

IMÁGENES DE CENTAUROS EN LOS VASOS ÁTICOS DE FIGURAS NEGRAS Y DE FIGURAS ROJAS

SIGLOS VIII A.C. – IV A.C

MARÍA HERRANZ

Access Archaeology



ARCHAEOPRESS PUBLISHING LTD

Gordon House
276 Banbury Road
Oxford OX2 7ED

www.archaeopress.com

ISBN 978 1 78491 683 1
ISBN 978 1 78491 684 8 (e-Pdf)

© Archaeopress and M Herranz 2017

Cover image: A fight between a hoplite and a centaur
Ánfora B, 560-550 a.C.

©2017 The Metropolitan Museum of Art / Art Resource / Scala, Florence

All rights reserved. No part of this book may be reproduced or transmitted,
in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or otherwise,
without the prior written permission of the copyright owners.

Índice

Prefacio (Preface in English)

1. Introducción:	1
2. Catálogo:	18
I. Primeros centauros:	18
I.1. Unos centauros. Un hombre.	
II. El centauro Folo:	20
II.1. Heracles levanta la tapa de un <i>pithos</i> .	
II.2. Heracles y Folo se saludan.	
II.3. Heracles y Folo en banquete.	
II.4. Heracles y Folo junto a un <i>pithos</i> .	
II.5. Heracles lucha con varios centauros junto a un <i>pithos</i> .	
II.6. Heracles y Folo.	
II.7. Folo y centauros.	
II.8. Folo con animales.	
II.9. Folo.	
III. El centauro Neso:	47
III.1. Heracles ataca al centauro Neso.	
III.2. Heracles. Deyanira en los brazos de Neso.	
III.3. Heracles, Neso y Deyanira en el centro.	
III.4. Heracles, Neso. Deyanira sobre la grupa del centauro.	
III.5. Deyanira sobre la grupa de Neso.	
III.6. Heracles, Neso. Deyanira sobre el hombro.	
III.7. Heracles, Neso. Deyanira delante.	
III.8. Heracles, Neso. Deyanira detrás del héroe.	
III.9. Neso sujeta a Deyanira.	
III.10. Heracles, Neso. Deyanira.	
III.11. Neso y Deyanira.	
IV. La centauromaquia tesalia:	91
IV.1. Un hoplita y un centauro.	
IV.2. Dos hoplitas y un centauro.	
IV.3. Un hoplita y dos centauros.	
IV.4. Un hoplita y unos centauros.	
IV.5. Unos hoplitas y unos centauros.	
V. Aquiles y Quirón:	156
V.1. Quirón en la boda de Tetis y Peleo.	
V.2. Peleo lleva al niño Aquiles ante Quirón.	
V.3. Peleo sujeta a Tetis ante Quirón.	
V.4. Quirón, Hermes.	
V.5. Quirón, Tetis y Peleo.	
V.6. Quirón, Peleo, Aquiles adolescente.	

	V.7. Quirón solo.	
	V.8. Quirón socorre a Peleo.	
	V.9. Un centauro y Quirón.	
	V.10. Quirón, Hermes y Heracles.	
	V.11. Quirón y Nereo.	
	V.12. Boda de Quirón.	
	V.13. Quirón, Hermes y Aquiles.	
VI.	El centauro Eurytion.....	180
	VI.1. Deyanira. Heracles, centauros. Oineo o Dexámenes.	
VII.	Heracles y centauros.....	181
	VII.1. Heracles y varios centauros.	
	VII.2. Heracles y un centauro.	
VIII.	Los centauros.....	203
	VIII. 1. Unos centauros.	
	VIII.2. Un centauro.	
IX.	Otros centauros.....	234
	IX.1. Diversas narraciones.	
3.	Gráficos y estadísticas.....	236
I.	Primeros centauros.....	236
	I.1. Las formas de los vasos.	
	I.2. Los tipos de los vasos.	
	I.3. La procedencia de los vasos.	
II.	El centauro Folo.....	238
	II.1. Las formas de los vasos.	
	II.2. Los tipos de los vasos.	
	II.3. La procedencia de los vasos.	
III.	El centauro Neso.....	244
	III.1. Las formas de los vasos.	
	III.2. Los tipos de los vasos.	
	III.3. La procedencia de los vasos.	
IV.	La centauromaquia tesalia.....	252
	IV.1. Las formas de los vasos.	
	IV.2. Los tipos de los vasos.	
	IV.3. La procedencia de los vasos.	
V.	Aquiles y Quirón.....	260
	V.1. Las formas de los vasos.	
	V.2. Los tipos de los vasos.	
	V. 3. La procedencia de los vasos.	
VI.	El centauro Eurytion.....	269
	VI.1. Las formas de los vasos.	
	VI.2. Los tipos de los vasos.	
	VI.3. La procedencia de los vasos.	

VII.	Heracles y centauros.....	271
	VII.1. Las formas de los vasos.	
	VII.2. Los tipos de los vasos.	
	VII.3. La procedencia de los vasos.	
VIII.	Los centauros.....	276
	VIII.1. Las formas de los vasos.	
	VIII.2. Los tipos de los vasos.	
	VIII.3. La procedencia de los vasos.	
IX.	Otros centauros.....	280
	II.1. Las formas de los vasos.	
	II.2. Los tipos de los vasos.	
	II.3 La procedencia de los vasos.	
4.	Abreviaturas	283
5.	Bibliografía.....	284

Prefacio (Preface in English)

The centaur, a hybrid being with the body of horse and a human head and torso, first appeared in the mountains of Thessaly. This was the Greek horse-breeding region and it seemed natural for the centaur to have originated there, in the heart of this exclusive heritage of the landed gentry. Centaurs belonged to the spheres of heroic mythology, with clear ties to the values of the aristocracy.

The centaurs lived in a state of pure nature and the Greeks, whose thinking would always involve the constant opposition of contrary notions, developed the contrast between nature (*physis*) and convention or law (*nomos*). As a force of nature, centaurs were oblivious of technical means and of fire –symbolic of culture and human progress– and also of human institutions that channel the instincts of humankind and distance it from the natural state.

Centaurs, as is evident through literature and images, are more ambiguous than other hybrid mythological beings. Whereas the majority of these (sirens, gorgons, sphinxes) are wicked female monsters, centaurs possess certain positive qualities, as well as the obvious defects of violence and wantonness. These include their great strength and pugnacity, and their deep knowledge of nature. Two centaurs who differ from the rest are the peace-loving Pholos, who, like Herakles, is respectful of the hospitality that other centaurs aggressively violate, and most especially Chiron, who is just and wise, and an expert on the natural arts of hunting, medicine or divination.

The first known centaur was the Centaur of Lefkandi, in the 10th century BC, named after the Euboean island where he was discovered. This terracotta statue features a solid, handcrafted head, torso and legs, while the body is turned on a potter's wheel, and has six fingers, probably intended to emphasize its monstrous nature. This figure was a grave offering, but curiously the head was found in one grave and the body in another. Other grave goods, and the motifs painted on this statue belonging to Euboean protogeometric pottery, allow us to date it with relative precision in the late 10th century BC. The centaur's front legs do not have human feet, although the knees are vaguely human, and one of these is wounded; nevertheless, the overall impression is that of a human torso with the front legs of a horse.

This paper is composed of a catalogue divided into nine chapters. Each chapter comprises a number of images of black-figure and red-figure Attic vases. The division into chapters is based on the various types of centaurs and different conflicts, either among themselves or against a hero. In addition to the catalogue is a chapter on images and statistics. Each of these nine chapters corresponds to a section of images and statistics, as the information –taken from the catalogue– shows two images in each section, one in black figures and another in red figures. The images illustrate the variety of different vase types (amphorae, lekythoi, etc.) and their chronology (550-500 BC, 500-450 BC). The statistics are likewise divided into black and red figures, and various themes, such as the centaur Pholos and the banquet, or Herakles and Nessos. For each of these themes or groups of images a table is given showing the number of vases (amphorae, lekythoi, etc.) and their place in the chronology (550-500 BC, 500-450 BC, etc.).

To begin with, the Catalogue contains nine chapters: the first centaurs (I. The first centaurs) comprises depictions of centaurs from the 8th century BC to the 7th century BC, in the geometric and orientalisising periods. Centaurs appear for the first time by themselves and engaged in a fight with a man wielding a branch. These encounters take place in the wild, rather than in civilised surroundings.

The next chapter (Chapter II. The centaur Pholos) contains images of the centaur Pholos. These show a *pithos* of wine in the centre of the scene, underscoring its importance. Other scenes depicted include the symposium with Herakles reclining, a kantharos in hand, while Pholos offers wine from an oinochoe. All these images are related to the aristocracy in the Peisistratid period, whose members met in

the symposium, and to the beginning of democracy under Cleisthenes. Scenes also appear of Herakles confronting centaurs by the *pithos* that represent the struggle for Greek culture, and how Herakles, champion of civilisation, strives to defend culture. In general, these images deal with sociability and communication between Herakles and Pholos, which can be extrapolated to the Attic *logos* of the 6th century BC.

In the images in the third chapter (Chapter III. The centaur Nessos) Herakles wears different attire and carries other arms. In some instances, he is depicted naked, thus identified not only with heroes but also with soldiers of the Archaic period. He is shown wearing the chiton, characteristic of travellers and, more specifically, hunters. Herakles also wears a leontea, his most representative attribute. Another is the sword. This was the weapon used in the army along with the spear; should the latter break, the sword became the assault weapon in the Hoplite wars. The bow, the weapon used by Herakles in literary sources, was seen in this Archaic period as an effeminate and treacherous weapon, as it allowed 'heroic' close combat to be sidestepped by inflicting injury from a distance and, inversely, its use implied that a man could fall even before having seen his enemy. The Hoplites, slow, heavily armed land-owners, marched in formation and disregarded the bow. However, the bow appeared in the early 5th century BC, possibly related to the fact that the Athenians recognised its effectiveness after having observed the Persians resorting to this weapon in combat, and began to use it in the Median wars.

Deianeira, in the images depicting the centaur Nessos, usually appears in a highly passive attitude. However, from the movement of her hands, it may be inferred that in the middle of the 6th century BC women had a more active role than formerly believed in the Archaic period. In these scenes, to either side of the action are figures that we can describe as onlookers. These appear to be watching the events unfolding in the centre of the image. By the second half of the 6th century BC the presence of onlookers became more frequent, which suggests that they took an interest in the event depicted, which was often the struggle between Herakles and Nessos, that is to say, Herakles the civilising force against an uncivilised being. In general, this represents the struggle of the *polis* against the wild. Women spectators disappear during the second half of the 6th century BC, which may indicate their declining presence in social life. Youths, however, appear more frequently and are shown carrying spears, in the second half of the 6th century BC, which points to their increasingly significant place in society.

After the fourth chapter (Chapter IV. Thessalian centauromachy) the images contain allusions to territorial defence, and by the second half of the 6th century BC the autochthonous people of Athens are mentioned through the compelling presence of the myth of Caeneus, in which the centaurs attack the hero with branches and stones and beat him into the ground. His sinking into the earth elicits a reflection on the Attic region and the autochthonous origins of the Athenians. This is likewise related to the Lapiths and centaurs depicted in the architectural sculpture on temples, featuring the scenes of Lapiths fighting centaurs on Attic vases. Differences are observed between the images on the vases, depicting Hoplites in armed battle, while images in the temples more often represent naked, unarmed heroes in battle, in a twofold allusion to athletics and war. Likewise, through images of Thessalian centauromachy we can study the characteristic dress worn by the Hoplites in this period. In the 6th century BC, Hoplites carried spears, swords, shields and the bell cuirass, whereas in the early 5th century BC, these bell-shaped bronze breastplates were replaced by the lighter and more flexible *linothorax*.

The fifth chapter (Chapter V. The centaur Chiron) deals with the rites of passage. One of these is marriage, and the centaur Chiron is depicted representing the metamorphosis of Thetis. Peleus is shown holding Thetis by the waist and leading her to the right, which may be an allusion to *gamos*, the moment at which the newly wedded bride is transferred to the house of her husband's father. In other images, Peleus holds Thetis by the wrist (*cheir ein karpós*) which may, likewise, indicate a marriage and is reminiscent of the rites of passage. Achilles usually appears in two scenes: Achilles as a boy and Achilles as an adolescent. In both cases these images depict a rite of passage, namely, the delivery of Achilles to the centaur Chiron for his education.

According to M. Griffith (M. Griffith. "Public" and "private" in early Greek institutions of education. Page. 36. In Y.L. Too. *Education in Greek and Roman Antiquity*. Boston. 2001), the organisation of age groups and institutionalised rites of passage are well documented in the Archaic period and the early Classical period. Some opinions sustain that the rites of passage and initiation are essential to Archaic Greek society, but others restrict these to specific regions and to specific cults. In Griffith's view, age groups were taught in a manner we could call pedagogy, not solely in Sparta and Crete but throughout the whole of Greece. The adult population was involved in the training of young men, either as teachers or by delegation. In the Archaic period, these pedagogical age groups were selective and served to discriminate among members, a majority of which were not selected to receive education.

In the sixth chapter (Chapter VI. The centaur Eurytion) Herakles fights a centaur in the usual manner. He carries a club and is usually depicted in red-figure images. Researchers have studied this centaur repeatedly throughout the 20th century after the emergence of some uncertainty over whether the centaur portrayed is Eurytion or Nessos.

A further aspect to be examined is the composition of each chapter. These are made up of data entries comprising: 1. A brief description of the theme depicted in the image. 2. The type of vase. 3. Its provenance. 4. The painter. 5. The chronology. There follows a description of the image, and finally 6. A list is given of websites where this information can be found, including the image shown. These belong to the Beazley Archive (*AB*), the Corpus Vasorum Antiquorum, (*CVA*). Similarly, information is also included from the Encyclopaedia *LIMC* (Lexicon Iconographicum), Baur Catalogue, and a number of books by authors such as Brommer, Schiffler, etc. The reference 'ABXXXXX' means that in the Beazley Archive, the number given should be entered in the database, in the field Vase Number.

Many of the entries in the catalogue are marked with an asterisk after the number. This means that on the website, encyclopaedia or book mentioned at the foot of the entry, the image is also published.

The images and statistics are based on the information provided in the catalogue, which is exhaustive.

The catalogue, images and statistics serve as a database for researchers wishing to study in greater depth the centaurs depicted on Attic vases of the Archaic and Classical periods.

Lastly, the two final sections provide a list of the abbreviations used in the entries and their meaning, and a complete bibliography for the citations given in abbreviated form in the text.

1. Introducción:

Las imágenes de los centauros y su significado.

Las primeras imágenes de centauros que aparecen en vasos áticos son del siglo VIII a.C., de época geométrica. (Véase Catálogo. I. Los primeros centauros). Encontramos centauros solos, y por primera vez, una lucha de un centauro con un hombre, como en el ánfora (1) (fig.2) del taller de Atenas 894.4. El centauro representa en el siglo VI a.C. lo salvaje y el hombre lo civilizado, sin embargo, en estos años del siglo VIII a.C., que el hombre vaya desnudo y sostenga unas ramas, indica que aún no se representa un lugar civilizado sino salvaje. El hombre no se identifica aún en este siglo VIII a.C. con la civilización urbana, de la *polis*, y sus figuras son más abocetadas. Por otro lado, a comienzos del siglo VII a.C. también aparece el centauro como cazador. La caza era una actividad característica de la aristocracia. (2)(fig.4). Además, este es el momento en el que las figuras son más alargadas y estilizadas, que es una característica del estilo orientalizante.

Las imágenes en las que se representa el centauro Folo aparecieron por primera vez en la segunda mitad del siglo VI a.C. y desaparecieron en la primera mitad del siglo V a.C.(Véase. Catálogo II. El centauro Folo). En las fuentes literarias se narra la historia relacionada con el centauro Folo como sigue: “Como cuarto trabajo le ordenó traer vivo al jabalí de Erimanto. Este animal arrasaba la Psófide, irrumpiendo desde un monte llamado Erimanto. Heracles a su paso por Fóloe se hospedó en casa del centauro Folo, un hijo de Sileno y de una ninfa melia. Éste ofreció a Heracles carne asada, mientras que él mismo se la servía cruda. Al pedirle vino Heracles, le dijo que temía abrir la tinaja que era propiedad común de los centauros. Diodoro, IV, 12, 3 dice que esta tinaja se la había entregado Dionisio al centauro con la orden de no abrirla hasta que llegara Heracles. Sin embargo, Heracles, animándole a que no tuviera miedo, la abrió y no mucho después los centauros, sintiendo el olor, se presentaron en la cueva de Folo armados con piedras y palos.” “A los primeros que se atrevieron a entrar, Anquio y Agrio, Heracles los rechazó arrojando contra ellos tizones (en un vaso), y los demás los persiguió hasta Malea disparándoles flechas. Desde allí corrieron a refugiarse junto a Quirón, que, expulsado del monte Pelión por los lapitas, se había instalado cerca de Malea. Al disparar Heracles contra los que se habían agrupado en torno a éste, lanzó una flecha que, tras atravesar el brazo de Élato, fue a clavarse en la rodilla de Quirón; apenado por ello, Heracles, corriendo hacia él le extrajo la flecha y le aplicó un ungüento que le dio Quirón. Éste, ya que la herida que tenía era incurable, se retiró a la cueva; y allí, como deseaba morir y no podía por ser inmortal, Prometeo se ofreció a Zeus para ser él mismo inmortal en lugar de aquél, y de este modo consiguió morir. Los demás centauros huyeron cada uno a un sitio: unos se dirigieron al monte Malea Euritión a Fóloe y Neso al río Eveno. A los restantes los acogió Posidón en Eleusis y los ocultó en un monte; Folo extrajo de un cadáver una flecha y se maravillaba que algo tan pequeño pudiera destruir seres tan enormes, pero la flecha se resbaló de su mano y, yendo a caer en su pie, lo mató al instante. Cuando Heracles regresaba a Fóloe, vio muerto a Folo y, después de enterrarlo, se fue a la caza del jabalí; haciéndolo salir de un matorral a gritos, lo empujó agotado hasta un espeso nevero y, luego de trabarlo con el lazo, se lo llevó a Micenas.” (Apolodoro, Biblioteca mitológica, II, 5,3. Trad. Julia García Moreno.)

Estas imágenes, en las que el centauro Folo invita a Heracles a su casa y le ofrece vino, se podrían interpretar como la relación del ciudadano de la *polis* con esta bebida, y a través de él, con la sociabilidad, el *logos* y también la hospitalidad, que se encuadra en el banquete. Las imágenes más frecuentes son las que aparece el *pithos* en el centro. Tenemos el ejemplo del ánfora (3)(fig.9) del pintor de Príamo en figuras negras en la que Heracles se inclina para levantar la tapa del *pithos*, mientras Folo sale de la cueva y sujeta una rama en vertical. En figuras rojas, como en la crátera (4) (fig.80) del pintor de Eucárides Heracles inclinado sobre el *pithos* vuelve a aparecer de nuevo. Heracles se inclina hacia el *pithos* y levanta la tapa con la mano izquierda mientras introduce un cántaro con la mano derecha. Heracles aparece desnudo lo

que le relaciona con el atletismo y el centauro Folo lleva la nébrida, es decir, va vestido, lo que le humaniza en estos años de la segunda mitad del siglo VI a.C. hasta la primera mitad del siglo V a.C.

La presencia del *pithos* en el centro da una idea clara de la importancia del vino en estos años del gobierno de Pisístrato, de la tiranía ateniense, en la segunda mitad del siglo VI a.C. y al comienzo de la democracia ateniense a comienzos del siglo V a.C. La representación del *pithos* era el símbolo de la hospitalidad, que estaba conectado con la música y la danza. Para los griegos el vino, tanto puro como mezclado, era un objeto de interés y también de inquietud, ya que el vino puro podía hacer enloquecer, con lo que los griegos debían beberlo mezclado con agua.

También cabe destacar en estas imágenes la relación entre Heracles y Folo. El centauro Folo es muy expresivo en el movimiento de sus manos. El centauro apoya su mano en el hombro de Heracles (5)(fig.9) para detenerle y que no levante la tapa del *pithos* porque el olor del vino hace enloquecer a los centauros, que entran repentinamente y atacan a Heracles. También el centauro Folo (6)(fig.39) inclina la mano hacia el *pithos* y lo señala. Estos son ejemplos de *logos* o comunicación, de palabra. Además este acercamiento de la mano del centauro Folo indica *asyleia* u hospitalidad. Es un tema que tiene lugar entre dos aristócratas, dos iguales, y esta sociabilidad entre iguales es un rasgo que prevalece en época arcaica y que proviene en época homérica.

Unas imágenes que se repiten con frecuencia tanto en las figuras negras como en las figuras rojas son las escenas de simposio. En figuras negras en el ánfora (7)(fig.18) del grupo de Würzburg 199 el centauro Folo se acerca a Heracles con un enocoe en la mano para servirle vino. Mientras tanto Heracles está inclinado hacia la izquierda, va cubierto con un manto y sostiene un cántaro en la mano. Es el momento posterior al banquete, el simposio, en el que se bebía y se tomaba pastelillos. Heracles está reclinado. El reclinarse es una parte de las costumbres sociales atestiguado por primera vez por el profeta Amón en Samaria en el siglo VIII a.C. y pudo haber sido una costumbre adoptada por los griegos a través del contacto con la cultura fenicia. El simposio unía en un acto de cohesión social a la aristocracia. La función de este grupo no era la guerra exterior (como en época homérica) en un ambiente estable, sino la unidad de acción dentro de la polis en defensa de los privilegios de clase. El que Heracles se encuentre en el lado derecho de la imagen indica que es el comensal más importante. La etiqueta jugaba un lugar fundamental durante estas reuniones aristocráticas y, hasta la época de Plutarco, establecía una jerarquía rigurosa entre los invitados. Otra escena de simposio que cabe destacar es el lécito (8)(fig.23) del pintor de Teseo. En este vaso aparece, además, Hermes, que era compañero de Heracles en muchas circunstancias y que también es compañero en este simposio. A la izquierda se encuentra Folo con dos antorchas encendidas para dar luz al interior de la cueva. En otras imágenes de figuras rojas también aparecen escenas de simposio. En ellas se encuentra Heracles y Folo en conversación mientras se acercan por detrás unos centauros (9)(fig. 29) o en una escena parecida de charla aunque con el *pithos* en el centro (10) (fig.28).

Aparte de la comunicación o *logos*, y las imágenes de banquete, otro aspecto que destaca en las imágenes es la amistad entre Heracles y Folo. En alguna imagen y, sobre todo, en las del pintor de Antimenes, como en las ánforas (11)(fig.16), (12)(fig.17), Heracles saluda al centauro Folo mientras éste va vestido con himation y Heracles lleva un chitón (13)(fig.16). También aparece Hermes sentado a un lado, que es el acompañante de Heracles más frecuente. La caza que lleva Folo, y que cuelga de una rama, y el himation de Folo, además del chitón de Heracles, que no lleva la leontea a modo de vestido sino que cuelga de la clava, indica que nos encontramos de nuevo ante un encuentro de aristócratas y que destaca fundamentalmente la amistad entre ellos. Se podría señalar que el pintor de Antimenes no dibuja el *pithos* en el centro como otros pintores, ni tampoco una escena de lucha.

Además de las imágenes comentadas anteriormente, también aparecen otras en las que Heracles lucha con centauros junto al *pithos* y en el interior de la cueva. En algún caso es una escena violenta, como en el ánfora (14)(fig.86) del grupo de Toronto 305 en el que Heracles, con leontea, ataca a unos centauros, uno de ellos está medio caído, otro gira hacia atrás para atacar a Heracles, y detrás del héroe se acerca otro

más. Otro ejemplo semejante lo encontramos en el ánfora (15)(fig.87) donde Heracles lucha también con unos centauros. El héroe avanza para atacar a unos centauros que huyen. Detrás se encuentra Atenea, protectora de Heracles. Los centauros huyen y uno cae. En estas imágenes descritas se observa que se desea destacar el valor de la civilización, que está representado por Heracles, ante los centauros que huyen, que representan el salvajismo. Estas imágenes pretenden destacar esta fuerza, que en estos años del fin de la tiranía y comienzos de la democracia, podría no estar tan segura, y que los atenienses necesitaban expresar.

Otra imagen que es interesante analizar es el lécito (16)(fig.101) del pintor de Gela de comienzos del siglo V a.C. En las imágenes aparecen el *pithos* en el centro y la imagen de Folo y un centauro al lado. Ya no aparece de Heracles, sino únicamente los centauros, Folo y el vino. No hace falta hacer hincapié en el héroe civilizador en estos años de transición al siglo V a.C. Este interés en destacar la importancia del vino como civilizador viene unido a la representación de las columnas que aparecen por primera vez. Hasta ahora era la cueva la que aparecía representada por una serie de líneas ondulantes, mientras que en los lébitos que se están comentando aparecen claramente las columnas que aluden de una manera realista a las casas griegas. Estas columnas las repiten en otras imágenes y sobre todo un pintor en concreto, el pintor de Gela. El hombre griego no pensaba tanto en estos años de principios del siglo V a.C. en la defensa de la *polis*, de la civilización expresamente, cuyo representante es Heracles, sino en la sociabilidad que representa el vino y en la misma *polis*, que aparece simbolizado por las columnas de la imagen mencionada.

En relación con las imágenes donde aparece el centauro Neso (Véase. Catálogo III. El centauro Neso) las fuentes literarias lo explican de este modo. “Por matar al hijo de Arquítele, Eunomo, Heracles marchó al exilio con su mujer Deyanira. Llegó al río Eveno, en el que se apostaba el centauro Neso para cruzar a los transeúntes mediante el pago de un peaje, pues afirmaba que por su rectitud había recibido de los dioses este cometido. (el centauro Neso había luchado con Heracles anteriormente en la aventura del cuarto trabajo). Heracles cruzó el río por sí mismo, y cuando Neso le reclamó el peaje, le encomendó a Deyanira para que la pasase a la otra orilla. Pero éste, mientras la llevaba al otro lado, intentó forzarla. Heracles, al oírla gritar, hirió con una flecha el corazón de Neso, que salía del río. Cuando estaba a punto de morir llamó a Deyanira y le dijo que, si deseaba obtener un filtro amoroso para Heracles, mezclara el semen que había derramado sobre la tierra con la sangre que manaba de la herida causada por la flecha. Y ella así lo hizo y se lo guardó.” (Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, II, 7,6.Trad. Julia García Moreno).

En estas imágenes donde aparece el centauro Neso, Heracles lleva diferentes tipos de vestimenta. En algunas ocasiones va desnudo (17) (fig. 108) y aparece dibujado con los hombros de frente y el torso de perfil, que es una convención arcaica. Heracles aparece desnudo porque se identifica con los héroes y, no solamente con ellos, sino también con los soldados de época arcaica. Los jóvenes luchan en los combates en que se pone a prueba su valor en la defensa de su *polis*. Estos jóvenes son considerados, por ello, héroes, y el desnudo lo identifica con uno de ellos. El héroe Heracles también lleva chitón (18)(fig. 148). Este atuendo define al héroe como civilizado y en concreto como cazador. Era la vestimenta del viajero y del cazador. Muy posteriormente en época de Cómodo (180-192 d.C.) el lexicógrafo Polux comienza su lista de equipo de cazador como sigue: “Su túnica (chitón) será ligera y pulcra, que llega hasta medio muslo, no blanco, que no destaque con ningún otro color brillante para que no se le pueda ver desde la distancia por las bestias salvajes. Igualmente su manto corto (clámide), que debe envolver alrededor de su brazo izquierdo cuando corre detrás de los animales o lucha contra ellos.” Heracles lleva también su leontea (19)(fig.187), que es el atributo que más le representa. Otro atributo a destacar es la espada. El que el héroe lleve una espada (20)(fig.146), en lugar de un arco, que es el elemento que se menciona en las fuentes literarias, puede tener relación con la importancia que llegó a tener el ejército hoplítico en la época arcaica. En este ejército se usaba la lanza normalmente y también la espada, cuando la lanza se perdía o se rompía. La espada corta se empleaba en la lucha en época clásica y en época arcaica se utilizaba una espada más alargada. El arco, que es el arma que Heracles emplea en las fuentes literarias, se consideraba en esta época arcaica como un arma afeminada y traidora, puesto que permitía evitar el

combate “heroico” cuerpo a cuerpo y herir a distancia y, a la inversa, su utilización implicaba que un hombre podía caer sin siquiera haber visto a su enemigo. Los hoplitas propietarios, pesadamente armados, lentos, marchaban en formación y dejaron a un lado el arco. Sin embargo, este arco apareció a comienzos del siglo V a.C. (21)(fig.163). Su presencia pudo tener que ver con el hecho de que los mismos atenienses se dieron cuenta de su eficacia, debido a que observaban que los persas lo empleaban con frecuencia en los combates y comenzaron a utilizarlo en las guerras médicas. Otra arma es la clava que utiliza Heracles (22) (fig. 118) y que se suele relacionar con lo primitivo o lo no civilizado. En algunas ocasiones Heracles se representa desnudo y con la clava en la mano. La unión de ambas armas significa la conexión de la fuerza bruta y la heroicidad. En muchas ocasiones no aparece Deyanira, como en esta imagen que comento, con lo que la mirada del espectador se centra sobre todo en la persecución de Heracles a Neso, es decir, la defensa del mundo civilizado, en la defensa del *oikos*.

En estas imágenes donde suele aparecer el centauro Neso, la mujer de Heracles, Deyanira, se sitúa delante del centauro, detrás o en el centro. Otras veces está sobre la grupa del centauro. Al observar la imagen de Deyanira se ve que es una figura con una gran pasividad, como, por ejemplo, en el ánfora (23)(fig. 174) del pintor de Swing donde Deyanira está sobre la grupa del centauro Neso y apenas se le ve el rostro, mientras detrás de ella, Heracles sostiene la clava para golpear a Neso, y éste mueve un brazo para defenderse. También la encontramos con una cierta movilidad, como en el ánfora B (24)(fig.156) donde Deyanira levanta una mano y se dirige hacia Heracles. Esta mano levantada indica una cierta acción. La inmovilidad de la mujer también se observa a mediados del siglo V a.C. como en la copa (25)(fig.217) del pintor de Aristófanes (450-400 a.C.). Esta pasividad de la mujer destaca en estos años de la segunda mitad del siglo VI a.C. y en la segunda mitad del siglo V a.C., como se ha señalado anteriormente. En general, se suele pensar que era el hombre el encargado de controlar a la mujer, al “eros salvaje de las mujeres” y así imponer el orden civilizado en el caos de la naturaleza. Las mujeres, cuyo espacio privado era la casa, tenían que ser modestas, pasivas, silenciosas, castas y dedicarse a desarrollar las tareas que le son propias: cría y cuidado de los hijos y de los demás miembros de la familia, así como el mantenimiento del patrimonio doméstico. Sin embargo, al analizar con detalle las imágenes se observa que la mujer no tiene siempre una actitud tan pasiva, sino que mueve las manos y se dirige a Heracles, lo que indica que en realidad la mujer tenía una cierta libertad que se podría traducir en una cierta influencia en la vida de la *polis* sobre todo a mediados del siglo VI a.C., como se observa en el ánfora B (24) (fig.156) Grupo E. 575-525 a.C.

Otro aspecto interesante a estudiar es el amor, que no aparece en las imágenes y sí únicamente el rapto. El amor, o en realidad, la falta de él, es lo que llevó a la destrucción del héroe Heracles. Este tema se desarrolla en las Traquinias de Sófocles. El amor a la esposa, aunque valorado en la sociedad griega, no era fundamental para su funcionamiento. Sin embargo, se observa en el siglo V a.C. una preocupación acerca de él en la tragedia las Traquinias. Eran los derechos de Deyanira como esposa, y también el amor a su marido, lo que aparece descrito en esta obra. En ella Deyanira regala el manto a Heracles para sellar otra vez su unión con el héroe. El manto es el peplo, que es un vestido femenino, y con él pretende atraer a Heracles de nuevo. Pero Deyanira envenena el peplo con un filtro amoroso que le facilita Neso, que desea vengarse de Heracles. Neso engañó a Deyanira cuando le dio el filtro amoroso pues le dijo que servía para volver a enamorar al héroe y, sin embargo, era un veneno. En general, en esta tragedia se plantea qué sucede en este *oikos* en el que no existe el sentimiento amoroso y qué ocurre cuando se incluye en él una concubina, y se pone en duda el derecho de la mujer.

El peplo, envenenado con el filtro amoroso, que utiliza Deyanira en las Traquinias aparece también en Medea, donde los niños llevan también un peplo envenenado. La venganza la lleva a cabo Medea a través de unos niños, y el centauro Neso a través de una mujer, Deyanira. Medea es una extranjera igual que Neso, que es un ser que está fuera de la civilización, y ambos llevan a cabo su venganza, que es una práctica muy arraigada en la cultura griega. Medea es una extranjera, no se somete y no se presta a interpretar el papel de víctima, se convierte en protagonista haciendo de Jasón su víctima. Igualmente el

centauro Neso es un extraño y también desea venganza, pues en el monte Foloe Heracles hirió y mató a muchos centauros y Neso tuvo que escapar de allí y deseó vengarse.

Otro aspecto interesante a destacar es la persecución de Heracles a Neso que se observa en las imágenes desde la primera mitad del siglo VI a.C. hasta el siglo IV a.C. Esta persecución tiene lugar en el exterior, al lado del río. El que se encuentre en el exterior tiene una similitud con las escenas de la tragedia, donde la acción tiene lugar en el exterior de la casa. En los vasos se representa con gusto la acción en el exterior, en el momento en que el centauro Neso rapta a la esposa de Heracles. El que los personajes se encuentren fuera tiene un significado concreto. En el drama era una situación anormal o de crisis, igual que sucede en estos vasos donde Deyanira es raptada para ser violada. En la vida real la mujer debía estar oculta. No se debía saber nada sobre ella, las mujeres que vemos en escena, en la tragedia, están en cierto modo deshonradas o corren el riesgo de estarlo cuando el público las ve. Lo que suele estar oculto, cuando se saca a la luz está fuera de lugar. Deyanira, en la tragedia termina muriendo y también en los vasos, aunque no se narra ni se representa, pero el espectador sí sabe que termina de la misma manera.

En estos vasos se observan dos temas claramente: el homicidio y el rapto, que aparecen en la legislación ateniense. En relación con el homicidio el legislador Dracón elaboró el primer código de leyes escrito de Atenas en un periodo de descontento social, en el último cuarto del siglo VII a.C. Gran parte de su legislación fue superada por codificaciones posteriores, pero la normativa sobre el homicidio permaneció válida hasta el periodo clásico. Establecía que si alguien mata a otro hombre involuntariamente en los juegos, de su esposa, o de su madre, o de su hermana, o de su hija, o de una concubina que haya tomado para procrear hijos libres el homicida no vaya al exilio. Es decir, aquel que mata a quien mantiene relaciones sexuales con una mujer que está bajo su protección legal no será perseguido por ese homicidio. Esta ley establecía una forma de propuesta legal que iba a permanecer en funcionamiento durante varios siglos en Atenas, y se sabe que también en otras ciudades griegas. Tenemos una alusión a esta legislación acerca del homicidio en las imágenes de estos vasos, pues Heracles persigue a Neso para matarlo con una espada o un arco porque rapta a su esposa y piensa que tiene intención de violarla. El homicidio de Heracles hacia el centauro Neso queda de esta forma justificado. Esta ley de homicidio se dirigía tanto a un secuestrador, a un seductor o a un adúltero. La legislación draconiana pretendía proteger el linaje, aunque no la dignidad de la víctima, pues no distinguía entre el sexo consensuado y no consensuado. Una mujer raptada debía divorciarse bajo los mismos términos que una mujer adúltera, pues en el mundo griego la sociedad debía protegerse de bastardos embarazosos. El mismo trato dado a la mujer, en caso de que sea raptada o adúltera se puede explicar con referencia al hecho de que las mujeres eran tratadas como menores perpetuas y en ciertos aspectos no tenían responsabilidad por sus decisiones. Sin embargo, en los vasos y en la tragedia Las Traquinias solamente se la veía como raptada y no se representaba como una adúltera.

Otro aspecto a estudiar son las figuras masculinas, femeninas, y también jóvenes y ancianos que aparecen a los lados de las escenas de acción, como la acción de Heracles y Neso, o el rapto de Deyanira. A mediados del siglo VI a.C. predominan las escenas de mirones en las ánforas de Etruria y en las copas de Tarento y a lo largo de la segunda mitad del siglo VI a.C. se extendieron hacia la zona occidental y oriental del Mediterráneo.

A mediados del siglo VI a.C. los hombres mirones están a los lados de Heracles y del centauro y observan la defensa de la *polis* y del *oikos* (26)(fig. 142), que aparece representado por Heracles, el héroe civilizador que defiende al *oikos* y el centauro, es el ser salvaje enemigo de éste. El hombre mirón observa y extiende los brazos a mediados del siglo VI a.C. y también en la segunda mitad del siglo VI a.C. lo que indica que quiere participar en la acción de Heracles y Neso, es decir, la defensa del *oikos* y de la *polis*. El extender las manos hacia la acción central indica que los mirones están interesados en participar en la acción. Además, aparece el hombre soldado que observa y se preocupa del rapto de Deyanira y que observa en concreto la lucha de Heracles y de Neso, es decir, la defensa de la *polis* frente a un enemigo.

Las mujeres mironas a mediados del siglo VI a.C. (27)(fig.146) extienden los brazos en actitud activa, mientras están a los lados del rapto de Deyanira. Las mujeres están también junto a los hombres mirones. A mediados del siglo VI a.C. por lo tanto las mujeres se preocuparon por la defensa del *oikos*, y tenían una actitud activa en estos momentos. En la segunda mitad del siglo VI a.C. las mujeres extienden menos las manos hacia delante en actitud activa. Parece, en general, que la defensa del *oikos* y del rapto es algo que preocupaba más a las mujeres de mediados del siglo VI a.C. En la segunda mitad del siglo VI a.C. no volvieron a aparecer junto a Deyanira sobre la grupa, que era una alusión clara al rapto de la esposa. En definitiva, la mujer a finales del siglo VI a.C. tiene una actitud más pasiva en relación con la defensa del *oikos*.

A. Stewart (28) piensa que a finales del siglo VI a.C. aparecieron algunas imágenes de mujeres como los raptos, cortejos, cortesanas, erótica y amazonas. Estas imágenes y cientos de imágenes más hacen referencia al dominio masculino: curiosidad, ansiedad, deseo, orgullo de su posesión, la necesidad de control. Si me baso en las imágenes de las mujeres mironas, observo que a mediados del siglo VI a.C. éstas aparecen con más frecuencia y extienden los brazos hacia la acción del centro, es decir, al rapto. Esto indica que la mujer tenía una mayor libertad en estos años. En la segunda mitad del siglo VI a.C. igual que opina A. Stewart en relación a los raptos, quien afirma que aparecen más raptos en estos años por el miedo de los hombres, las mujeres mironas fueron cada vez menos activas, pero más bien es concretamente en los años 530 a.C. cuando la actitud activa de las mujeres mironas parece que disminuye.

Los jóvenes mirones, es decir, las figuras de los jóvenes que se encuentran a los lados de la acción de Heracles y Neso o del rapto, tienen una actitud activa a mediados del siglo VI a.C., y aún más en la segunda mitad del siglo VI a.C. pues aparecen en las imágenes con más frecuencia con armas de soldado, es decir, lanzas. Lo que indica que el interés de los jóvenes por la defensa del *oikos* aumenta conforme avanza el siglo VI a.C. También aumenta la presencia de ancianos a los lados de las escenas de acción durante la segunda mitad del siglo VI a.C. lo que indica que el ciudadano griego tiene una mayor conciencia de su presencia en la *polis*.

A mediados del siglo VI a.C. se representan las imágenes de la lucha de un hoplita y de un centauro que tiene relación con la defensa de la *polis* (29)(fig.217), (30)(fig.387). En las fuentes literarias se narra la historia de esta manera (Véase Catálogo. IV La centauromaquia tesalia): “A la raza de los agrestes centauros, que por los montes pacían, un día la abatió con sus flechas matadoras, derribándolos, con sus alados proyectiles. Testigo de ello son el Peneo que arrastra bellas aguas, y los extensos y estériles campos de la llanura y las moradas del Pelión, y los pastizales limítrofes del Ómola, desde donde, armando sus manos con pinos a modo relanzas, la tierra tesalia intentaban someter.” (Eurípides, *Heracles*: 370. Trad. Juan Miguel Labiano.).

El hoplita llevaba armas que se identifican con las que se utilizaban en el ejército hoplítico. El soldado utiliza la lanza (*dory*) con regatón de unos tres metros de longitud. También solía llevar en la cintura una espada corta (*xiphos*), que era el arma que servía para reemplazar a la lanza si ésta se partía o perdía. También llevaban en estos años de mediados del siglo VI a.C. y hasta finales del siglo VI a.C. una coraza de bronce “de campana” que, de manera tosca, trataba de reproducir la anatomía del torso humano, tal y como también lo iban haciendo los primeros *kouroi* o esculturas arcaicas. El casco cerrado de bronce protegía la cabeza y la cara y procedía de principios del siglo VII a.C. En algunas otras imágenes aparece el hoplita desnudo (31)(fig. 303) o con chitón (32)(fig.387).

En estos años los griegos luchaban en falange. Existían los mercenarios, pero no tenían un papel decisivo en las guerras, aunque sí ejercían una función como guardias de corps de los tiranos (Heródoto, 1, 61,ss; Polibio, 11,1,7). Las guerras entre los griegos eran, entre los siglos VII a.C. y VI a.C., feroces, pero breves batallas entre ejércitos de infantería pesada que aceptaban unas reglas precisas y que incluso podían prohibir el empleo de armas arrojadas por afeminadas y traidoras.

En algunas imágenes se observa las luchas de varios hoplitas con varios centauros, como en el dino del pintor del Louvre E876 (32)(fig.431). Se representan duelos heroicos con frecuencia y recuerdan a las luchas que describe Homero. La mayoría de los especialistas, (33) según Latacz han aceptado la idea de que Homero se centraba en los duelos heroicos, no porque fuera la forma de lucha más frecuente, en las batallas de comienzos de la edad del hierro, sino porque contaba la historia con más efectividad. En el caso de la falange arcaica, cuando comenzaba a moverse y alcanzaba al enemigo, tendía a disolverse en pequeños grupos, donde los más valientes y los menos seguros luchan juntos. Este parece ser el momento que se representa en el dino (32) (fig.431), cuando la falange se disuelve en el enfrentamiento con el enemigo. Estos enfrentamientos reflejan la violencia de los años de la tiranía de Pisístrato, en concreto al comienzo de su tiranía cuando se enfrentó con otras facciones. Aristóteles narra la llegada al poder de Pisístrato de esta forma: “las facciones eran tres: uno era el partido de los hombres de la costa, a cuyo frente estaba Megacles, el hijo de Alcmeón, otro era el partido de los hombres de la llanura, que deseaba la oligarquía, y el líder era Licurgo, otro era el partido de las colinas cuyo líder era Pisístrato, y se pensó que era el defensor del pueblo.” (A.P., 13.4).

Si se avanza en el tiempo, ya en la segunda mitad del siglo VI a.C., se repiten con frecuencia imágenes con luchas individuales, de un hoplita y un centauro, también se ven en muchas ocasiones las escenas en las que aparece Ceneo. La lucha de un centauro con un hoplita suele representarse en el momento en que un centauro está a punto de lanzar una gran piedra al hoplita y el hoplita se inclina, de tal forma que la figura aparece más alargada de lo habitual con lo que tiene más capacidad de expresión. (34)(fig.247), (35)(fig.249). Esta lucha de un centauro y un hoplita se llama monomaquia y se vuelven muy frecuentes en la segunda mitad del siglo VI a.C. Ésta se podría relacionar con la lucha atlética, en la que los atletas se inclinan en sus entrenamientos. Todas estas monomaquias coinciden con el fin de la tiranía hasta el comienzo de la democracia.

La frecuencia de la representación de las imágenes de Ceneo, también en esta segunda mitad del siglo VI a.C., lleva a pensar en la relación del hoplita con la tierra, con la autoctonía del ateniense (36)(fig.317),(37)(fig.415), pues Ceneo aparece semihundido en el suelo que se relaciona con la tierra de la que proceden los atenienses. En las fuentes literarias encontramos una narración sobre Ceneo: “Ceneo era principio mujer, pero pidió a Posidón, su amante, convertirse en hombre invulnerable, por lo cual, en la reyerta contra los centauros, exterminó a muchos de ellos mofándose de las heridas, pero los restantes le pusieron cerco y lo sepultaron en tierra golpeándolo con abetos.” (Apolodoro. Epítomes 2,22). La situación de Ceneo en el centro de la imagen y que al mismo tiempo aparezca rodeado de enemigos, en este caso de centauros, recuerda la estrategia que la manoplia hoplítica utilizaba para vencer al enemigo. “Las batallas se ganaban cuando por un lado eran empujados hacia atrás en desorden, o eran rodeados, o por una combinación de los dos.” (38). En este caso el hoplita está rodeado de enemigos y se encuentra a punto a punto de morir o de ser derrotado. Esta estructura donde el enemigo era rodeado es la manera de vencer en una táctica hoplítica. En esta segunda mitad del siglo VI a.C. las imágenes de centauros se representan sobre todo en figuras negras. Las representaciones de la lucha de un hoplita y un centauro tienen lugar en ánforas, para almacenar el vino y el lécito, que son vasos para el ritual funerario. Las imágenes con un hoplita y un centauro aparecen en ánforas, enocoas y lécitos. Las ánforas aparecieron en Etruria, que se utilizaban para el vino, para recordar a los que lo bebían su carácter guerrero, y en el Ática aparecen sobre todo en vasos funerarios, en lécitos que parece que se relacionan con la autoctonía, pues ésta conecta con la tierra y con la muerte.

Posteriormente, ya en la primera mitad del siglo V a.C. el hoplita utiliza otra vestimenta distinta a la que era habitual en el siglo VI a.C., que era la coraza de campana de bronce. Se comenzó a usar el *linothorax*, (39)(fig. 261) y éste aparece en las imágenes de esos años. El *linothorax* era más ligero y más práctico en los movimientos. (39)(F. Quesada). Era una coraza hecha por láminas de lino encoladas entre sí, unidas y endurecidas mediante inmersión en vinagre y sal y reforzadas en ocasiones con escamas de bronce, una forma de protección más liviana y fresca, pero efectiva.

En esa primera mitad del siglo V a.C. también se repite la lucha individual entre un hoplita y un centauro, y un hoplita aparece desnudo (40)(fig.290). Este desnudo destaca la heroización del hoplita. En estos años se observa cómo se identifica el soldado con el atleta, pues ambos se consideraban héroes. En los vasos en los que aparecen un único hoplita y un centauro en figuras negras son ánforas, copas, cráteras, hidrias y léцитos, es decir, son muy variados, y se empleaban en simposio, para llevar agua (hidria), y para los rituales funerarios. A comienzos del siglo V a.C. predominan las copas, cráteras, hidrias y léцитos con las escenas de la lucha de un hoplita y un centauro, en figuras rojas. Entre los vasos con figuras rojas las cráteras son igualmente las más abundantes.

Además, en estos años de la primera mitad del siglo V a.C. se observa una humanización del centauro. Éste utiliza la nébrida como si fuera el escudo a modo defensivo como los hacían los hoplitas y sujeta la rama de la misma manera, como si fuera una lanza. El realismo aumenta hasta el punto de representar un centauro muerto. Esta figura era una excepción porque los centauros no aparecen muertos apenas. Un arma que utilizaba el hoplita en estos años de la primera mitad del siglo V a.C. era la *machaira* (41)(fig.460), y que aparece con frecuencia en estas imágenes. Se llevaba sujeta a la espalda y se lanzaba hacia delante.

Además de centauromaquias en los vasos aparecen en monumentos en la primera mitad del siglo V a.C. En el Teseion se representa la boda de Piritoo e Hipodamía. Piritoo recibe a un número de centauros y el momento es la fiesta de la boda. No se representa la lucha entre hoplitas y centauros, es decir, escenas de batallas sino que tiene lugar en el interior de una casa. El que se encuentre en el interior indica que la entrada de los centauros va en contra de la costumbre social y la propiedad contra los dioses. La insolencia contra la modestia de las mujeres es una afrenta al honor de los hombres, y también a la institución social. Al transferir la batalla a la boda misma los griegos del siglo V a.C. se centraron en la causa de la lucha: la *hybris* de los centauros y en el tema de la lucha por la modestia, el matrimonio o la hospitalidad. Otro monumento de estos años, en este caso de alrededor del 460 a.C., la Stoa Poikile tiene algunas pinturas con escenas mitológicas. El tema de Troya, que aparece en ella, asume el papel que había tenido la centauromaquia tesalia en el Teseion, es decir, el pueblo de Troya se había visto como trasgresor contra el orden social establecido por Zeus, representado por las leyes que gobiernan la hospitalidad y el intercambio o control de las mujeres entre los hombres civilizados. Las pinturas míticas de la Stoa proporcionan un precedente antiguo colectivo para las acciones y destino de los persas representados, que también han intentado tomar y dominar lo que no les pertenece, en imprudente indiferencia a la ley y la moderación y una vez más a su ruina completa. Las pinturas de la Stoa condenan a los persas. Son enemigos de la libertad y autonomía, motivados por la avaricia y la envidia de los logros de otros. La centauromaquia tesalia también se representa en el templo de Zeus en Olimpia. Se puede interpretar como la lucha de la *hybris* contra las fuerzas civilizadas. (41) Los lapitas lucharon contra los persas, los bárbaros, representados por los centauros en su esfuerzo por conquistar la Hélade. También se podría interpretar como una advertencia de la lucha interna en Grecia. Según Barringer (42) si hacemos un examen más profundo de las esculturas y una consideración de su contexto social, las esculturas ofrecen un modelo de heroísmo, *areté* y gloria. En este templo de Zeus en Olimpia las posturas de los centauros en lucha con los hombres lapitas debían de ser familiares a los atletas olímpicos cuando entraban en el Altis al comienzo de los juegos. Los atletas se veían a ellos mismos como atletas victoriosos, cuyo heroísmo es recalado por las poses tiranizadas de Teseo y de Piritoo, como los lapitas luchan con los centauros y defienden a las mujeres lapitas y su honor de la desgracia.

Las mujeres lapitas son inusualmente importantes en este templo de Zeus en Olimpia a diferencia de otros lugares, en donde aparecen representaciones posteriores de centauromaquias que muestran a los lapitas luchando con los centauros, pero donde aparecen representadas pocas mujeres. La presencia de ellas tuvo un significado especial para los espectadores antiguos porque jugaron un papel importante en Olimpia, como espectadoras y como atletas. Pausanias (5.6.7, 6.20.9) cuenta que los juegos atléticos olímpicos los veían no solamente los hombres sino también las mujeres vírgenes. La única mujer casada que se permitía era la sacerdotisa Deméter Chamyne. Las mujeres vírgenes miraban a los atletas como

maridos potenciales y los evaluaban de acuerdo con ello. Las mujeres tenían la oportunidad de mirar y ellos de considerar la posibilidad de casarse con ellas. La presencia de la mujer en ese frontón del templo de Zeus en Olimpia nos sugiere una cierta libertad y alguna sensualidad en los años del 470-450 a.C. que no se percibe en los vasos áticos de la segunda mitad del siglo V a.C.

En la segunda mitad del siglo V a.C. la centauromaquia aparece en las metopas del Partenón. Por ejemplo, en la metopa 4 el lapita está inclinado hacia la izquierda y se protege el lado izquierdo con un gran escudo. Desde la derecha se acerca un centauro con una gran piedra. Esta imagen en la que un centauro ataca a un lapita con una gran piedra y éste se agacha la encontramos ya a finales del siglo VI a.C., como en el lécito (43) (fig. 268) aunque en este caso el lapita va vestido con las armas del hoplita. Es decir, las posturas son parecidas en los vasos de finales del siglo VI a.C. y en la escultura arquitectónica de mediados del siglo V a.C.

En los vasos áticos no aparece representada la mujer en estos años de mediados del siglo V a.C. en la centauromaquia tesalia. En el mundo privado se mantiene el interés por la lucha de los hoplitas con los centauros en el exterior, es decir, se representa directamente la guerra, más que la representación de la mujer en las metopas, parece más bien que la mujer era una preocupación oficial y no privada. En el mundo privado se mantiene el interés en la lucha de los hoplitas y los centauros en estas centauromaquias tesalias. Los vasos áticos de estos años en figuras rojas fueron las cráteras, que son vasos donde se mezcla el vino y el agua para el simposio. Las imágenes de la centauromaquia tesalia en la cratera parecen como si se refirieran a la celebración de la lucha por la *polis*. Unos dos aspectos de la vida del ciudadano y la unión de agua y vino destaca al hombre civilizado.

En el Partenón la lucha entre ambos contendientes era más cercana y no se observan las distancias entre las figuras, como se produce esa sensación de espacio entre las figuras en los vasos. Las armas, las piedras y las ramas dominan el espacio de los vasos. En el Partenón nos encontramos más luchas atléticas y en algunos casos, aunque no siempre, las armas. En los vasos, en el mundo privado, la guerra está muy presente, sobre todo porque en ellos luchan con armas como la lanza y el escudo, que pertenecen al mundo griego de mediados del siglo V a.C. En el Partenón, sin embargo, se mezcla la lucha cuerpo a cuerpo que podríamos considerar atlética y guerrera, pues emplean algunas armas en la lucha, y el atletismo es una preparación para la guerra. No nos encontramos todavía con la representación de la boda de Píroo e Hipodamía en las imágenes de los vasos de la centauromaquia tesalia de mediados del siglo V a.C. Los vasos ofrecen imágenes de lucha de hoplitas y de centauros, y se observa una cierta continuidad en estas representaciones desde mediados del siglo VI a.C.

Otro edificio que cabe destacar con luchas de hoplitas y de centauros es el Hefesteion, que se representa en un friso continuo. En él las mujeres están ausentes y en el centro de la composición no se encuentra un dios, como Apolo en el templo de Zeus en Olimpia, sino la figura de un lapita a quien muchos identifican como Teseo, con la postura al modo de uno de los tiranicidas, del grupo formado por Harmodio y Aristogitón. En los vasos áticos de estos años se repite con frecuencia el mito de Ceneo y los centauros, igual que el Hefesteion. Este mito recuerda la idea de la autoctonía ateniense. Los hoplitas luchan desnudos y con una clámide en algunas ocasiones, igual que en el templo del Partenón, aunque en los vasos áticos aparecen vestidos de hoplita con más frecuencia. En los vasos áticos, por tanto, se representa al hoplita vestido con todas las armas con más frecuencia, es decir, es algo más realista en su referencia a la guerra, mientras que las figuras del Hefesteion, los hoplitas están desnudos y, por tanto, alude a la heroización del soldado, de una manera algo más indirecta, más simbólica.

Las imágenes donde aparece el centauro Quirón tratan los temas del matrimonio y de la educación: “Peleo casó con Tetis donde habita Quirón, al pie del sacro Pelio. Donde dicen que habita una raza de centauros. Allí celebraron los dioses las bodas de Peleo. Quirón crió a Aquiles para que no adquiriese hábitos de los ruines mortales.” (Eurípides, *Ifigenia en Áulide*: 380. Luis M. Macía). (Véase. V. Catálogo. Aquiles y Quirón.). En relación con el matrimonio el centauro Quirón aparece en el Vaso François (44) (fig. 469), que está datado en la primera mitad del siglo VI a.C. El centauro fue invitado a la boda de Tetis

y Peleo. La boda se celebró con gran pompa en el monte Pelión en presencia de todos los dioses, “reunidos en espléndido círculo”, los cuales para confirmar la legitimidad de esta unión, trajeron hermosos regalos. Tetis está sentada e inclinada hacia la izquierda, y apenas se la ve, envuelta en un vestido largo y un velo que le tapa media cara, y rodeada de columnas. En el exterior se encuentra Peleo junto al altar doméstico y recibe a sus invitados y parientes para la celebración de la boda, que se denomina la *epaulia*, es decir, el día siguiente al traslado de la novia de la casa de sus padres a la del novio, el *gamos*. Tetis levanta o se tapa con el velo. Este gesto del velo será el símbolo de la mujer casada y de la pareja en el matrimonio.

A mediados del siglo VI a.C. se representa con mucha frecuencia la metamorfosis de Tetis, que tiene relación con el matrimonio. En muchas ocasiones aparece Peleo que sujeta a Tetis mientras ésta extiende los brazos y mira a Quirón. Y al mismo tiempo Quirón extiende el brazo derecho que sujeta una rama con caza y mira la escena de Tetis y de Peleo (44)(fig. 496). La caza, y también otras actividades como el atletismo y la guerra, permanecieron unidas al ideal aristocrático expresado en términos de la *kalokagathía* y que además sirvieron como modelo a la aristocracia.(45). En otra imagen (46) (fig.498) aparece el centauro Quirón que intenta sujetar al felino que muerde la espalda de Peleo. Estos felinos son la representación de Tetis metamorfoseada. También se representa una nereida que se aleja a la derecha y que se puede interpretar como un familiar que solía acompañar a la pareja en un matrimonio real. En otras imágenes (47) (fig. 503) como en el lécito del pintor de Diosphos del 500-450 a.C. Quirón a la izquierda sostiene unas antorchas y avanza hacia la derecha. Delante de él Peleo sujeta a Tetis. Las antorchas se solían utilizar cuando la pareja se trasladaba de la casa del padre a la de los novios, con lo que puede aludir al *gamos* o al traslado de la novia. Estas antorchas indicaban que era de noche, pues en primer lugar tenía lugar una comida en la casa de la novia y ya había anochecido cuando se trasladaban los novios, por tanto era necesario llevarla. El que Peleo sujete a Tetis hace pensar que le empujaba hacia la derecha, es decir, hacia la nueva casa. En esta imagen (47) (fig.503) que se está comentando, aparece un altar, que se solía colocar muchas veces para indicar un espacio que podía ser público o privado. Sobre este altar aparece una palmera, que podía querer simbolizar que se trata de un espacio exterior, y quizá un santuario. Es un elemento que alude al rito en sí, y no tiene que ver con el momento concreto del traslado de los novios de una casa a otra. La palmera puede tener relación con la Artemis de Delos, que conducía a las jóvenes al umbral del matrimonio, o solamente la palmera podría indicar únicamente que nos encontramos en el exterior, y que sería por tanto un espacio público. En otro vaso, un estamno (49)(fig. 507) del pintor de Berlín nos encontramos de nuevo con un altar y la presencia de Peleo que sujeta o empuja a Tetis, recuerda de nuevo el paso de una casa a otra. Aparece la figura de Nereo, que es un familiar de Tetis y las nereidas. Éstas llevan unas diademas que pudieron sustituir el uso del velo. Según Aparicio (48) la representación de personajes femeninos con cubrecabezas y diademas, que parece sustituir la presencia del velo, fuera o no muy común su uso, es posible que se convirtiera también en un recurso estético mediante el cual los artistas podrían mostrar una imagen más sensual de la mujer sin comprometer el *aidós* de las mismas. El rostro descubierto de la mujer y el que se represente de frente indica sensualidad, que es cada vez mayor a lo largo del siglo V a.C. La observación directa y cada vez más naturalista del cuerpo humano se tradujo en la posibilidad de realizar representaciones de la figura femenina cada vez más cercana a la realidad, y, por ello, también más capaces de suscitar el deseo erótico en el espectador.

Además de estas escenas de metamorfosis encontramos imágenes en las que aparece el centauro Quirón, con Peleo y Tetis, pero que no se representa la metamorfosis de Tetis. En el estamno (49)(fig. 507) del pintor de Berlín aparece Peleo representado. Éste sujeta dos lanzas con la mano izquierda y con la derecha sostiene el brazo de Tetis. Delante se encuentra Quirón, que está situado a la izquierda y que saluda desde ese lado. El centauro educador recuerda a ese pariente que recibía a los novios en la casa de éste, pues normalmente se colocaba en la puerta de la casa del novio un amigo suyo. Ambos, Peleo y Tetis, caminan de la casa del padre de ella a la del esposo a pie. Una escena semejante se observa en un *pixis* del pintor de la Boda (50) donde el marido sujeta a la mujer por la muñeca en el gesto llamado *cheir ein karpós*. Este gesto se refiere a la boda en el que el novio lleva a la novia a su casa. (51). Se puede mostrar otro ejemplo en el que hombre, este caso Menelao, lleva a la mujer Helena, y la sujeta por la muñeca, lo que indica que es una boda, como se ha indicado.

Tanto la metamorfosis como las imágenes donde Peleo sujeta a Tetis y la mueve hacia la derecha puede aludir al *gamos*, que era el traslado de la novia de una casa a otra. Éste era la procesión como parte pública del rito de paso, y con ella se pretendía dar publicidad a esta unión especial y la realización física de este rito. El carro esperaba a la pareja a la puerta de la casa del padre de la novia, y alguien cercano a la novia, el *parochos*, les ayudaba en el traslado. Les precedía un mensajero y les seguía la familia de la muchacha, y después todos los parientes y amigos. La bienvenida la daban los parientes del marido a la entrada de la casa cuando descendían del carro.

En vasos áticos el momento en que Peleo sujeta por la muñeca es el gesto de *cheir ein karpós*, y que aparece en otra imagen en una cratera de campana (52)(fig.509) del pintor de Eupolis, Peleo con lanza avanza hacia la derecha y sujeta el brazo de Tetis. La diosa se inclina hacia atrás e intenta huir, pero Peleo no la deja. Detrás de él se encuentra Quirón que sostiene una piel de felino, y no va vestido con himation como suele aparecer en la segunda mitad del siglo VI a.C. La postura de Peleo, que avanza para agarrar a Tetis, recuerda la inclinación de éste hacia la derecha en las imágenes de metamorfosis, sin embargo, no la sujeta por la cintura como suele hacer sino por el brazo. La actitud de sujetar a una mujer por el brazo indica que es una boda y que es el momento del traslado de la esposa de una casa a otra, de puerta a puerta.

En el periodo arcaico los pintores en este mito de Quirón con Peleo y Tetis, que representan la metamorfosis de Tetis, concentran su atención en la procesión nupcial que lleva a la novia a su nueva casa, *el gamos*, salvo la imagen del Vaso François, que es algo anterior a las imágenes de metamorfosis, de la primera mitad del siglo VI a.C. y donde se desea destacar el *aidós* de la esposa. La diosa Tetis está en el interior de la casa y en el exterior Peleo recibe a los invitados. Lo que indica que es la *epaulia* o el día después de la boda. A partir de ahora la muchacha es una mujer casada (53). Sin embargo, a mediados de la segunda mitad del siglo VI a.C. predomina el *gamos*, o traslado de la novia de una casa a otra, es decir, el rito de paso. La mayor presencia del *gamos* en la segunda mitad del siglo VI a.C. y el mayor número de metamorfosis, que también recuerda indirectamente este *gamos*, hace pensar en que en estos años el hombre griego se planteaba que la mujer debía ser controlada, puesto que el aumento en el número de imágenes de raptó indica una mayor preocupación por parte del hombre griego.

El centauro Quirón aparece no sólo en las escenas de matrimonio sino también en las imágenes que aluden a la educación y que se relacionan con Aquiles, niño y adolescente. En algunas imágenes Quirón aparece desnudo, sobre todo a mediados del siglo VI a.C., y vestido a finales del siglo VI a.C. El que aparezca Quirón desnudo a mediados del siglo VI a.C. indica que el centauro aún no se ha definido como un centauro civilizado y maestro de Aquiles y que pertenece a la aristocracia, sin embargo, a finales del siglo VI a.C. sí que llega a serlo, pues lleva el himation, que es característico del hombre civilizado. Quizá el que Chiron vaya desnudo indica que la educación no tenía tanto valor en la primera mitad del siglo VI a.C. y aumentó en la consideración de la aristocracia, sobre todo en la segunda mitad del siglo VI a.C. Podemos poner, como ejemplo, la copa de Siana (54)(fig.478) del pintor de Heidelberg de mediados del siglo VI a.C. donde Quirón se acerca corriendo hacia Peleo, que sostiene el niño Aquiles. Quirón va desnudo. El cambio de Quirón que pasa de ir desnudo a ir vestido es el paso del centauro como ser salvaje, a ser considerado como un ser civilizado, que va a hacerse cargo de la educación de Aquiles. Quirón lleva una rama con caza, y un perro, es decir, se describe a Quirón como cazador, que es una de las actividades de la aristocracia. En definitiva, es a finales del siglo VI a.C. cuando comenzó a considerarse a Quirón como un ser civilizado, aristócrata y educador que alude a la vida de la *polis*.

La entrega del niño Aquiles a Quirón aparece en el *enócoe* (55)(fig.480) del pintor de Londres. Peleo sujeta a Aquiles y lo entrega a Quirón. Este movimiento de Peleo donde entrega a Aquiles es el centro de la imagen y el espectador observa las manos de Peleo mientras sujeta al héroe. En esta imagen se observa claramente que es la entrega a Quirón, es decir, es un momento en el que Aquiles va a pasar de niño a ciudadano de la *polis* a través de la educación. Detrás de Peleo aparece Hermes, que acompaña al héroe. Quirón va vestido con un himation y sostiene una rama con caza que alude a la aristocracia. En esta imagen lo que predomina es el niño Aquiles, que está en el centro y lo protegen tanto Quirón como Aquiles. En otra imagen, el *lécito* (56)(fig.542) del pintor de Múnich 2774 Peleo entrega al niño Aquiles

a Quirón. Peleo extiende los brazos hacia Quirón y queda en el aire, con poco peso, mientras que se acerca a Quirón que va vestido con un himation largo y cuyas ondas recuerdan las columnas que aluden a la solidez de la educación.

En general, estas imágenes donde el niño Aquiles está en el centro se refieren a la *paideia* aristocrática. “La historia de la formación griega empieza en el mundo aristocrático de la Grecia primitiva con el nacimiento de un ideal definido de hombre superior, al cual aspira la selección de la raza. “Es la *areté* aristocrática o virtud”, que es la expresión del más alto ideal del hombre unido a una conducta selecta. Ésta es usada con frecuencia en Homero, no sólo para designar la excelencia humana, sino también la superioridad de seres no humanos, como la fuerza de los dioses o el valor y la rapidez de los caballos nobles. El hombre ordinario no tiene *areté*, sólo la aristocracia la tiene.” (57) La *areté* no son los valores morales y espirituales, sino la fuerza y destreza de los guerreros o de los luchadores y, ante todo, el valor heroico considerado no en nuestro sentido de la acción moral y separada de la fuerza, sino íntimamente unido.

El centauro Quirón también aparece representado junto a Aquiles, cuando es algo más mayor, un adolescente. (58) En la hidria (59)(fig. 528) del grupo de Leagros Tetis saluda a Quirón. Ésta está al lado de cuatro caballos y de un perro que alude a la aristocracia. El desnudo de Aquiles puede referirse a la educación atlética. Esta entrega recuerda un rito de paso. Ya era un rito de paso el matrimonio que, como se ha visto, tiene relación con la metamorfosis de Tetis en muchas ocasiones, y el centauro Quirón como educador también es un rito de paso.

En relación con la educación, según M. Griffith están bien documentados en el periodo arcaico y principio del clásico grupos de edad organizados y ritos de paso institucionalizados. Algunos opinan que los ritos de paso y de iniciación eran esenciales al carácter de la sociedad arcaica griega, sin embargo, otros lo sitúan en algunas regiones particulares y con cultos específicos. Según Griffith existía una enseñanza de grupos de edad que se podría llamar pedagógica, no solamente en Esparta y Creta, sino por toda Grecia. La población adulta se implicaba en el entrenamiento de los jóvenes, como eran los profesores o a través de delegados. En el periodo arcaico los grupos de edad pedagógicos eran selectivos y servían para distinguir a sus miembros unos de otros, normalmente a una mayoría no se les concedía esta enseñanza.(60)

Otra imagen con Aquiles adolescente es el lécito (61)(fig. 529) del pintor de Edimburgo. Aquiles está en el centro y sostiene una jabalina con una mano y con la otra una correa de cuero, el *ankule*. Quirón apoya su mano sobre el hombro de Aquiles. Éste está hacia la izquierda y mira a su padre Peleo que se acerca. Aquiles y Quirón aparecen más cerca en la imagen con lo que puede indicar que tienen mayor unión con Quirón que con su padre, y que Aquiles ya lleva tiempo con Quirón mientras le enseña. El ciervo indica que Aquiles aprende a cazar, pero el que esté junto a ellos permite relacionar la delicadeza y fragilidad del ciervo con Aquiles, que aún es delicado pues es un joven que está aprendiendo. En el lécito (62) (fig. 530) del pintor de Edimburgo Peleo y Quirón están colocados a derecha e izquierda de Aquiles, que se encuentra en el centro. Este saludo se encuentra también en una imagen del centauro Folo, donde Heracles y Folo se dan la mano y que indican esa misma relación amistosa. La representación del desnudo de Aquiles recuerda el de los *kouroi*, estatuas de jóvenes desnudos que se ofrecían en las ciudades griegas desde el siglo VII a.C. Su representación simboliza su integración en la ciudadanía, en un proceso que se asimila a la heroización.

En otra imagen, la copa (63)(fig.532) del pintor Oltos Quirón se acerca hacia Aquiles. Estas dos figuras recuerdan la relación pederástica. Detrás del héroe se aleja una mujer, que parece una nereida. Las nereidas también huían o se apartaban de la metamorfosis de Peleo o Tetis. Esta actitud se repite en estos momentos de cambio, tanto en la mujer, que va ser desposada, como del joven que va a ser educado para convertirse en adulto. En figuras rojas Aquiles adolescente aparece en hidrias y en lébitos con más frecuencia. La localización geográfica de las imágenes de figuras rojas son estamnos en Chiusi, ánforas en Corinto, copas en Atenas.

En Grecia, a la preparación en los gimnasios de la forma física se añade la preparación intelectual a través de relaciones pederásticas que ponen en contacto a los jóvenes con los mayores. Se reconocen unas leyes de Solón y Licurgo que restringían el sexo pederástico. (Plut., *Lyk.* 16-17). Pero el comportamiento homosexual y las relaciones se regulaban más por la costumbre y los mecanismos de aprobación o desaprobación social (prestigio o vergüenza) que por estatus legal. Solón legisla para restringir la pederastia. Su preocupación aparece reflejada en las leyes que promulgó. “La ley prohíbe que un esclavo ame o siga a un muchacho libre con la pena de ser dado 50 azotes con un látigo.” El propósito de estas regulaciones era probablemente impedir que los esclavos confraternizaran con jóvenes libres en la palestra y tomaran a estos muchachos como amantes. Según Shapiro (64) la producción del cortejo homoerótico en los vasos áticos es casi exclusivamente un fenómeno del siglo VI a.C. Así a partir de las leyes de Solón la pederastia estaba bien establecida y generalmente aceptada después del 600 a.C. y el declive de los retratos artísticos de los cortejos pederásticos a finales del siglo VI a.C. coincide con la caída de los tiranos atenienses en el 511 a.C. A partir de estas leyes algunos han argumentado que la pederastia era una institución social aristocrática en Atenas desde finales del siglo VII a.C. (65). Las imágenes en las que aparece el centauro Eurytion suelen pertenecer a la segunda mitad del siglo V a.C., como el estamno (66)(fig.544) del pintor de Polignoto. (Véase. VI. Catálogo. El centauro Eurytion). Heracles desnudo avanza hacia el centauro que intenta huir. A los lados una mujer huye, que puede ser Deyanira y a la izquierda, el que se encuentre sólo un hombre implica que puede ser el padre, Oineo. Heracles se inclina hacia la derecha igual que lo hace en el siglo VI a.C. aunque en época arcaica no se suele ver a Heracles desnudo con la clava. Se intentado diferenciar en muchas ocasiones el centauro Neso del centauro Eurytion pues muchas veces se confunden. Dugas (67) estudió un texto lírico conservado en un papiro de Berlín (Hermes, t, 75, pág. 177-183) relativo al episodio de Deyanira y Neso, cuyo autor pudo ser Baquílides, y que ofrecía una variante al episodio, que es diferente al de las fuentes literarias en las que las figuras son Deyanira y Neso: Heracles golpea al centauro con una maza, y el relato conocido era el que Heracles lanza una flecha al centauro. Dugas planteó que el uso de la maza podía referirse a otro mito, el que trata del centauro Eurytion, que asalta a la hija del rey Dexámenes. Esta autor vuelve otra vez a plantear la dificultad en diferenciar entre Neso y otros centauros como son Eurytion o Dexámenes. Ya en el siglo IV aparecen otros elementos como son las mujeres que extienden los brazos para suplicar a Heracles, como sucede en la imagen del pélice (68)(fig.545). Estos gestos tan expresivos relacionan a esta imagen con la sensualidad y la expresión del teatro.

En relación con el apartado del catálogo de la lucha de Heracles y los centauros encontramos que a mediados del siglo VI a.C. las imágenes que se suelen representar son las de Heracles que persigue a unos centauros. (Véase. VII. Catálogo. Heracles y centauros). Por ejemplo, el ánfora (fig.546) del pintor de Kyllenios del 600-500 a.C. en el que Heracles, vestido con leontea, persigue a unos centauros que huyen mientras agitan las manos y miran hacia atrás a Heracles. Esta escena de persecución se repite con mucha frecuencia a mediados del siglo VI a.C. Heracles, héroe civilizador, persigue a unos centauros que representan lo salvaje. Se repite la inquietud de la defensa de la *polis*. En la segunda mitad del siglo VI a.C. aunque las imágenes de persecución de los centauros se han mantenido, ha aumentado al mismo tiempo el número de imágenes en las que la lucha es individual de un centauro y Heracles. Heracles lucha con un centauro y éste se puede pensar que es Neso, porque Heracles suele luchar con él individualmente. También se repite la persecución de un joven a un centauro y es el pintor del centauro el que más repite estas persecuciones. En otras ocasiones el joven persigue al centauro con la clava y lleva una clámide en el brazo lo que nos recuerda que este joven es un cazador.

En relación con las imágenes de los centauros solos, a mediados del siglo VI a.C. se observa que se acercan para luchar, llevan ramas y piedras y avanzan corriendo, (69)(fig.623). Es una muestra de su salvajismo,(VIII. Véase. Catálogo. Los centauros), de que son seres no civilizados y que no tienen que nada que ver con la civilización, pues no aparece ninguna figura relacionada con la civilización como podría ser Heracles o Teseo. También aparece en alguna imagen junto a una pantera o a un carnero, es decir, con animales que son tanto salvajes como domésticos, es decir, con animales en general que están aparte de lo civilizado, tal y como se concibe a mediados del siglo VI a.C. (70)(fig.628). En la segunda

mitad del siglo VI a.C. los centauros aparecen corriendo y con un perro al lado. El perro suele aludir a la aristocracia con lo que ambos tienen alguna referencia con ésta (71)(fig.621). También tiene alguna relación con la juventud y la lucha. Como en la imagen (72)(fig.627) en la copa del Near Far Runner Group en la zona exterior se encuentran unos jóvenes que corren, en la zona interior corren unos centauros y en el centro dos figuras van a luchar en alguna prueba atlética. El situar en una misma copa todas estas figuras demuestra que la juventud, el espíritu salvaje del centauro y el atletismo tienen una conexión, que no se observa a mediados del siglo VI a.C. En algunas imágenes (73)(fig. 701) como en la copa del pintor de Brygos aparece un centauro en un escudo, y en una escena en la que los soldados se visten para ir a la guerra. El centauro es el símbolo de la fuerza y también del enemigo con el que se va a luchar. A comienzos del siglo V a.C. las imágenes de centauro tienen una continuidad. Vuelven de nuevo a representar el centauro en un escudo (74)(fig.703), y también centauros que corren con grandes piedras. (75)(fig.631).

A mediados del siglo V a.C. aparecen imágenes muy diferentes a las que se han observado en el siglo VI a.C. y a comienzos del siglo V a.C., el centauro se encuentra en otro tipo de narración como es el Jardín de las Hespérides.(76)(fig.734). (Véase. IX. Otros centauros.). Es un momento tranquilo y no se produce ningún enfrentamiento violento. Las figuras aparecen bastante distantes y la narración es simbólica, sin una interpretación de lucha clara. Las Hespérides son Ninfas del Ocaso. En la teogonía hesiódica, son hijas de la Noche, pero más tarde se las consideró, sucesivamente, como hijas de Zeus y de Temis, de Forcis y Zeto, y, finalmente, de Atlante. Su función esencial era la de vigilar, con la ayuda de un dragón, hijo de Forcis y de Zeto, o de Tifón y Equidna, el Jardín de las Hespérides, donde crecían las manzanas de oro, que era el regalo que en otro tiempo la Tierra había hecho a Hera con ocasión de su boda con Zeus. Las Hespérides están vinculadas al ciclo de Heracles: el héroe va a buscar junto a ellas los frutos de la inmortalidad, y su conquista de las manzanas de oro es ya la prefiguración de su apoteosis.

En el siglo IV a.C. aparece la boda de Hipodamía (77)(fig.735), en Apulia. Esta Boda se ha repetido en varias ocasiones en vasos áticos del siglo V a.C. y en el siglo IV a.C. aparece en Apulia, en el sur de Italia, y se asocia con el teatro. Suele aparecer Dioniso como dios del teatro y se ve claramente en los vasos pintados de este siglo IV a.C. En esta crátera sólo un centauro sujeta a una mujer mientras dos lapitas se acercan desde la izquierda y la derecha para defenderla. La violencia de la escena disminuye pues anteriormente, en el siglo V a.C. Este tema de la boda de Piritoo e Hipodamía es mucho más agresiva. Los hombres van desnudos, mientras que en el siglo V a.C. aparecen representados con armas. Los griegos occidentales tienen un mayor interés en el drama. Una narración diferente nos encontramos en Spina (Italia) con elementos (78)(fig.736) que no tienen que ver con el significado de las imágenes en el siglo VI a.C. y en la primera mitad del siglo V a.C. En este caso Heracles está sentado sobre el centauro y al lado está Niké y un sátiro. Las figuras se vuelven más simbólicas que en el pasado.

NOTAS.

1. (fig.2). Fragmento. Último cuarto del siglo VIII a.C. Taller de Atenas. 894.4. Watzinger. *KatTübingen* 12 Nr.II Abb 4.
- 2.(fig.4). Ánfora. Taller de Atenas. 894. Fittschen K. "Untersuchungen zum Beginn der Sagenarstellungen bei der Griechen." *The Classical World*. Vol. 64. Nº5(Jan. 1971): 162-163.
3. (fig.9). Ánfora A. Pintor de Príamo. 550-500 a.C.; *ABV* 331.7, (*AB* 301785).
4. (fig.80). Crátera. Pintor de Eucárides. 490-470 a.C.; (*AB* 13498).
5. (fig.9). Ánfora A. Pintor de Príamo. 550-500 a.C.; *ABV* 331.7, (*AB* 301785).
6. (fig.39). Ánfora. Pintor de Würzburg 199. 550-500 a.C.; *ABV* 1956: 288.10, (*AB* 320313).
7. (fig. 18). Ánfora. Pintor de Würzburg 199. 550-500 a.C. *ABV* 289.23, (*AB* 320326).
8. (fig.23). Lécito. Pintor de Teseo. 525-475 a.C. *Para* 71, 256, (*AB* 351524).
9. (fig.29). Copa. Pintor H.P. 500-450 a.C. *ARV* 2, 454, (*AB* 217401).
10. (fig.28). Copa. 510 a.C. *LIMC* VIII 362. *Kentauroi et Kentaurides*.
11. (fig.16). Ánfora. Pintor de Antimenes. 530-510 a.C. *ABV* 270.63, (*AB* 320073).
12. (fig.17). Ánfora. Pintor de Antimenes. 530-510 a.C. *ABV* 273.116, (*AB* 320127).
13. (fig.16). Ánfora. Pintor de Antimenes. 530-510 a.C. *ABV* 270.63, (*AB* 320073).
14. (fig.86). Ánfora. Grupo de Toronto 305. 550-500 a.C. *ABV* 283.9, (*AB* 320254).
15. (fig.87). Ánfora. 525-475 a.C. 525-475 a.C. (*AB*7585).
16. (fig.101).Lécito. Pintor de Gela. 500-480 a.C. *CVA Collezione Mormino Banco di Sicilia I* (Italy 50, pls.2211-2254) Palermo. Italia 2218 2, 3,4 (676) Tav.8.
17. (fig.108). Ánfora B. 575-525 a.C. (*AB*13217).
18. (fig.148). Ánfora. Grupo tirreno. 565-550 a.C. (*AB* 6098); *LIMC* VI Neso 9.
19. (fig. 187). Hidria. Pintor del Vaticano.309.550 a.C. *ABV* 120.1, (*AB* 300867).
20. (fig.146). Ánfora. Grupo tirreno. 565-550 a.C. *ABV* 105.2,(*AB* 310136).
21. (fig.163). Lécito. Pintor de Edimburgo. 525-475 a.C. (*AB* 12920); *LIMC* VI Nessos. 81.
22. (fig.118). Copa de Siana. Pintor de Heidelberg. 575-525 a.C. *ABV* 67.2, (*AB* 300605).
23. (fig.174). Ánfora. Pintor de Swing. 550-500 a.C. (*AB* 340564), *Para* 71, 134.26 bis.
24. (fig.156). Ánfora B. Grupo E. 575-525 a.C. (*AB* 350443).
25. (fig.217). Copa. Pintor de Aristófanes. 450-400 a.C. *ARV* 2 1319.3, (*AB* 220535).
26. (fig. 142). Lécito. Pintor del pájaro grifo. 575-525 a.C. *ABV* 75, (*AB* 300715).
27. (fig.146). Ánfora. Grupo tirreno. 565-550 a.C. *ABV* 105.2, (*AB* 310136).
28. Stewart, A. "Imaging the Other: Amazons and Ethnicity in Fifth-century Athens." *Poetics Today*. Vol. 16. Nº4. (Winter, 1995): 571-597.

29. (fig.217). Copa. Pintor de Aristófanes. 450-400 a.C. *ARV* 2 1319.3, (*AB* 220535).
30. (fig.387). Ánfora. Grupo tirreno. 575-525 a.C. *ABV* 95, 98.37, (*AB* 310036).
31. (fig.303). Ánfora. Pintor de Swing. 550-500 a.C.
32. (fig.387). Ánfora. Grupo tirreno. 575-525 a.C. *ABV* 95, 98.37, (*AB* 310036); fig.431. Dino. Pintor del Louvre. E876. 575-525 a.C.*ABV*, 90.1, 683; (*AB* 300837).
33. Latacz, J. (1977). *Kampfparänese. Kampfdarstellung und Kampfwirklichkeit in der Ilias, bei Kallinos und Tyrtaios*. Múnich.
34. (fig.247). Ánfora. Pintor de Bareiss. 530-520 a.C. (*AB* 1742); *AJA* 76 (1972).
35. (fig.249). Ánfora. Pintor de Edimburgo.525 a.C. *LIMC* Ceneo 4.
36. (fig.317). Ánfora. Pintor de Antimenes. 550-500 a.C. *ABV* 271.75,(*AB* 320086).
- 37.(fig.415). Copa. Pintor de Boston CA. 560 a.C. (*AB* 10149).
38. Runciman, W.G. "Greek hoplites. Warrior, culture and Indirect Bias." *The Journal of the Royal Anthropological Institute*. Vol. 4, Nº4. (Dec. 1998): 731-751.
39. (fig.261) Enócoe. Taller del pintor de Atenea.490-480 a.C. *ABV* 528.46; (*AB* 330835); Quesada, F. (2008). *Armas de Grecia y Roma*. Madrid.
40. (fig.290). Crátera de columnas. Pintor de Chairippos.500-450 a.C. *ARV* 2, 236.3,(*AB* 202265).
41. Holloway, R.R. (1977)"Panhellenism in the Sculptures of the Zeus Temple at Olimpia." *GRBS* 8:93-101.
42. Barringer, J. (2008) *Art, myth and ritual in classical Greece*. Cambridge.
43. Lécito. Pintor de Atenea. 510-500 a.C. *ABV* 704.6 Bis; (*AB* 306798); *Para* 71, 261.
44. (fig.469) Crátera de volutas. Vaso François. Pintor Clitias. (*AB*300000); fig.496. Ánfora. 550-500 a.C. (*AB* 14244); *CVA Museo Archeologico Nazionale* 1, III.H.5. Pl (812) 7.2. Sicilia.
45. Barringer, J. (2001) *The Hunt in Ancient Greece*. Baltimore.
46. (fig.498). Ánfora A. Grupo de Leagros. 525-500 a.C. (*AB* 4652).
47. (fig.503). Lécito. Pintor de Diosphos. (*AB* 14955); *LIMC* III. Pl. 188. Cheiron 23.
48. Aparicio Resco, P. (2015) *Entre Aidós y Peitho. La iconografía del gesto del velo en la Antigua Grecia*. Madrid.
49. (fig.507). Estamno. Pintor de Berlín. 500-475 a.C. *ARV* 2 207. 139, (*AB* 201958).
50. Lewis, S. (2002). *The Athenian Woman. An iconographic Handbook*. Londres y Nueva York.
51. Lissarrague, F. (1999). *Greek Vase*. Italy.
52. (fig.509). Hidria. 440 a.C. *LIMC* Cheiron 35.
53. P. Brulé. (2003).*Women of ancient Greece*. Edinburgh. (*El gamos*)
54. (fig.478). Copa de Siana. Pintor de Heidelberg. 575-525 a.C. *ABV* 63, (*AB* 300550).
55. (fig.480). Enócoe. Pintor de London 620. 550-500 a.C. *ABV* 434.1, (*AB* 320452).

56. (fig.542).Lécito. Pintor de Múnich. 2774.500-450 a.C. *ARV* 2 283. 4, (*AB* 202561).
57. Jaeger, W. (1957) *Paideia*. México.
58. Buffière, F.(1980) *Eros adolescent: la pédérastie dans la Grèce Antique*. Les Belles Lettres. Paris.
59. (fig.528). Hidria. Grupo de Leagros.550-500 a.C. *ABV* 361.23, (*AB* 302018); *LIMC* Chiron 47.
60. M. Griffith. "Public and private in early greek institutions of education." En Too, Y.L. (2001) *Education in Greek and Roman Antiquity*. Boston.
- 61 (fig.529). Lécito. Pintor de Edimburgo.510-500 a.C. Haspels, 1936.Lámina 28, a, b,c. 2. (*AB*303368).
62. (fig.530). Lécito. Pintor de Edimburgo. 510-500 a.C. *LIMC* Chiron 50.
63. (fig.532). Copa. Pintor Oltos. 520 a.C. *ARV* 2,1599.15 (*AB* 200512).
64. H.A. Shapiro. "Courtship Scenes in attic Vase- Painting." *AJA*: 85.2, 1981.
65. Sergent, B. "Paederasty and Political Life in Archaic Greek Cities." *Journal of Homosexuality*, 25: 1-2, 147-164.
66. (fig.544). Estamno. Pintor de Polignoto.450-400 a.C. *LIMC* VIII, 294.
67. Dugas, C. (1943) "La mort du centaure Nessos." *REA* 45: 18-26.
68. (fig.545). Pélice. Pintor de Kerch. 340-330 a.C. (*AB* 6195).
69. (fig.623). Copa. Pintor de Jenocles. 575-525 a.C. *ABV* 184,1,(*AB* 302432).
70. (fig.628). Copa. Pintor del centauro. No.125. Tomo BF Cups. Little Master Band-Cups.A-G.Tomo del Archivo Beazley.
71. (fig. 621). Ánfora. 540 a.C. *CVA* Alemania. Múnich Antiker Kleinkunst VI (Germany 28, pls 1332-1379).
72. (fig.627). Copa. Near Fat Runner group. 550-500 a. C. *ABV* 460.1, (*AB* 330272).
73. (fig.701). Copa. Pintor de Brygos. 500-450 a.C. *ARV* 2, 373.48, (*AB* 203946).
74. (fig.703). Copa. Pintor de Foundry.500-450 a.C. *ARV* 2, 402.15, (*AB* 204356).
75. (fig.631). Copa. Pintor de Antiphon. 500-450 a.C. *ARV* 2, 1591 y 347.106, (*AB* 203631).
76. (fig.734). Lécito. 450-400 a.C. (*AB* 220525); *ARV* 2, 317.
77. (fig.735). Crátera. Pintor de Laodameia. 350 a.C. *LIMC* 174; Schefold/Jung SB IV 270-271. Abb.320.
78. (fig.736). Crátera. Pintor de Filotrano.400-300 a.C. (*AB* 218250); *ARV* 2 1454.27.