especial, para que vayan ofreciendo un aspecto lo suficientemente castellano cuando se escribe en esta lengua y no den lugar a errores y confusiones por discrepancias en las transcripciones. Para el caso de los vasos griegos remito al trabajo de Ricardo Olmos y Pedro Bádenas que sentó las bases sobre la denominación de las distintas formas cerámicas en castellano (P. Bádenas, P./R. Olmos., «La nomenclatura de los vasos griegos en castellano. Propuestas de uso y normalización», *AEspA*, 61, 157-158, 1988, pp. 61-80.)

⁵ Sobre las copas de ojos ver FERRARI 1986, que se ocupa de la descripción de los tipos de copas y de los tipos de ojos, haciendo especial hincapié en el tipo calcídico y citando numerosas veces el tipo y modelo que constituye la copa de Fineo. Es también interesante aunque necesaita completarse su sugerencia sobre el significado de los ojos y la relación de las caras que invaden los vasos con Dioniso y su séquito.

Como sucede en algunos de los casos, los rostros de cada una de las caras del vaso son diferentes. El que ocupa la que habitualmente se conoce como la cara A (LÁMINA 2) es claramente un rostro masculino, que parece el rostro de un Sileno con unos enormes ojos negros, una nariz en el centro y unas estilizadas orejas puntiagudas a cada lado, unas orejas semiequinas, como las que tienen estos personajes cuando aparecen representados en la mayoría de las escenas contemporáneas de tíaso dionisiaco⁶. Los ojos presentan una curiosa manera de representar el iris, a base de una serie de círculos concéntricos y un lagrimal que es típico de los dibujos de los ojos, llamados «masculinos»⁷ en los vasos calcídicos, y entre las cejas, que los enmarcan por la parte superior, aparece un curioso detalle: un prótomo de una pantera o león.

El rostro de la cara B (LÁMINA 3) parece, en cambio, un rostro femenino, con unos enormes ojos de color marrón claro (quizá por haber perdido el color negro o quizá no fueron nunca de ese color sino más bien de color rojo añadido con blanco), de tipo «femenino»⁸ que contienen en el centro, sobre la nariz, una pequeña palmeta. A cada lado de los ojos se encuentran también unas orejas perfectamente humanas, pero estilizadas en forma de volutas, en cuyos lóbulos se insertan unos pendientes en forma de flor o de roseta.

Estos inmensos rostros sin óvalo que se adueñan de la superficie del vaso, perdiendo proporciones y humanidad se encuentran enmarcados e interrumpidos por la presencia de cuatro parejas de Sileno y Ninfa en distintas actitudes, acompañados por aves y por alguna somera decoración vegetal.

En el espacio entre las orejas del Sileno en la cara A y las asas, se encuentran dos parejas de Sileno y Ninfa en *symplegma*, es decir, en actitud abiertamente erótica, copulando. El Sileno de la derecha ataca a la Ninfa por detrás, asiendola por los pechos, mientras ella se inclina hacia delante (LÁMINA 9). Como el resto de los Silenos en el exterior de la copa, tiene orejas y cola de caballo, y el cuerpo desnudo cubierto de pelo; la Ninfa, en cambio, está vestida, pero tiene la falda levantada. Entre la pareja y la oreja del Sileno se puede ver suspendida en el vacío una flor. La pareja del lado izquierdo (LÁMINA 8) también está en una actitud similar, pero la posición de la Ninfa es ligeramente diferente, ya que no está tan inclinada hacia delante y vuelve la cara para contemplar al Sileno, que sí es idéntico al anterior. La Ninfa también tiene la falda levantada y el Sileno es itifálico. En este caso entre la pareja y el asa hay un pájaro volando sobre el fondo neutro.

Las parejas de Sileno y Ninfa del lado B parece que están bailando. Silenos y Ninfas son muy similares a los de la cara A: ellos con el cuerpo cubierto de pelo y puntiagudas orejas de caballo. Las Ninfas van completamente vestidas con

⁶ Sobre los Silenos y su representación en la cerámica ver la voz del *LIMC* y sobre todo el trabajo de Hedreen (HEDREEN 1993 en bib.).

⁷ Sobre la tipología de los ojos masculinos y femeninos ver FERRARI 1986, PP. 12-14.

⁸ Cf. Nota anterior

quitones largos negros, decorados con estrellas o lunares y con bandas en la orla. En la pareja del lado derecho (LÁMINA 7), la Ninfa parece huir hacia la izquierda levantando su brazo derecho sobre su cabeza, mientras se vuelve para mirar hacia el barbudo Sileno con cola de caballo que parece bailar o perseguirla. En la pareja del lado izquierdo (LÁMINA 6), el Sileno se mueve hacia la derecha, extendiendo su brazo y volviendo a su vez la cabeza para mirar hacia atrás. La Ninfa tiene una actitud similar a la anterior. Bajo el asa izquierda aparece un pájaro, quizá una especie de lechuza, y bajo el asa derecha hay una flor.

Esta decoración que como he comentado se considera prácticamente una decoración de oficio en los vasos de banquete, apropiada, sin más, para vasos hechos para beber, porque contiene elementos del tíaso del dios y porque, observado sin atención, un *mare mágnum* de Silenos, Ninfas o ménades, tirsos, hiedras o ramas y racimos de vid, todo parece servir igual e indicar lo mismo: el mundo y el entorno de Dioniso⁹. Y ciertamente no se puede decir tampoco que las escenas o motivos que pueblan el exterior de la copa sean únicos en su género¹⁰, ya que escenas de Silenos y Ninfas en distintas actitudes se producen con frecuencia en una gran cantidad de vasos de distintas fábricas¹¹. No obstante, por repetida o marginal que se pueda considerar, quisiera llamar la atención sobre la peculiar aparición de los Silenos y las Ninfas en este vaso y poner de relieve la importancia que la relación erótica entre estos personajes cobra en el conjunto de la decoración de la pieza.

SILENOS Y NINFAS EN LA COPA: UNIDOS A PESAR DE DIONISO

Sobre la superficie de este vaso, especialmente en su exterior con sus escenas eróticas de pareja, vemos materializada la estrecha relación entre Silenos y Ninfas de la que nos informan las fuentes literarias de época arcaica, cuando nos presentan a los Silenos como los compañeros de lecho de las Ninfas con los que «se unen en fragantes cuevas» (*HVen.*256-63) o nos hablan de su cercanía en una genealogía que los hace prácticamente hermanos (Hesíodo, *Fr.* 10a y 10e M-W). Imágenes y fuentes literarias nos presentan sin lugar a dudas una realidad

⁹ De nuevo aprovecho esta ocasión para indicar que se hace necesario hacer una disección en las escenas que contienen todo el «atrezzo» dionisiaco que he mencionado, ya que no todas tienen ni un mismo sentido ni los mismos elementos indicando el mismo tipo de cosas. Para empezar la primera distinción sería necesario hacerla como ya he indicado en otras ocasiones en las imágenes y las identidades de las mujeres que rodean al dios, resolviendo al acometer la disección algunos de los problemas de terminología, que, de nuevo, llevan si no a confusión, sí a ciertas imprecisiones. Cf. DIEZ PLATAS 2001, P. 334 y ss, DIEZ PLATAS 1998 y sobre todo HEDREEN 1994.

¹⁰ En el Museo Arqueológico de Madrid se conserva una copa calcídica muy similar en su decoración exterior, aunque es más pequeña y de peor calidad y, sobre todo, no está decorada en el interior y carece de los elementos más significativos de la copa de Fineo.

¹¹ Cf. *LIMC* s.v. Silenoi, s.v. Nymphai y s.v. Mainades y DIEZ PLATAS 2001.

incontestable: una intrínseca relación, que es independiente totalmente de la presencia y la relación de cada uno de ellos con Dioniso.

Las Ninfas y los Silenos parecen tener, en efecto, una existencia independiente de la esfera, la imagen y el culto de Dioniso; algo que, en cierta medida, para alguno investigadores puede constatarse de manera palpable en el campo de la figuración. De este modo se ha defendido que se puede datar el encuentro de los Silenos con Dioniso y que, al menos en el campo de la iconografía el encuentro entre Silenos y Ninfas es independiente del encuentro de aquellos con Dioniso, o la relación de éstas como nodrizas y primeras seguidoras del dios (DIEZ PLATAS 2001). En cierto sentido, se podría decir que el encuentro de ambos personajes se produce fuera de la esfera de Dioniso, en la medida en que el propio Dioniso está fuera de la esfera del amor. De alguna manera, aunque suponga una trivialización de su relación con el dios, Silenos y Ninfas se sitúan fuera de la esfera del dios en cuanto tal, para pasar a ocupar un lugar en la esfera de la plasmación figurada de la relación erótica en una cierta clave de alteridad o de hipérbole.

La existencia de tres piezas anteriores al Vaso François¹², que es el primer documento en el que encontramos no sólo a las Ninfas como partícipes de escenas —forman parte de la procesión de las bodas de Tetis y Peleo, pero sobre todo acompañan de manera evidente a los Silenos en el cortejo del retorno de Hefesio al Olimpo— en las que aparecen representadas parejas de Silenos y Ninfas en contextos que, al menos en principio, no sugieren necesariamente la presencia de Dioniso, sirve de base para defender esta existencia de los Silenos y las Ninfas fuera de la esfera de acción del dios, como seres independientes que en un determinado momento entran en relación con él y, al pertenecer al mismo «nicho ecológico» —si se me permite el anacronismo—, se convierten en sus seguidores y ayudantes en determinadas circunstancias. Una sola pareja de Sileno y Ninfa en diferentes actitudes aparece representada en las tres piezas, y, excepto en el último caso, en el que el estado fragmentario de la pieza nos impide saber en qué contexto se encontraban estas dos figuras¹³, la independencia de la representación es evidente.

Evidentemente, no podemos olvidar que en el caso que nos ocupa la presencia física de Dioniso es una realidad, ya que es el verdadero protagonista de una de las dos escenas que como he advertido recorren el labio interior de la copa, y no se puede negar que la presencia de Silenos y Ninfas en la escena en cuestión se aglutina alrededor del dios y que, sin duda, su presencia se percibe y justifica como

¹²Un lecito (Búfalo, Albright Gallery G 600) perteneciente al círculo de uno de los primeros pintores de figuras negras, el pintor de la Gorgona; un dino muy interesante, procedente del ágora de Atenas, (Atenas, Ágora P334.), y un fragmento de un dino procedente de Lindos (Rodas), que está atribuido a Sófilo (Estambul 4514.) Ref. en DIEZ PLATAS 2001.

¹³No sabemos si era una escena aislada, como la de la lécito, inscrita entre otras, como la del dino del ágora, o sencillamente un grupo dentro de una composición más amplia, con más Silenos y Ninfas. No podemos saber tampoco si en la escena se encontraba también Dioniso como es habitual en composiciones posteriores.

parte de un tíaso conocido y establecido. Pero podemos matizar la cuestión que estamos pretendiendo mostrar; a saber: que la relación de Silenos y Ninfas es consistente en sí misma y está basada, más en su propia complementariedad en la relación erótica, que en la dependencia de Dioniso y su esfera cultural o significativa en relación con el vino o, en última instancia, con la posesión divina. El propio Hedreen que dedica una extensa parte de su estudio sobre los Silenos al análisis de la escena dionisiaca del interior de la copa, hace la observación de que, a pesar de la dependencia o relación de Silenos y Ninfas con Dioniso como integrantes de su tíaso, en esta escena en concreto y en algunas otras de la producción de figuras negras resultaba evidente que, inmersos en su relación recíproca, Silenos y Ninfas prestaban poca o ninguna atención al dios del vino, desarrollando de manera independiente la narración de una relación erótica que está en la base de las razones de su aparición en la figuración cerámica (HEDREEN 1993, cap. 3). Y su afirmación se basa en la observación de la escena en sí misma que pasamos a describir.

La escena del lado B, es una escena que tiene lugar al aire libre. En el centro de la composición, se encuentran un hombre y una mujer, ambos de pie y mirando hacia la derecha, montados en un carro tirado por animales salvajes. El hombre se identifica como Dioniso por la inscripción que se encuentra a su lado ([DION]USOS), mientras que la mujer que lo acompaña, que va velada como una novia, permanece anónima. El carro del dios está tirado por felinos —un león y una pantera— y dos ciervos con preciosas cornamentas, sobre cuyo lomo se encuentra un Sileno que vuelve la cabeza hacia Dioniso, gesticulando de manera obscena. Delante del carro, a la derecha de la composición, otro Sileno danza ante una fuente indicada por el habitual prótomo de león, de la que brota un líquido que cae en una amplia taza.

En el extremo izquierdo de la escena, detrás del grupo que forma el carro, con la pareja divina y los Silenos, se desarrolla una escena distinta (LÁMINA 1), en la que tres figuras femeninas desnudas (identificadas casi siempre como Ninfas) están dándose un baño en una fuente (LÁMINA 5), mientras son espiadas por dos Silenos peludos e itifálicos, que se ocultan tras una palmera (LÁMINA 4). Sobre sus cabezas vuela un gran pájaro. La fuente del baño es pequeña, de nuevo indicada por el prótomo de un león y un recipiente que recoge el agua, y fluye entre hojas de hiedra. Sobre una imaginaria pared de fondo cuelgan los vestidos de las Ninfas, que están en cuclillas, mesando sus largos cabellos que caen en largos tirabuzones. Es esta escena que se desarrolla a espaldas del grupo central de Dioniso y su anónima compañera¹⁴, la que nos interesa. En ella, como muestra Hedreen, sin

¹⁴ La identidad de la anónima compañera de Dioniso es motivo de una vieja discusión que en cierta medida resulta pertinente para nuestro discurso. Velada como una novia, la figura en cuestión ha sido identificada, sin duda, como Ariadna por Hedreen (HEDREEN 1993), basándose en diversas cuestiones que no hacen al caso, y como Afrodita por Carpenter (CARPENTER 1986). En ambos casos el problema se resuelve en términos eróticos. Por mi parte, considero que resulta más acertada la interpretación como Ariadna, la única consorte conocida del dios, mientras que la interpretación como Afrodita supone,

prestar atención alguna a la presencia divina, se inician los prolegómenos de una relación erótica conocida e ilustrada en sus diversos pasos en muy diversos vasos y escenas, pero también de una maera completa en el exterior de la copa.

Esta escena de *voyeurismo* o de acecho reúne una serie de características y unas connotaciones especiales. En primer lugar, no tiene paralelos en la cerámica griega ya que no tenemos realmente más que una escena que nos muestre una especie de acecho similar a éste en una escena que se desarrolla en el anverso de una psictera calcídica¹⁵ en la que un Sileno peludo e itifálico agazapado tras una preciosa palmera, parece acechar a una sola Ninfa vestida con un chiton corto y con el pelo recogido con una ligera tenia, que danza en solitario al otro lado del árbol, pero es evidente que las circunstancias son completamente diferentes. En segundo lugar, es una escena excepcional por la situación de las Ninfas acechadas, que aparecen en actitud de bañarse desnudas, situación para la que no tenemos más que dos escenas en toda la cerámica arcaica que nos remitan a este mítico «baño de las Ninfas», que se convierte prácticamente en un lugar común, además de en un *topos* literario. Las escenas se encuentran en un vaso laconio¹⁶ y en un vaso ático¹⁷; ambos casos carecen del elemento fundamental de esta composición: la desnudez espiada, el componente del acecho y de la contemplación prohibida que nos remite a episodios conocidos de trasgresión de un tabú.

Con esta escena autosignificante dentro de la gran composición dionisiaca que se desarrolla en el lado B del friso interior, se sugiere una relación erótica explícita entre los Silenos y las Ninfas, que de manera a su vez independiente se desarrolla ante los ojos del participante del banquete en las representaciones del exterior de la copa. Las cuatro parejas de Ninfa y Sileno que evolucionan por ambas caras del exterior del vaso encarnan cada una de ellas una de las actitudes o las distintas fases de la relación de estos seres que se rastrea en multitud de vasos.

PASOS DE BAILE: IMÁGENES DE UNA CONSTRUCCIÓN ERÓTICA

La cerámica calcídica, en las piezas que nos ha legado muestra un cierto interés en el tema de las relaciones festivas y eróticas de Silenos y Ninfas, en diferentes piezas como la dela acecho que comentábamos más arriba, pero

a mi modo de ver, dar un salto de tipo cultural o simbólico; por más que algunas fuentes literarias pudieran ser una sugerencia de asociación de ambos dioses (Anacreonte, *fragmento PMG 357*), no indican en ningún caso una unión de tipo nupcial entre ambos dioses.

¹⁵ Roma, Collezione Castellani n° 47. RUMPF 1927, n° 111.

¹⁶ Fragmentos de una copa hoy perdida que estaba en Kassel (S49 a). Atribuida al Pintor de la Caza y fechada en 560-550 a. C. Pipili, M., *Laconian Iconography of the Sixth Century B. C.*, Oxford University Committee for Archaeology, n° 12, Oxford, 1987, p. 37, fig. 51; 114, n° 95.

¹⁷ Roma. Villa Giulia 2609. Ánfora de panel del Pintor de Priamo. *Para* 146, 8 ter. Hurwit, J.M., «The representation of Nature in Early Greek Art», *New Perspectives in Early Greek Art*, Londres, 1991, pp. 33-62.

también en algunas de las más curiosas escenas de danza en grupo¹⁸, una decoración que se encuentra también en bastantes ejemplares de la cerámica ática de figuras negras¹⁹.

Cada una de las parejas de Sileno y Ninfa muestra una de las fases de una relación erótica que se consuma. La pareja de la llamada cara B (LÁMINA 6) parece estar huyendo o bailando y entre ellos no hay, en principio, una relación aunque no parece que ella huya de él sino que más bien como en una danza ambos huyen juntos de algo que han visto o poercibido.

La pareja de la derecha del mismo lado B (LÁMINA 7), muestra una de las escenas más repetidas de la figuración ática la imagen de la danza o la pretendida persecución erótica, la encarnación de la ambigüedad de la aceptación-rechazo que ha hecho correr ríos de tinta para indicar el tipo de relación entre Silenos y Ninfas y que ha determinado en algunos casos la fijación de la identidad de los propios personajes²⁰. La pareja parece poner en escena el baile del rechazo-pero-aceptación que muestra el juego erótico más que la huida de la Ninfa de un personaje que le infunde temor, ya que el Sileno es su perfecto compañero, su compañero «natural», si vale la ambigüedad y el doble uso del término.

Las dos parejas del lado A (LÁMINAS 8 Y 9), están ya enzarzados en una plena relación erótica (que ha dado lugar a numerosos comentarios acerca de cuestiones fisiológicas²¹), aun que no las actitudes de ambos no son exactamente iguales, e incluso parece que muestran una especie de gradación, si no diferentes comportamientos o posibilidades de una consumación. La pareja de la izquierda de la imagen (LÁMINA 8) nos hace ver de manera intencionada la mirada que intercambian el Sileno y la Ninfa, que se incorpora y se vuelve a mirar a los ojos a su compañero sexual. A juzgar por las distintas cuestiones que esto suscita deberíamos afirmar aquí que Sileno y Ninfas «están enamorados» ya que sabemos que el establecimiento del contacto visual —que no es del todo frecuente en la figuración de la cerámica griega— indica la manera en que se muestran la

¹⁸ Leiden, Rijksmuseum 1626. Anfora de cuello. De Vulci. Rumpf, *ChalkVas* 7-8, nº 2; 46 nº 2.; lám. 2-5., *LIMC* 3 (1986) s.v. Chora con bibliografía y referencias. Representa una danza por parejas de seis Silenos y seis Ninfas con sus nombres inscritos; Basilea Kâ 417. Anfora de cuello. CVA Basilea 1, III, E, lám. 25, figuras 3, 4, 5, y 7. E. Keuls *The Reign of the Phallus*, Berkeley 1993 (edición original de Nueva York 1985), lámina 301. Representa una escena de danza por parejas de seis Silenos y seis Ninfas. Bruselas, Mus. Roy. A 135. Cratera de columnas calcídica. De Vulci. Rumpf, *ChalkVas* 13, nº 13; 47, nº 13.; láminas 27-30. CVA Bruselas, 2 III, E, lám. 1a-d; *LIMC* 3 (1986) s.v. Dorkis 2 con bibliografía. Representa a siete Silenos y cinco Ninfas danzantes con nombres inscritos.

Sobre estas escenas de Ninfas y Silenos ver DIEZ PLATAS 2001, cap. 6, pp. 369-380. Sobre las danzas dionisiacas ver DELAUD-ROUX 1995, aunque no se detiene demasiado a considerar los aspectos más interesantes de la relación Sileno-Ninfa en la danza erótica.

¹⁹ Cf. DIEZ PLATAS 2001, cap. 6, pp. 369-380 y el catálogo.

²⁰ Aquí surge la cuestión de la Ninfa o la Ménade frente al Sileno o Sátiro. Sobre esto ver McNALLY 1978 y DIEZ PLATAS 2001, así como HEDREEN 1994.

²¹ Cf. KEULS 1993, pp. 362, fig. 303.

relación amorosa y el sentimiento que va más allá del contacto físico. La pareja de la derecha, en cambio, (LÁMINA 9) está —como en un ejercicio gimnástico— enzarzada en una relación *a tergo* en la que la lubricidad del Sileno se hace patente en la manera de asir o acariciar a su compañera.

La peculiaridad de la decoración de esta copa, entonces, radica —a mi modo de ver— en la intensa relación de pareja que se crea entre los Silenos y las Ninfas, que no se muestran como un grupo indiferenciado en el que cada uno de los componentes es intercambiable por el otro y, más que otra cosa, es un integrante del propio grupo, es decir, cada Ninfa una más de las numerosas Ninfas, un miembro indiferenciado del colectivo, valiendo lo mismo para los Silenos. Aquí cada Ninfa y cada Sileno están en relación erótica recíproca, es decir, un Sileno para cada Ninfa y una Ninfa para cada Sileno, como marcando de una manera evidente y efectiva lo que toda la copa parece querer mostrar: la fuerte sensación de una relación erótica en clave dual. La misma relación que existe entre las caras del vaso que son ciertamente eso: dos caras de un mismo vaso, como en una anticipación conceptual de los vasos plásticos de figuras rojas verdaderas construcciones bifrontes en las que un Sileno es una de las caras de la unidad dionisiaca que tiene por anverso al Dioniso que se halla detrás. Aquí como también sucederá después, la unidad masculino/femenino, se plasma en la relación intrínseca entre la cara o la máscara del Sileno que es el reverso (creo que es el reverso y no la cara A como se considera hasta ahora en la descripción y en la lectura de la copa) de la cara de la Ninfa²².

Así pues, sobre esta idea de que el hilo conductor de la lectura de la copa en cierta medida está en esta relación masculino/femenino y en el desarrollo de la puesta en escena por medio del binomio Sileno-Ninfa de esta relación entre la masculinidad hiperbólica de los Silenos y la feminidad de las Ninfas, parecería lógico hacer una lectura de la copa intercambiando los lados (posiblemente la asignación de los lados —totalmente convencional en general— está motivada por la dependencia del exterior de la copa con respecto del interior, y, por tanto, de la primacía de la escena de Fineo sobre la menos significativa para muchos escena dionisiaca). De este modo el lado A, el lado para comenzar a observar la copa estaría en la cara de la Ninfa, el antiguo lado B, comenzando a «leer» de izquierda a derecha con la irrupción en «escena» de la primera pareja (LÁMINA 6), que parece huir de algo que no se percibe en la vista frontal (por más que generalmente se ha interpretado que es una escena de persecución de Ninfa por parte de un Sileno). A continuación, la cercanía del Sileno y la Ninfa se ha transformado en la

²² En relación con la identificación de la cara femenina del vaso con una Ninfa, considero que la repetición constante del motivo Sileno-Ninfa en el vaso es suficiente para aceptarlo, aunque aún se podría aducir quizá la cuestión de la palmeta que quizá podría ser pertinente para documentar la identidad de la figura; pero eso nos llevaría al prótomo de león o pantera del Sileno y será necesario esperar a un próximo trabajo para desarrollar una lectura completa de los motivos. Rumpf en su descripción de la copa también piensa que la cara corresponde a una Ninfa.

ambigua danza a la que nos hemos referido (LÁMINA 7), mitad persecución mitad cortejo aceptado por medio de un estudiado lenguaje corporal. Dando la vuelta a la copa la danza se convierte en encuentro erótico, con el intercambio de miradas (LÁMINA 8) que indican la conexión y la reciprocidad, unidos a una relación ya consumada, que en la siguiente pareja (LÁMINA 9) tiene, o bien una intensificación erótica (si queremos ver las caricias del Sileno como un paso más adelante en la búsqueda de un *crescendo* erótico), o bien una manifestación menos «sentida» si podemos utilizar el término.

Si seguimos dando la vuelta a la copa (LÁMINA 10), la primera pareja volverá a surgir ante nuestros ojos y en esta ocasión, en una lectura cerrada y circular, su actitud parece cobrar sentido al alejarse como en una pretendida actitud escandalizada de la visión de la consumación de una relación, que de manera cíclica ellos parecen dar a entender que va a volver a comenzar.

BIBLIOGRAFÍA

- BÁDENAS, P/OLMOS R. (1988) «La nomenclatura de los vasos griegos en castellano. Propuestas de uso y normalización», *AEspA*, 61, 157-158, 61-80.
- FRONTISI-DUCROIX (1989) Bérard, C. et alii, *A City of Images. Iconography and Society in Ancient Greece*, Princeton, Nueva Jersey, 1989.
- CARPENTER, T. H (1986) *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art: Its Development in Black-figure Vase Painting*, Oxford.
- DELAVAUD-ROUX, M-H. (1995), *Les Danses Dionysiaques en Grece Antique*, Aix-en - Provence.
- DIEZ PLATAS, F. (1998)
- DIEZ PLATAS, F. (2001)
- FERRARI, G. (1986) «Eye-cup», en *Revue Archeologique*, I, pp. 5-20.
- HEDREEN, G. (1994) «Silens, Nymphs, and Maenads», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 114, pp- 47-69.
- HEDREEN, G. (1993) *Silens in Attic Black-figure Vase-painting: Myth and Performance*, Michigan.
- KEULS, E. (1993) *The Reign of the Phallus*, Berkeley.
- MACNALLY, S. (1978) «The Maenad in Early Greek Art», *Arethusa* 11, pp. 101-135.
- RUMPF, A. (1927) *Chaldikidische Vasen*, Berlín/Leipzig.
- SCHÖNE, A. (1987) *Der Thiasos: Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr.*, Goteburgo.
- SIMON, E. (1975) *Führer durch die Antikenabteilung des Martin von Wagner Museums der Universität Würzburg*, Mainz.
- STEINHART/SLATER (1997) «Phineus as monoposias», en *The Journal of Hellenic Studies*, 127, pp. 203-211.

Diez Platas, F.



LÁMINA 1

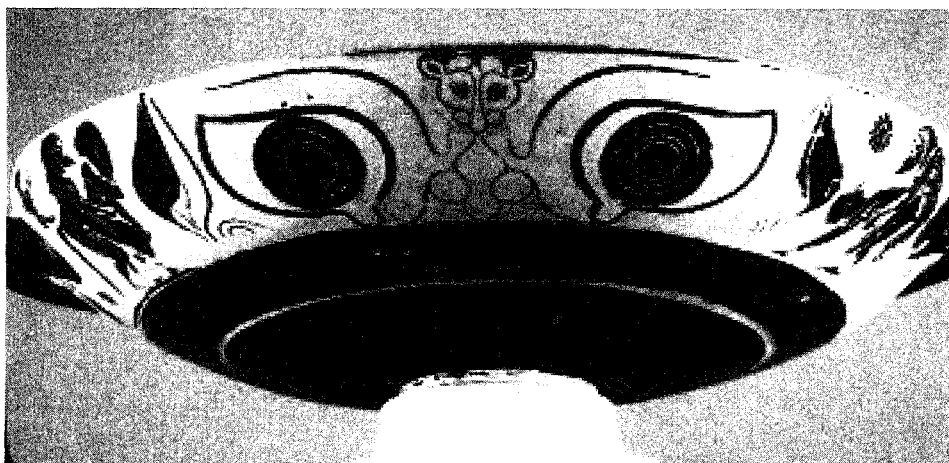


LÁMINA 2

Dos caras de una cítica...

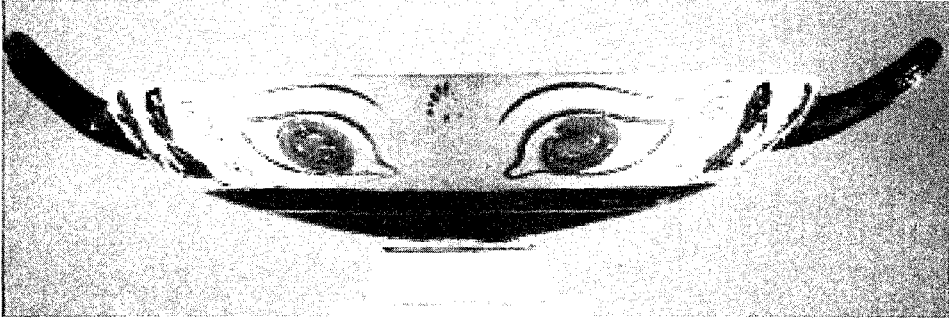


LÁMINA 3



LÁMINA 4

Díez Platas, F.



LÁMINA 5



LÁMINA 6



LÁMINA 7



LÁMINA 8

Díez Piatas, F.



LÁMINA 9



LÁMINA 10