



## LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA. ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

Marta Nicolás Muelas

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

# LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA. ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

MARTA NICOLÁS MUELAS



TESIS DOCTORAL  
2023

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA. ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

Marta Nicolás Muelas

Marta Nicolás Muelas

LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE  
CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA  
ANTIGUA GRECIA.  
ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

TESIS DOCTORAL

dirigida por el Dr. Jesús Carruesco García

Universitat Rovira i Virgili

Departament d'Història i Història de l'Art



UNIVERSITAT  
ROVIRA I VIRGILI

Tarragona

2023



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA. ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

Marta Nicolás Muelas



UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

FAIG CONSTAR que aquest treball, titulat “La iconografía de la performance coral en los espacios públicos de la antigua Grecia. Épocas arcaica y clásica”, que presenta Marta Nicolás Muelas per a l’obtenció del títol de Doctor, ha estat realitzat sota la meva direcció al Departament de Filologia Catalana d’aquesta universitat.

---

HAGO CONSTAR que el presente trabajo, titulado “La iconografía de la performance coral en los espacios públicos de la antigua Grecia. Épocas arcaica y clásica”, que presenta Marta Nicolás Muelas para la obtención del título de Doctor, ha sido realizado bajo mi dirección en el Departamento de Filología Catalana de esta universidad.

---

I STATE that the present study, entitled “La iconografía de la performance coral en los espacios públicos de la antigua Grecia. Épocas arcaica y clásica”, presented by Marta Nicolás Muelas for the award of the degree of Doctor, has been carried out under my supervision at the Department of Catalan Philology of this university.

---

Tarragona, 11 de juliol de 2023 / Tarragona, 11 de julio de 2023 / Tarragona, 11th July 2023

El director de la tesi doctoral  
El director de la tesis doctoral  
Doctoral Thesis Supervisor

Jesús Carruesco García

## Agradecimientos

La elaboración de esta tesis no ha sido tarea fácil y no hubiera sido posible sin la estimable ayuda de varias personas e instituciones con las que he tenido el placer de trabajar a lo largo de estos últimos años. En primer lugar, quiero agradecer la confianza y la dedicación del director de esta tesis, el Dr. Jesús Carruesco. Desde el primer contacto del doctorado he contado con su guía y apoyo para cualquier cuestión relacionada con este trabajo. Agradezco el espacio y la libertad que me ha facilitado para emprender decisiones en mi investigación. Además, su generosidad ha facilitado parte de las estancias de investigación que han contribuido a enriquecer esta tesis.

Esta tesis de doctorado se ha podido realizar con el soporte de la Secretaria d'Universitats i Recerca de la Generalitat de Catalunya y del Fons Social Europeu, mediante un contrato predoctoral del programa de Ayudas para la Contratació de Personal Investigador Novell de la Agència de Gestió d'Ajuts Universitaris i de Recerca (FI-AGAUR 2019-2022). Gracias a este contrato se han financiado dos actividades formativas, las estancias cortas de investigación en el extranjero (2020 y 2021).

También quiero agradecer a la institución del Programa de Doctorado de Arqueología Clásica, la Universitat Rovira i Virgili (URV), y al Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC), ambas por haber facilitado mi tarea. Especialmente a la gestión de la coordinadora del programa, la Dra. Eva Subías, y también al previo coordinador el Dr. Joaquín Ruiz de Arbulo. También quiero agradecer al Departamento de Filología Catalana (URV) por su acogida. Asimismo, quiero dar las gracias al personal administrativo por su labor, en especial, a Sofia de Muller por su gestión y resolución de dudas.

Del mismo modo quiero dar las gracias al grupo de investigación del proyecto La construcción del passat a la Grècia arcaica i clàssica. Mecanismes compositus, genealogies, catàlegs (PID2019-110908GB-I00) y los investigadores principales, los Drs. Jesus Carruesco y Xavier Riu. Las frecuentes sesiones de trabajo del grupo han aportado una perspectiva filológica griega a este trabajo arqueológico y su generosidad ha contribuido a mis estancias de investigación en el extranjero. De la misma manera quiero mostrar mi

agradecimiento al grupo de investigación ArPA&LIRA (2021 SGR 1365). Especialmente a la Dra. Diana Gorostidi, coordinadora del grupo que contó conmigo, pues su motivación y aportaciones me animaron a continuar este camino.

La internacionalización de esta tesis no hubiera sido posible sin las estancias en el extranjero, cuyos tutores/as me guiaron durante su desarrollo. Agradezco al Dr. Antonio Pizzo, director de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma (EEHAR-CSIC), y a Esther Barrondo, por su asesoramiento durante mi corta estancia en la ciudad, pues tuve que interrumpirla en marzo de 2020 debido al estado de alarma del país y a causa de la situación sanitaria mundial. A la Dra. Gabriella Pironti de la École Pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses (Paris), quien me dio la bienvenida para desarrollar la estancia en momentos aún difíciles, pues continuaba el estado de alarma en la ciudad (2021). Por último, pero no por ello menos importante, a la Dra. Marta García Morcillo de la University of Roehampton de Londres por aceptarme y ayudarme a desarrollar esta estancia (2022).

El acceso a los materiales y sus paralelos no ha sido sencillo, pues su distribución geográfica es amplia. Sin embargo, aquellas colecciones y bibliotecas que he tenido la oportunidad de visitar, y el personal investigador y auxiliar que trabajan en ellas, han contribuido valiosamente a esta tesis. Por esta razón quiero agradecer a la Sorbonne Université, al centro Anthropologie et Histoire des Mondes Anciens (ANHIMA), al Musée du Louvre, al Parco Archeologico di Sibari, en especial al arqueólogo Giandomenico Ponticelli quien gestionó mi solicitud, al Parco Archeologico de Paestum e Velia y al Digital LIMC, cuyo personal atendió mi petición. En general, a todos aquellos investigadores e investigadoras que me he cruzado en este camino.

A los amigos que Tarragona unió: Julio, Karen, Enric y Tere. A Laura, Silvia, Lidia, Mari, Raquel, Diana y Freya. A Laura Puértolas y Elena Duce.

A Javi y Atia.

A mis padres, Lola y Plácido.

Tarragona, julio de 2023

## Resumen

El coro forma parte de la identidad colectiva de la sociedad griega y cumple una serie de funciones interrelacionadas. Tiene un importante papel representativo en el ciclo religioso de las poleis, ya que es un mecanismo que construye y representa el pasado de la sociedad. A su vez, actúa como un elemento didáctico y cohesionador en la comunidad. Para ello, el coro recurre a representaciones verbales y/o visuales a través de una ejecución dinámica en el tiempo y en el espacio (performance). Este movimiento tiene un carácter ritualizado y es acompañado por música y danza como parte de los discursos performativos que suele emplear entre los que también están la poesía y el drama. ¿Pudo esta actividad performativa del coro griego configurar el espacio público en las poleis y sus alrededores? Cuando hablamos aquí de “espacio” no nos referimos exclusivamente a su dimensión física, sino también simbólica. Hacemos referencia al espacio como una categoría cultural. Con la finalidad de entender la práctica coral como elemento definidor de los espacios públicos, en esta tesis se analiza un corpus de relieves arquitectónicos y votivos que muestran en relieve escenas de performance coral (danza, procesión y música). Estos relieves de carácter público se proyectaron en ciudades, santuarios y vías de tres grandes áreas del territorio griego (Grecia continental e insular, Asia Menor y Sur de Italia). Encierran un gran simbolismo y actúan como definidores de áreas cuya primera configuración se determina, precisamente, a través de esas prácticas performativas desde época arcaica. Para alcanzar el objetivo del estudio, este se aborda desde un enfoque interdisciplinar que combina el análisis arqueológico, iconográfico y filológico. El marco cronológico del estudio corresponde a las épocas arcaica y clásica, ya que a partir de estos periodos la práctica ritual queda monumentalizada junto al espacio, pues la performance se establece en el área sagrada – y circundante – adscrita a la divinidad. Además, se consideran etapas en las cuales se configuran y desarrollan los principales modos de performance de la estructura cultural griega. Finalmente, este trabajo contribuye a la cuestión de cómo percibieron y concibieron el espacio público los griegos y cuál fue el papel del coro en su definición. Asimismo, ofrece un nuevo enfoque al contextualizar esta iconografía en el espacio público donde se ubicó y con la acción ritual que en él se desarrolló.

## Resum

El cor forma part de la identitat col·lectiva de la societat grega i compleix una sèrie de funcions interrelacionades. Té un important paper representatiu en el cicle religiós de les poleis, ja que és un mecanisme que construeix i representa el passat de la societat. Al seu torn, actua com un element didàctic i cohesionador en la comunitat. Per a això, el cor recorre a representacions verbals i/o visuals a través d'una execució dinàmica en el temps i en l'espai (performance). Aquest moviment té un caràcter ritualitzat i és acompanyat per música i dansa com a part dels discursos performatius que sol emprar entre els que també estan la poesia i el drama. Va poder aquesta activitat performativa del cor grec configurar l'espai públic en les poleis i els seus voltants? Quan parlem aquí d' "espai" no ens referim exclusivament a la seva dimensió física, sinó també simbòlica. Fem referència a l'espai com una categoria cultural. Amb la finalitat d'entendre la pràctica coral com a element definidor dels espais públics, en aquesta tesi s'analitza un corpus de relleus arquitectònics i votius que mostren en relleu escenes de performance coral (dansa, processó i música). Aquests relleus de caràcter públic es van projectar en ciutats, santuaris i vies de tres grans àrees del territori grec (Grècia continental i insular, Àsia Menor i Sud d'Itàlia). Contenen un gran simbolisme i actuen com a definidors d'àrees la primera configuració de les quals es determina, precisament, a través d'aquestes pràctiques performatives des d'època arcaica. Per a aconseguir l'objectiu de l'estudi, aquest s'aborda des d'un enfocament interdisciplinari que combina l'anàlisi arqueològica, iconogràfic i filològic. El marc cronològic de l'anàlisi correspon a les èpoques arcaica i clàssica, ja que a partir d'aquests períodes la pràctica ritual queda monumentalitzada al costat de l'espai, perquè la performance s'estableix en l'àrea sagrada – i circumdant – adscrita a la divinitat. A més, es consideren etapes en les quals es configuren i desenvolupen les principals maneres de performance de l'estructura cultural grega. Finalment, aquest treball contribueix a la qüestió de com van percebre i van concebre l'espai públic els grecs i quin va ser el paper del cor en la seva definició. Així mateix, ofereix un nou enfocament

en contextualitzar aquesta iconografia amb l'espai públic on es va situar i amb l'acció ritual que en ell es va desenvolupar.

## Abstract

The chorus is part of the collective identity of Greek society and fulfils several interrelated functions. It plays an important representative role in the religious cycle of the poleis, as it is a mechanism that constructs and represents the past of society. At the same time, it acts as a didactic and cohesive element in the community. To this end, the Greek chorus resorts to verbal and/or visual representations through a dynamic execution in time and space (performance). As part of the performative discourses, which also include poetry and drama, the chorus usually employs this ritual movement accompanied by music and dance. Was this performative activity of the Greek chorus able to shape the public space in and outside the poleis? Whenever we speak about "space" we do not refer exclusively to its physical but also to its symbolic dimension. We mention space as a cultural category. To understand choral practice as a defining element of public spaces, this thesis analyses a corpus of architectural and votive reliefs showing scenes of choral performance in relief (dance, procession, and music). These public reliefs were projected in cities, sanctuaries, and roads in three major areas of the Greek territory (mainland and island Greece, Asia Minor, and southern Italy). They are highly symbolic and define areas whose initial configuration was determined precisely by these performative practices from the Archaic period onwards. To achieve the aim of the study, an interdisciplinary approach is needed, combining archaeological analysis, iconographic, and philologic. The chronological framework of the analysis sets archaic and classical periods, since from these periods onwards the ritual practice is monumentalised together with the space, as the performance is established in the sacred - and surrounding - area ascribed to the divinity. Furthermore, the archaic and classical periods are considered stages in which the main modes of performance in the Greek cultural structure are configured and developed. Finally, this thesis contributes to the question of how the Greeks perceived and conceived public space and what was the role of the chorus in defining it. It also offers a new

approach by contextualising this iconography with the public space in which it was located and with the ritual action that took place there.



“Ítaca te ha dado un viaje hermoso.  
Sin ella no te habrías puesto en marcha.”  
Kavafis, 1911.

# ÍNDICE

|      |                                                                                   |     |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 1.   | Introducción                                                                      | 6   |
| 1.1. | Introducción                                                                      | 7   |
| 1.2. | El estudio de la performance coral y el espacio público. Un estado de la cuestión | 26  |
| 1.3. | Metodología                                                                       | 32  |
| 2.   | Xopός                                                                             | 36  |
| 2.1. | Xopός en las fuentes                                                              | 37  |
| 2.2. | El coro como elemento definidor del espacio público                               | 80  |
| 3.   | Catálogo                                                                          | 102 |
| 3.1. | Materiales para el estudio: catálogo de escultura arquitectónica y votiva         | 103 |
|      | N.º 1                                                                             | 106 |
|      | N.º 2                                                                             | 109 |
|      | N.º 3                                                                             | 112 |
|      | N.º 4                                                                             | 115 |
|      | N.º 5                                                                             | 118 |
|      | N.º 6                                                                             | 122 |
|      | N.º 7                                                                             | 126 |
|      | N.º 8                                                                             | 128 |
|      | N.º 9                                                                             | 131 |
|      | N.º 10                                                                            | 134 |
|      | N.º 11                                                                            | 137 |
|      | N.º 12                                                                            | 140 |
|      | N.º 13                                                                            | 143 |

LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA.  
ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

MARTA NICOLÁS MUELAS

|                                                                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| N.º 14                                                                                                                                      | 146 |
| N.º 15                                                                                                                                      | 150 |
| N.º 16                                                                                                                                      | 155 |
| N.º 17                                                                                                                                      | 160 |
| N.º 18                                                                                                                                      | 165 |
| N.º 19                                                                                                                                      | 169 |
| N.º 20                                                                                                                                      | 172 |
| 4. Performance coral y definición del espacio público. Análisis e interpretación de los materiales y sus contextos                          | 176 |
| 4.1. Época arcaica                                                                                                                          | 177 |
| 4.1.1. Un coro dionisiaco en Atenas. El caso del frontón NM 3131                                                                            | 178 |
| 4.1.2. Las <i>kórai</i> del santuario de Delfos. Representaciones corales en el espacio sagrado                                             | 190 |
| 4.1.3. Performance coral y relieves figurativos en los templos de Asia Menor                                                                | 208 |
| 4.1.3.1. Los tambores de columna de los santuarios en Éfeso y Dídima                                                                        | 208 |
| 4.1.3.2. El tambor de columna MAE 5370 de Cícico                                                                                            | 226 |
| 4.1.4. Procesión y baile en el espacio del santuario. El frontón arcaico del templo de apolo en Delfos                                      | 241 |
| 4.1.5. Representación coral femenina en Asia Menor. Análisis del friso de Teichiusa                                                         | 253 |
| 4.1.6. Iconografía de la procesión en el Sur de Italia. Análisis de las placas de revestimiento de Metaponto, Siris y Francavilla Marittima | 263 |
| 4.1.7. Danza coral femenina en el espacio público de la Magna Grecia. Análisis del friso arcaico de Síbaris                                 | 286 |
| 4.1.8. Las metopas del Heraion II de Foce del Sele: ¿coro ritual o rapto mitológico?                                                        | 301 |
| 4.2. Época clásica                                                                                                                          | 315 |

|          |                                                                                                                                                                |     |
|----------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 4.2.1.   | Organización del espacio a través de la performance coral: el pasaje de los <i>Theoroí</i> en Tasos                                                            | 316 |
| 4.2.2.   | La configuración del espacio coral en el santuario de la Acrópolis de Atenas. Los casos del friso del Partenón y las <i>kórai</i> del porche sur del Erecteion | 334 |
| 4.2.2.1. | La iconografía coral del friso del Partenón. Un ejemplo de la relación entre espacio cívico y performance                                                      | 334 |
| 4.2.2.2. | Las <i>kórai</i> del porche sur del Erecteion en Atenas: representación sintética del coro en la arquitectura                                                  | 362 |
| 4.2.3.   | Danza coral femenina en el espacio del santuario. La iconografía del friso del edificio de las danzantes corales de Samotracia                                 | 394 |
| 4.2.4.   | Iconografía de performance coral en monumentos votivos dispuestos en el espacio público                                                                        | 409 |
| 4.2.4.1. | <i>Choreía</i> en Delfos. La columna de acanto del santuario de Apolo                                                                                          | 411 |
| 5.       | Conclusiones                                                                                                                                                   | 437 |
| 5.1.     | Consideraciones sobre los coros representados en los materiales arqueológicos                                                                                  | 438 |
| 5.2.     | El impacto de la iconografía de la performance coral en la configuración del espacio público                                                                   | 454 |
|          | Bibliografía                                                                                                                                                   | 465 |
|          | Índice de figuras                                                                                                                                              | 499 |
|          | Índice de gráficos                                                                                                                                             | 516 |

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA. ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

Marta Nicolás Muelas

LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA.

ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

MARTA NICOLÁS MUELAS

# 1. INTRODUCCIÓN

## 1.1. Introducción

Esta tesis de doctorado se enmarca en la línea de investigación centrada en el estudio del fenómeno cultural del coro y de la configuración del espacio en la antigua Grecia. Durante las últimas décadas, esta línea se ha abordado desde distintos enfoques: a través del análisis filológico del conjunto de textos que se han conservado – poesía épica, lírica y drama – la epigrafía, la arqueología y la iconografía<sup>1</sup>. Este campo de estudio necesita de una aproximación interdisciplinar para poder reconstruir una imagen completa de la cuestión que partimos en esta tesis: cómo la performance coral configuró el espacio público en la antigua Grecia. Con el fin de enriquecer esa línea, aportar nuevos resultados y reformular hipótesis, nos centramos en el contexto social y ritual de la performance. Para cumplir con tal propósito, en esta investigación se ha recopilado en un catálogo una lista de materiales arqueológicos cuyo origen se reparte en tres centros geográficos del territorio griego en la antigüedad: Asia Menor, Grecia continental e insular y Magna Grecia. En general, estos materiales presentan iconografía de performance coral (danza, procesión y música) y se adscriben a los periodos arcaico y clásico. Precisamente, uno de los objetivos de esta tesis es la creación de dicho corpus iconográfico que constituye en sí mismo una contribución significativa y servirá de referencia para otros investigadores.

---

<sup>1</sup> Cf. *Infra*. cap. 1.2

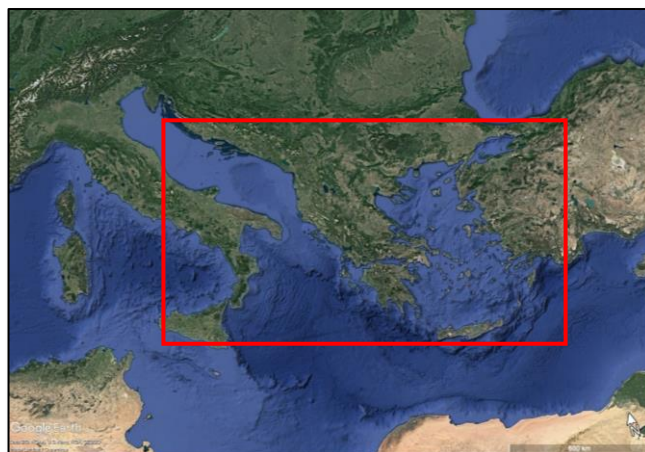


**Fig. 1** Mapa del área de procedencia de los materiales del catálogo. Imagen Google Earth, 2023.

En primer lugar, nos gustaría definir qué es aquello que denominamos “performance coral”<sup>2</sup>. Según Taplin, la esencia de la performance se podría definir de la siguiente manera: “an occasion on which appropriate individuals enact events, in accordance with certain recognized conventions in the sight and hearing of a larger social group, and in some sense for their benefit”<sup>3</sup>. La experiencia coral era una forma de interacción social, culto y placer estético<sup>4</sup>. Además, es una actividad ritual cargada de emociones. Para comprender esto último no sólo hay que pensar, por ejemplo, en una procesión festiva, sino también en una funeraria y las emociones que experimentarían sus participantes. El coro – *chorós* – ejecuta esa performance. Este forma parte de la identidad colectiva de la sociedad griega y cumple una serie de funciones interdependientes, las cuales observamos a lo largo de la tesis<sup>5</sup>. Tiene un importante papel representativo en el ciclo religioso de las *póleis*, ya que es un mecanismo que construye y representa el pasado de la sociedad. Al mismo tiempo, actúa como un elemento didáctico y de cohesión en la vida de los ciudadanos. Para ello, el coro suele recurrir a la creación de representaciones visuales y/o verbales a través de una ejecución dinámica en el tiempo y el espacio (performance). Esta representación dinámica – performance – tiene un

<sup>2</sup> En las últimas décadas se han producido numerosos estudios sobre la performance en la antigua Grecia: Naerebout, 1997; Simon et al., 1999; Inomata & Coben, 2006; Bierl, 2009.

<sup>3</sup> Taplin, 1999, p. 33.

<sup>4</sup> Billings et al., 2014, p. 2.

<sup>5</sup> Cf. *infra*. c.c. 2.1, 2.2 y 5.



carácter ritualizado que se acompaña de música y danza en el marco de los discursos performativos que el coro suele utilizar, a saber, la procesión, el drama, la poesía, la música o la danza. A través de estos discursos, el coro griego actúa por y para los dioses. Por ejemplo, en el pensamiento colectivo griego, la danza era un paradigma de la creación y era considerada de origen cósmico. La creación del universo implica un baile que con el movimiento crea armonía, convirtiéndose así en un modelo coral para la dimensión terrenal<sup>6</sup>. Esto es lo que se denomina “danza cósmica”, aquella de los cuerpos celestes. Nos aproximamos a este concepto a través de un caso recogido en el catálogo, la conocida columna de acanto (v. N.º 20) que por su iconografía y situación en el espacio público del santuario de Delfos le hemos dedicado un capítulo de análisis.

Retomamos la definición de “performance coral”. Siguiendo el paradigma divino, el coro predramático— un grupo de mujeres, hombres, mujeres y hombres en diferentes etapas de su vida – ejecuta una serie de movimientos rítmicos ante los espectadores en el contexto ritual. Este tipo de coro, por ejemplo, se desarrolla en rituales del tipo iniciático como el coro femenino de Artemis Brauronia. El coro dramático cumple con los rasgos comunes de la actuación coral durante el ritual, pero su contexto en época clásica implica variaciones en su función y actuación<sup>7</sup>. Este coro es el que actúa en los festivales dramáticos como el de las Grandes Dionisias. En época clásica, el coro se presenta de forma institucionalizada en estos festivales para los cuales se encargan textos corales. En general, el coro se acompaña de canto y música que marcan el movimiento. El movimiento del coro se puede clasificar en estático y lineal. El estático, una danza – acelerada o pausada – alrededor de un alta o templo (punto fijo en el espacio). El lineal, una procesión, un movimiento acompasado que supone avance en orden. También contemplamos en este estudio aquel coro agitado y extático, de carácter más desordenado, que se desarrolla en el contexto ritual

---

<sup>6</sup> “En efecto, el movimiento regular de los astros y la conjunción de las estrellas fijas con los planetas errantes, la comunión rítmica de ellos y su armonía disciplinada son ejemplos de la danza primigenia.”. Luc. *De Salt.* 7-8 (trad. Zaragoza, 1996); Isar, 2014, pp. 52-53.

<sup>7</sup> Analizaremos brevemente estos cambios producidos en el rol del coro dramático en el capítulo correspondiente: cf. *infra*. cap. 2.1.

del culto dionisiaco<sup>8</sup> (v. N.º 1). La performance coral, la combinación de canto, gestos y movimientos que se realizan en ella, ofrece una experiencia visual y emocional mediante la que participante y espectador abrazan la creencia religiosa<sup>9</sup>. La ejecución de la performance impulsa a creer activamente en las divinidades. A grandes rasgos, el coro representa y sirve a múltiples propósitos en el entramado religioso, social y político que supone la comunidad griega. Sin duda, desempeña un rol influyente en la armonía de la comunidad, pues cumple un papel de cohesión social<sup>10</sup>. A lo largo de este trabajo aplicamos la perspectiva de la performance no sólo como un fenómeno social sino también desde el “interior”, es decir, desde la experiencia y función del ritual<sup>11</sup> durante las épocas arcaica y clásica.

Tal y como indicamos al principio de este apartado, a fin de comprender la práctica del coro como un elemento de definición de espacios públicos, esta tesis ha sido abordada desde un enfoque interdisciplinar. De esta manera, el análisis iconográfico y de los datos arqueológicos se complementa con el análisis de las fuentes textuales, en particular, con una recopilación de aquel léxico que conecta al coro y su movimiento con la definición del espacio en las *póleis* y alrededores<sup>12</sup>. Las fuentes textuales que nos informan sobre los patrones corales en la literatura arcaica y clásica incluyen, además de la lírica coral propiamente dicha, textos no corales como los de la tradición homérica (*Ilíada*, *Odisea* o *Himnos*), la prosa de Platón, ciertos textos historiográficos (por ejemplo, de Heródoto o Pausanias) y filosóficos (como *Leyes* de Platón). El coro transmite su importancia y autoridad a través de varias vías de comunicación, no sólo mediante la performance ritualizada, la lírica o el discurso político, sino también a través de la imagen proyectada en el espacio público. Es por ello por lo que nos centramos, principalmente, en el análisis iconográfico de escenas de performance, pues este lenguaje iconográfico está dispuesto en los espacios

---

<sup>8</sup> Para saber más sobre el movimiento ritual en Grecia: cf. Lawler, 1947, pp. 343-349; Conelly, 2011; Más información sobre tipos de danza coral: cf. Crowhurst, 1963.

<sup>9</sup> Kowalzig, 2013, p. 2.

<sup>10</sup> “To take part in a chorus was to be embedded in a social texture and to have a share in the pleasures of community.” (Billings et al., 2014, p. 2).

<sup>11</sup> Kavoulaki, 1999, p. 294.

<sup>12</sup> Cf. *infra*. cap. 2.1.

sociales de las ciudades y santuarios para ser leído<sup>13</sup>. El coro representado tiene la habilidad de proyectar su imagen ideal en los espacios públicos a través de la iconografía, ya que la escena es vista y leída por el espectador. A su vez, a lo largo de la tradición del estudio del coro griego, estas imágenes han facilitado la comprensión de los textos corales con el fin de estudiar el fenómeno cultural del coro.

Los elementos arquitectónicos con decoración figurada que hemos analizado – columnas, bloques de paramento, frisos, frontones, placas de revestimiento y metopas – se conservan en las colecciones de diferentes museos internacionales. Originalmente, éstos fueron colocados en lugares precisos de las ciudades y sus alrededores, lo que indica una reflexión y planteamiento previos al momento de elegir el sitio donde éstos se proyectarían. Los materiales encierran un gran simbolismo y, por consecuencia, actúan como definidores del espacio público. Su análisis desde una perspectiva iconográfica, arqueológica y literaria los conecta con ese espacio experimentado en el que una vez se proyectaron: santuarios, vías, calles, teatros o plazas públicas. Los primeros estadios de configuración de los mencionados espacios están definidos, en parte, por las prácticas religiosas. Entonces, este espacio donde se expusieron las imágenes consideramos que también es coral, pues el coro como acción – praxis – contribuye a su creación y consolidación topográfica, ya que hay una necesidad religiosa de albergar la performance como parte del ritual y de la transmisión del mito que se repite en el calendario cívico.

El espacio coral público al que nos referimos en esta tesis evoluciona desde un estadio prearcaico y prolifera durante el nacimiento de las ciudades-estado. Por ejemplo, ya en época arcaica, dicho espacio consiste en lugares de reunión, como el ágora o el santuario, donde se realizaban las prácticas colectivas<sup>14</sup>. El espacio público se monumentaliza en el transcurso del tiempo mediante los distintos procesos urbanísticos que experimentan las *póleis* y sus áreas extra-urbanas. A partir de época arcaica, los espacios públicos corales son un producto de la fosilización y monumentalización en el lugar de la práctica ritual

---

<sup>13</sup> Jufresa et al., 2013, p. 135.

<sup>14</sup> Carruesco, 2014, p. 555.

repetida a lo largo del tiempo. Este ritual al que nos referimos, ejecutado cíclicamente, cumple con los propósitos de transmitir el mito, generar creencia en los dioses y, a su vez, identidad, armonía y cohesión en la comunidad local. Por ejemplo, los festivales son un paradigma representativo del calendario religioso-cívico, un acontecimiento crucial en la sociedad griega en el cual lo divino y lo humano se encuentran. En definitiva, estudiamos cómo el coro en época arcaica y clásica impacta en la sociedad griega, su pensamiento y en la topografía urbana.

Los ejemplos comparativos de iconografía coral aquí recogidos, ya sea sobre cerámica o material lapídeo, sirven para ilustrar los prototipos corales que se ofrecieron al espectador del mundo terrenal<sup>15</sup>, como el coro de Teseo representado en el conocido vaso François, o bien para reflejar la acción ritual que se celebraba en el espacio sagrado como observamos en el caso del friso del edificio de las danzantes corales del santuario de los Grandes Dioses en Samotracia.

En resumen, el estudio de la iconografía de la performance coral representada en relieves, junto a la literatura, muestra que la definición coral de los espacios públicos no es sólo metafórica, sino que también es un proceso tangible, ya que podemos observarlo reflejado en la decoración arquitectónica de dichos espacios sociales monumentalizados, cuya configuración, en parte, es gracias a esa repetición de la performance ritualizada<sup>16</sup>.

Consideramos que esta investigación aporta una nueva perspectiva y, en ocasiones, la reformulación sobre las conclusiones de algunos materiales arqueológicos que ya han sido estudiados previamente, en algunos casos, centrados en el punto de vista técnico. También hemos continuado con la formulación de hipótesis alternativas para aquellos materiales que están descontextualizados arqueológicamente<sup>17</sup>. Como ya hemos explicado, uno de

---

<sup>15</sup> Steiner, 2021, p. 3.

<sup>16</sup> Carruesco, 2014, p. 556.

<sup>17</sup> A lo largo del corpus encontramos un número concreto de piezas sin contexto arqueológico definido, pues algunos de estos materiales son fruto de las primeras intervenciones arqueológicas a finales del s. XIX y principios del XX - las cuales aún no habían desarrollado una exhaustiva metodología científica -, o fueron halladas en estratos de remoción antrópica que datan de épocas muy posteriores a la clásica. V. N.º 1, N.º 2, N.º 4, N.º 9, N.º 10, N.º 11 y N.º 14.

los objetivos de esta tesis es el de exponer cómo el fenómeno de la actividad coral impacta en la práctica religiosa, en la identidad griega y en la configuración de las ciudades y sus alrededores. A través de este estudio interdisciplinar el objetivo es el de obtener una imagen global del coro en el contexto espacial público donde tienen lugar los encuentros entre la comunidad en el marco del ritual y, así, observar cómo el coro contribuye a definir y construir dichos espacios. Algunos de los materiales que estudiamos comprenden el periodo arcaico, época en donde los coros rituales mantienen una naturaleza de iniciación en el desarrollo de las mujeres y hombres como parte de la comunidad<sup>18</sup>. Desde época clásica, también estudiamos el coro como una institución social del canto y del baile – *choreía*<sup>19</sup> – que representa los diferentes roles de la comunidad<sup>20</sup> no sólo a nivel local sino también en toda la esfera griega, pues las *póleis* enviaban delegaciones hacia otros festivales que compartían la misma identidad religiosa – como sucedía en el caso de las colonias – lo que, a su vez, resalta los rasgos del panhelenismo, el cual tuvo un gran impulso en época clásica en santuarios como el de Delfos<sup>21</sup>. Por otra parte, el coro también sirve como imagen política de la *pólis*, pues en ocasiones adopta un papel mediador entre las diferentes comunidades que se encuentran anualmente en dichas festividades, creando un espacio de armonía y acuerdo cívico<sup>22</sup> que se centra en el desarrollo del culto y en venerar a los dioses. También los festivales clásicos atenienses, las competiciones y espectáculos, tienen una notoria exhibición política de la cultura democrática. Durante todos estos encuentros, el coro implica una pluralidad de personas que participan en él junto con los espectadores que lo observan, los cuales son una parte fundamental para la performance<sup>23</sup>. Como hemos señalado anteriormente, durante la acción ritual realizada en estos encuentros, el coro cumple también la función de mimesis, en el sentido de la representación de la acción, pues el coro

---

<sup>18</sup> Calame, 2001, pp. 9-14.

<sup>19</sup> Plat. *Leg.* 654b 2-4; Sobre la *choreía* en época clásica cf. Wilson, 2003.

<sup>20</sup> Kowalzig, 2013, p. 5.

<sup>21</sup> Para saber más sobre peregrinaje en la antigua Grecia: cf. Rutherford, 2013; En este trabajo analizamos varios materiales del santuario delfico: N.º 2, N.º 3, N.º 4 y N.º 20.

<sup>22</sup> Kowalzig, 2013, p. 6; En época arcaica, encontramos evidencias textuales en donde el coro participa en encuentros armoniosos en la comunidad en los espacios de *xenia*. Para saber más cf. *infra*. cap. 2.1.

<sup>23</sup> Carruesco, 2016, p. 70.

refleja el mundo a su alrededor – proyectando una imagen ideal – y aún a pasado ancestral, espectador y la performance que se está ejecutando<sup>24</sup>. Las acciones rituales miméticas han sido un medio comunicativo en la religión griega<sup>25</sup>. Las sensaciones del espectador, de forma pasiva, crean definitivamente un vínculo emocional y de identificación. Concluyentemente, consideramos que estos rasgos del coro son una clara muestra de la importancia de la práctica religiosa en el mundo griego y que se pueden leer a través de la iconografía de la performance coral.

En cuanto a las imágenes que hemos analizado, estas forman parte de la pluralidad de manifestaciones del fenómeno de la coralidad. El concepto de coralidad que aquí utilizamos es un neologismo del término griego χορεία<sup>26</sup>. Es una construcción simbólica la cual se expresa a través de la performance y que ha quedado cristalizada en los géneros de la lírica coral y en el teatro, entre otros<sup>27</sup>. En la coralidad es importante la dimensión visual – la performance – pues en él participa el espectador y la comunidad<sup>28</sup>. La performance coral actúa como medio conductor del ritual y del mito. Mito, ritual y performance estaban estrechamente conectados en la sociedad. La orquestación ritual del mito, que es la exposición teatralizada donde se narra el mito (la performance), genera creencia en la divinidad<sup>29</sup>. El mito es, sin duda, la mejor opción para generar esa creencia y de ahí la importancia de la repetición a lo largo del tiempo del recitar y escuchar el mito de forma oral y dinámica en el contexto religioso de la comunidad. Como decíamos, durante la performance se manifiesta el mito ante el público ya sea en el santuario urbano o extra-urbano, en el teatro o en las calles de la *pólis*, tal y como vemos a lo largo de esta tesis. Estas prácticas dedicadas al panteón garantizan que un sistema religioso funcione<sup>30</sup> y de ahí su relevancia.

<sup>24</sup> Carruesco, 2016, pp. 74, 102-103; “[...] la mimesi de la danza coral genera uns models que es projecten sobre l’espai i la població de la ciutat [...]” (Carruesco, 2014, p. 13).

<sup>25</sup> Mylonopoulos, 2006.

<sup>26</sup> Carruesco, 2014, p. 9; “[...] the combined activity of song and dance [...]” (Peponi, 2014, p. 16):

<sup>27</sup> Carruesco, 2016, p. 69.

<sup>28</sup> Sobre la coralidad: “Es tracta d’una matriu cultural que forneix paradigmes ordenadors a tots els nivells d’articulació de la comunitat, més enllà de la pràctica mateixa de la dansa en el cor. Podem esmentar [...] l’articulació social, política, temporal, espacial, discursiva o iconogràfica.” (Carruesco, 2014, p. 9).

<sup>29</sup> Kowalzig, 2013, p.3.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.2.

Un vestigio de aquellas acciones rituales lo encontramos en la poesía épica, la lírica coral y el teatro. Para reconstruir el coro en época arcaica podemos recurrir a los textos épicos– los más citados en este trabajo son la *Ilíada*, *Odisea* y la *Teogonía*– donde se narran escenas de performances corales que representarían la realidad griega del momento y recogen la existencia de los cantos sagrados dirigidos a las divinidades, por ejemplo, los himnos o peanes. Más adelante, a partir del siglo V a.n.e., existió una gran demanda de cantos corales – poesía lírica coral – que convivían con los himnos orales tradicionales. Los textos de lírica coral eran encargados por parte de la ciudad o del individuo para que fueran ejecutados en determinados contextos rituales. Para algunas ocasiones religiosas podemos encontrar diferentes encargos específicos. Por ejemplo, el trabajo de Alcmán recoge composiciones para ser ejecutadas mediante una performance coral en contextos religiosos de ámbito local, en Esparta. El análisis de Ferrari sobre el fragmento del *Partheneion* del Louvre conservado<sup>31</sup> nos ha servido para analizar un material del corpus (v. N.º 20). La obra de Alcmán, entre otros, también es una manifestación de las inquietudes y cambios de la sociedad del momento. En general, todas estas obras, prolíficas en su tiempo, han sobrevivido fragmentadas a través de la transmisión literaria.

Como hemos indicado anteriormente, el coro reformula el pasado mitológico a través de la performance en el marco del ritual que permite a la comunidad renovar su creencia constantemente. Pero la performance también es una herramienta de poder. Un ejemplo de ello son las procesiones, pues son una muestra de autoridad. Sólo debemos imaginar el impacto visual y emocional del espectador y participante en la disposición de las grandes procesiones que tuvieron lugar en el santuario de Artemis en Éfeso – cuyas columnas muestran esculpidas –, o las procesiones y sacrificios en el pasaje de los *Theoroí*, cuya construcción no es sólo un símbolo religioso y de identidad colonial en sí mismo, sino también un elemento de conmemoración política y refundación del pasado, o, por último, la procesión anual de las Panateneas hacia el corazón de la Acrópolis a través del axis sagrado en el que participaban las clases de la sociedad ateniense.

---

<sup>31</sup> P. Louvre E 3320; Ferrari, 2008.

Por lo que respecta al complejo paisaje coral, la performance define el espacio público más allá del tradicionalmente asignado (ágora y santuario). Desde un enfoque cultural el espacio que se crea en las ciudades griegas es el resultado de una negociación entre la realidad del espacio físico y la organización espacial ritual<sup>32</sup>. No se puede entender el espacio – el ágora, las vías procesionales, el santuario y el altar, el teatro – si no se relaciona con los participantes del ritual en el contexto de la performance coral y la cinética que desarrolla en esta (procesiones y danza)<sup>33</sup>. De manera tradicional los estudios arqueológicos se han centrado en la cultura material y en la arquitectura en vez de interpretar los espacios donde se reunía la comunidad y en dónde tenía lugar la performance del ritual<sup>34</sup>. Es por esto por lo que abordamos el estudio del espacio desde una perspectiva coral y no exclusivamente constructiva o funcional. Nuestro objetivo es examinar el espacio definido por la cinética ritual (la actividad coral) como un elemento experimentado – basado en la realidad de la práctica humana – y conceptual (comprender e interpretar el ideal de los espacios de vida de la comunidad)<sup>35</sup>. Por ejemplo, el espacio concebido en los santuarios griegos, véase el santuario de Delfos o la Acrópolis de Atenas, se define por el movimiento ritual del participante en los festivales anuales con la finalidad de comunicar al grupo con lo divino. En este caso es el coro quien contribuye a configurar dicho espacio: “*chorós as a practice generates chorós as a space*”<sup>36</sup>. Un ejemplo de esto último lo hallamos en el pasaje de la descripción del escudo de Aquiles que fabrica Hefesto en la *Ilíada*<sup>37</sup>. En este fragmento, uno de los movimientos corales descritos define el espacio público de la ciudad mediante la danza circular en las plazas – surgidas del baile – y el recorrido

---

<sup>32</sup> Jufresa *et al.*, 2013, p. 133.

<sup>33</sup> “[...] architectural form is not the mere handmaiden of function but has semantic value and the capacity to transform the experience of those who engage it spatially, metaphysically, psychologically, emotionally, and associatively.” (Wescoast, 2021, p. 66).

<sup>34</sup> Connelly, 2011, p. 2.

<sup>35</sup> Hölscher, 2018, pp. 17-20.

<sup>36</sup> Jufresa *et al.*, 2013, p. 135.

<sup>37</sup> Un sintético comentario sobre este pasaje lo realizamos en: *cf. infra*. cap. 2.1.



nupcial por las calles<sup>38</sup>. En definitiva, el movimiento generado en una acción coral es una ofrenda ritual que los dioses disfrutaban<sup>39</sup> y, a su vez, genera espacio.

El coro y su relación con la creación de espacios no sólo se registra desde el periodo arcaico en adelante. La práctica ritualizada del coro tiene una gran representación en el periodo tardogeométrico hasta adquirir un importante rol en la articulación de la *pólis* en su estadio creciente<sup>40</sup>. En el marco de esa práctica ritualizada del coro quizás sea la danza circular el patrón de movimiento y de expresión ritual más común que podemos señalar<sup>41</sup>, ya presente en la pintura vascular del geométrico<sup>42</sup> y exvotos de terracota<sup>43</sup>, pues es la forma más recurrente de concentrar la adoración al rodear el centro u objeto<sup>44</sup>. La acción en sí demarcaría un espacio a través del movimiento ritual en círculo. Además, el espacio de la performance creada por la forma circular permite a los participantes no solo presenciar la acción ritual si no también comunicarse visualmente y compartir la experiencia con sus compañeros o compañeras. Un interesante y antiguo ejemplo de esto lo vemos en el siguiente fragmento del himno cretense dedicado a Zeus, una inscripción hallada en Palaikastro, conocido como *Himno de los Kouretes*:

Ἰώ, μέγιστε Κοῦρε, χαῖρέ μοι, Κρόνεια,  
παγκρατὲς γάνους, βέβακες δαιμόνων ἀγώμενος·  
Δίκταν εἰς ἐνιαυτὸν ἔρπε καὶ γέγαθι μολπᾶ,  
τάν τοι κρέκομεν πακτίσι μείξαντες ἄμ' αὐλοῖσιν,  
καὶ στάντες αἰείδομεν τεὸν ἀμφὶ βωμὸν εὐερκῇ. 5

“Oh, grandísimo Joven, favoréceme, Cronión,

<sup>38</sup> Carruesco, 2014, p. 11.

<sup>39</sup> Bierl, 2009, p. 307; “[...] the physicality of the human body is employed as an instrument of ritual communication” (Connelly, 2011, p. 3-4).

<sup>40</sup> Carruesco, 2014, p. 9.

<sup>41</sup> “Motifs showing ring dancers live on through the ages, and in the Greek world, are well known from the late Geometric period on.” (Connelly, 2011, p. 2); Sobre la relación de la danza y los espacios circulares en épocas posteriores cf. Wescoat, 2012, pp. 66-113.

<sup>42</sup> Cf. Lawler, 1964; Lonsdale, 1993.

<sup>43</sup> Liveri, 2008, pp. 1-29.

<sup>44</sup> Encontramos numerosos casos iconográficos del Geométrico y periodo arcaico en: cf. Crowhurst, 1963, pp. 289-293.

todopoderoso [Joven] del esplendor, has venido conduciendo  
[a las divinidades  
deslízate a Dikte para el año y regocíjate en el canto,  
que pulsamos para ti mezclando las lirás juntamente con las flautas  
y detenidos cantamos en torno a tu bien cercado altar.”<sup>45</sup>

En los poemas homéricos también encontramos movimientos similares que contribuyen a delimitar el espacio o la pista (*chorós*) para el coro<sup>46</sup>. En el citado el pasaje del escudo de Aquiles se describe como el coro dispone un círculo alrededor de los músicos<sup>47</sup>. En la *Odisea*, el ágora de los feacios es el *chorós* (pista) en donde los jóvenes se encuentran para ejecutar su danza, entre otras actividades<sup>48</sup>. También el patrón de movimiento circular define el espacio alrededor de un altar o de un templo como veremos más adelante. En la cerámica geométrica encontramos interesantes ejemplos de dichos patrones de movimiento corales que ayudan a ilustrar la creación del espacio coral simbólico y físico<sup>49</sup>. Por otra parte, otros movimientos rituales crean formas rectangulares<sup>50</sup>. También el movimiento procesional define las calles de las *póleis* y las vías que conectan con los santuarios, como sucede en las Jacintias, a lo largo la vía de Amiclas hacia Esparta, o en la vía de las Panateneas en Atenas.

De los espacios públicos corales que hemos mencionado, los templos son los que más nos han ofrecido información iconográfica a través de sus relieves arquitectónicos. Una muestra de ello son las metopas del Heraion en Foce del Sele, las columnas del templo de Artemis en Éfeso o las cariátides del Erecteion

---

<sup>45</sup> Trad. Buzón & Torres, 2017.

<sup>46</sup> Hom. *Od.* 8. 260-265; Carruesco explica los diferentes niveles implícitos en el término *chorós* empleado en la *Odisea*. Identifica *chorós* con el ágora, espacio coral donde tienen lugar las performances en la temprana Grecia arcaica: cf. Carruesco, 2014, p. 556.

<sup>47</sup> Hom. *Il.* 18. 509.

<sup>48</sup> Hom. *Od.* 8. 105 y ss.; Jufresa et al, 2013, p. 135.

<sup>49</sup> Carruesco aborda este tema en el siguiente artículo: cf. 2016, pp. 69-107.

<sup>50</sup> Carruesco, 2016, p. 81; En algunas escenas se representan coros en las que los participantes se disponen en hileras paralelas creando una forma rectangular. Este patrón de movimiento se puede observar en la escena de una crátera de columnas ática de figuras rojas del s. V a.n.e. (Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Basel BS 415) en donde seis figuras masculinas vestidas, en el contexto de culto teatral, realizan el movimiento que hemos descrito previamente. Más ejemplos en: cf. Crowhurst, 1963, pp. 287-289.

en Atenas. En general, es el templo quien recoge y refleja la actividad coral<sup>51</sup>, pues es alrededor del templo o ante él donde se desarrolla la performance. Otros dos ejemplos del proceso de la construcción simbólica del espacio coral es la disposición rítmica y alternada de las metopas y triglifos<sup>52</sup> y, de otra parte, el peristilo<sup>53</sup>. Steiner expone en su trabajo como el coro está sintéticamente representado como un elemento arquitectónico en las columnas que rodean a los templos perípteros<sup>54</sup>. Estas columnas que rodean el templo sustituirían a los participantes del coro y cumplirían la función de repetir el ritual a lo largo del tiempo. Un ejemplo de esto último sucedería también en el templo de Apolo en Dídima, donde algunas de las columnas que rodeaban el templo arcaico presentan esculpidas en relieve a las votarias. Posiblemente, estas habrían formado parte de la comitiva enviada al festival y habrían desarrollado la acción ritual ante el templo. A raíz de estas últimas observaciones, parece que el empleo de la columna en la arquitectura a partir del s. VII a.n.e. es una manera de enmarcar rítmicamente el espacio asociado con lo coral<sup>55</sup>.

Continuando con la configuración del espacio en los santuarios mediante la actividad coral, Carruesco propone tres articulaciones corales para los santuarios<sup>56</sup>. La primera es alrededor del altar, ampliamente representada en la iconografía de vasos cerámicos o en placas votivas. El altar no es sólo un espacio para el sacrificio, es el axis vertical que conecta el espacio divino con el terrenal. Por ejemplo, es el centro de la performance coral en Delos en donde el ritual empezaba y acababa, simulando un laberinto mediante una cadena humana (*géranos* o “danza de la grulla”)<sup>57</sup>. El altar también es un espacio de referencia en la introducción de la *Teogonía*<sup>58</sup>. En la lírica también ocupa el altar un espacio central alrededor del cual actúa el coro en las odas de Píndaro<sup>59</sup>. La

---

<sup>51</sup> Para la acción ritual reflejada en los templos cf. Marconi, 2013, pp. 425-446.

<sup>52</sup> Jufresa *et al.*, 2013, p. 137.

<sup>53</sup> Steiner, 2021, p. 371.

<sup>54</sup> Steiner, 2021, pp. 371-372.

<sup>55</sup> Carruesco, 2014, p. 557.

<sup>56</sup> Según Carruesco estos espacios que encontramos en los santuarios griegos y que citamos en el párrafo están representados en el pasaje del himno a las Musas de la *Teogonía* de Hesíodo (1-115). Cf. Carruesco, 2014, p. 556-557.

<sup>57</sup> Calame, 2001, pp. 34, 54; Carruesco, 2014, p. 557.

<sup>58</sup> Hes. *Th.* 1-9.

<sup>59</sup> Isar, 2014, p. 54.

segunda articulación es el templo. Tal y como describíamos en el párrafo anterior, ante él se delimita un espacio coral destinado al movimiento ritualizado. Una analogía para entender esta articulación del espacio coral en el santuario la encontramos en el templo de Artemis en Córcira (590-580 a.n.e.). En el este, frente a la fachada principal del templo, se edificó un gran altar paralelo y se conectó a la fachada mediante una vía pavimentada destinada a albergar la performance. Esta construcción inició una fórmula muy repetida en el territorio griego durante el periodo arcaico<sup>60</sup>. Por último, la articulación coral del santuario es la procesión. Ésta conecta con el santuario a través de un eje horizontal que comienza desde un punto periférico de partida, ya sea centrífuga, desde la ciudad (Atenas-Eleusis), desde el puerto (p. ej. Dídima-Panormos-Santuario de Apolo) o centrípeta, en el interior de la *pólis* (la procesión panatenaica).

En general, el santuario es un espacio coral desde su origen pues también es un lugar relacionado con los rituales de iniciación de jóvenes adolescentes<sup>61</sup>. Rituales que suelen ser de carácter público. Dentro de un complejo sistema de ritual iniciático que comprende varias fases, las muchachas y muchachos se preparan en los coros para presentarse ante la divinidad y la comunidad con el objetivo de iniciar su vida adulta. Desde niños aprenden las tradiciones del mito y los rituales en los que se basa su comunidad<sup>62</sup> para que, finalmente, demuestren lo aprendido mediante el canto y el baile y, así, llegar a ser miembros de la comunidad adulta. Posiblemente, los coros iniciáticos más conocidos sean los de la esfera femenina relacionados con Artemis. Es posible que éstos representaran el paradigmático coro de las Ninfas que la lírica coral ha recogido<sup>63</sup> y que, en el plano físico, se ejecutarían en los espacios delimitados de santuarios como el de Éfeso o Braurón.

En cuanto a los materiales recogidos en el corpus, éstos provienen de tres grandes áreas citadas al principio de este capítulo: Asia Menor, Grecia continental e insular y Magna Grecia. Por lo tanto, el marco espacial afecta a todos los lugares de la esfera cultural griega donde la iconografía de la actividad

---

<sup>60</sup> Marconi, 2007, p. 12.

<sup>61</sup> Calame, 2001, p. 10.

<sup>62</sup> Calame, 2001, p. 12.

<sup>63</sup> Cf. Lonsdale, 1991, pp. 169-205; Calame, 2001, pp. 90-100.

coral se proyecta en contextos públicos. Por lo que respecta al cuadro cronológico de este proyecto, éste corresponde al periodo arcaico y clásico. Es durante estos períodos cuando se forman y desarrollan los principales modos de representación de la estructura cultural griega. El material más antiguo del catálogo data de principios del siglo VI a.n.e. y el material más reciente del corpus data del tercer cuarto del siglo IV a.n.e. Aunque debemos destacar que el coro es un fenómeno previo a este periodo y que, además, está caracterizado por la continuidad, pues se prolonga más allá de la historia de Grecia<sup>64</sup>. La cronología establecida en esta tesis abarca un periodo de transición: desde los inicios de las *póleis* hasta la época clásica, a partir de la constitución de la democracia ateniense, cuando el coro se desarrolla como institución adquiriendo protagonismo en el ámbito del teatro y los concursos en el marco de los festivales religiosos. En concreto, el límite lo establecemos en el tercer cuarto del s. IV a.n.e. (al que corresponde el material del corpus más reciente).

Partimos desde la época arcaica tardía, ya que hemos rastreado la más antigua representación coral sobre un relieve arquitectónico relacionado con el espacio público (c. 580 a.n.e). Este relieve – hecho en arcilla cocida – procede del sur de Italia, en donde parece que hubo cierto interés por la representación figurativa en construcciones sagradas durante este periodo. Hay que señalar que durante esta etapa la decoración figurativa en los templos griegos es, en general, moderada y se han conservado algunos relieves figurativos. En concreto, aquí hemos recogido aquellos con escenas corales.

En general, es cierto que hay evidencias del uso de representación figurativa en la arquitectura religiosa hacia finales del siglo VIII a.n.e.<sup>65</sup>, pero parece que a partir del último cuarto del siglo VI a.n.e. existió un impulso de la representación figurativa sobre el entablamento y el tejado de las construcciones sagradas<sup>66</sup>. En Asia Menor el uso de la decoración figurativa se convierte en una característica arquitectónica a partir del 560 a.n.e. y así lo vemos reflejado en los casos analizados en esta tesis<sup>67</sup>. Posiblemente, este suceso tenga relación con

---

<sup>64</sup> Carruesco, 2014, p. 10.

<sup>65</sup> Marconi, 2007, p.3.

<sup>66</sup> Ibid., p. 11.

<sup>67</sup> V. N.º 6, N.º 7, N.º 8, N.º 9 y N.º 10.

el desarrollo del espacio religioso en la esfera griega durante el mismo periodo, pues a partir del 560-550 a.n.e. se observa una alta frecuencia del uso de decoración figurativa en el proceso de monumentalización de los edificios sagrados. Además, hay que tener en cuenta el fenómeno del Panhelenismo que impulsa el desarrollo arquitectónico sagrado en santuarios como el de Delfos u Olimpia.

Por otro lado, durante este tiempo la iconografía coral viaja a través del colonialismo, mezclando identidades religiosas de las diferentes regiones griegas con las receptoras locales, como sucedió en el territorio de la Magna Grecia<sup>68</sup>. También es un periodo que se caracteriza por la aparición de la *pólis*, un proceso amplio y complicado en el cual el coro participa como un rasgo general de la cultura griega<sup>69</sup>.

Establecemos un límite práctico en el siglo IV a.n.e., pues el coro evoluciona hacia un rol diferente y se proyecta en la sociedad griega alejándose de la visión del coro que habíamos observado desde el periodo geométrico. Después del 370 a.n.e. se produce menos material literario y arqueológico relacionado con el coro<sup>70</sup>. Además, el siglo IV a.n.e. es un periodo histórico de inflexión debido a los conflictos bélicos y significativos cambios sociopolíticos en el mundo griego que afectan al modelo tradicional de ciudad-estado.

En definitiva, el estudio e interpretación de este catálogo pretende aportar a la comunidad científica una renovación de la perspectiva histórico-cultural de Grecia en las épocas arcaica y clásica. Para ello, pretendemos relacionar la iconografía con el espacio público en el que se encuentra y con las actuaciones que allí se desarrollan. También pretendemos exponer cómo los mecanismos de representación y reformulación del pasado en la antigua Grecia se han materializado en acciones de legitimación para la construcción de cultos e identidades colectivas en diferentes épocas de la historia de Grecia. Del mismo modo, partiendo de una visión social y antropológica del coro como fenómeno

---

<sup>68</sup> Hemos recogido en el catálogo varios materiales iconográficos procedentes de la Magna Grecia: v. N.º 11, N.º 12, N.º 13, N.º 14 y N.º 15.

<sup>69</sup> Carruesco, 2014, p. 10.

<sup>70</sup> Webster, 1970, p. 192; "After the early years of the fourth century [...] is not unlikely that pure music takes over the lead from choral music, just as in the third century solo dancing takes over the lead from choral dancing [...]" (Webster, 1970, p. 212).

fundamental de la antigua cultura griega, realizamos un ejercicio de reflexión sobre los enfoques tradicionales que a menudo han podido dar lugar a interpretaciones simplificadas de este fenómeno. Revisitar yacimientos y revisar sus monumentos e imágenes a través del enfoque de la performance ritual, nos permite entender estos materiales y los lugares donde se proyectaron de una forma nueva<sup>71</sup>.

Finalmente, aquí concluimos la sección introductoria de la tesis. En la segunda parte se expone un breve análisis del *chorós* a través de la literatura griega y los géneros que están relacionados con lo coral. Para ello hemos realizado una selección de textos que consideramos que representan los rasgos comunes del coro y su conexión con el espacio público en épocas arcaica y clásica. Algunos de los fragmentos son significativos a la hora de ilustrar el coro desde época arcaica hacia el periodo clásico. También haremos una distinción entre modelos corales, es decir, entre aquellos coros que se definen como divinos o celestes y aquel humano, perteneciente al mundo terrenal. Tal y como analizaremos en el apartado, el primero sirve al segundo como prototipo. El coro divino a través del terrenal se proyecta en el plano real. No realizaremos un ejercicio de análisis sobre los prototipos corales que existen ni clasificaremos el tipo de performance coral, pues es un trabajo que ya se ha realizado previamente por parte de otros autores y no consideramos necesario repetir su contenido en el capítulo. En general, bien es cierto que esta segunda parte de la tesis presenta un carácter sintetizado, pues consideramos que ya ha sido ampliamente desarrollado por los investigadores que aparecen citados en la bibliografía y cuyo trabajo es de referencia para el estudio del coro griego desde un enfoque filológico. En cuanto al tercer apartado del trabajo, se expone el catálogo con los materiales arqueológicos numerados que han sido analizados de forma técnica y descriptiva, sin realizar un análisis interpretativo previo. Los materiales han sido ordenados por secuencia cronológica – de más antiguo a más reciente – y englobados en tres áreas geográficas: Grecia continental e insular, Magna Grecia y Asia Menor. Sin duda, este tercer apartado supone la base sobre la que se ha desarrollado el estudio. A continuación, la cuarta sección es

---

<sup>71</sup> Connelly, 2011, p. 17.

probablemente la más extensa. A lo largo de este apartado se analizan cada de uno de los materiales arqueológicos con relación al espacio público y coral en el que una vez se proyectaron (si es que se conoce su emplazamiento original). Con la finalidad de interpretar la escena coral relacionada con el espacio de representación, hemos atendido a la historia del hallazgo y estudio del material, la historia del lugar del hallazgo, su topografía y, por último, los mitos y rituales que marcaron la identidad religiosa local. Todo ello acompañado por analogías de la literatura griega, con especial atención a la poesía épica y lírica coral. En ocasiones, hemos analizado algunos materiales en conjunto en un mismo capítulo de la sección. Esta elección está motivada por una cuestión interpretativa, al haberse hallado los materiales en una misma área geográfica o yacimiento, además de presentar rasgos iconográficos similares. También en la última parte del análisis del catálogo hemos incluido un material de carácter votivo<sup>72</sup> que, aunque tenga una intencionalidad personal por parte de los dedicantes, el material presenta elementos arquitectónicos e iconografía coral – ligada al festival religioso – y se ha ubicado en un contexto público como lo es la vía sagrada del santuario de Apolo en Delfos. La iconografía de este monumento estaría conectada con la danza y es por esto por lo que su análisis ha merecido un apartado único. Durante el desarrollo de esta tesis, hemos observado que existen otras bases y placas votivas producidas en terracota y materiales líticos que también presentan iconografía de performance coral, algunas de ellas son conmemorativas de victorias corales, otras pertenecen a un contexto funerario o, simplemente, de carácter dedicatorio en el espacio del santuario. Estos no se han incluido en el corpus, pues consideramos que su exposición, aunque sea en un espacio público y religioso, poseen menor monumentalidad y mayor carácter privado<sup>73</sup>. Al parecer un gran número de estas ofrendas están descontextualizadas. Pudieron ser expuestas en el acceso de santuarios, vías, interior de los templos o en cuevas, o bien son estelas funerarias. Por esta razón,

---

<sup>72</sup> V. N.º 20.

<sup>73</sup> Algunos de estos materiales los podemos encontrar en la siguiente publicación: cf. Hausmann, 1960; Un ejemplo de estos materiales con escena coral es la placa votiva hallada en la Acrópolis de Atenas (Athens Acropolis Museum 702) y que data del c. 500-490 a.n.e. En ella podemos observar a tres figuras femeninas danzando seguidas de un infante. Todos son guiados por el flautista. La imagen está enmarcada entre un frontón superior y el plano horizontal inferior sobre el que discurre la danza.



aceptamos que estos materiales de carácter votivo son parte de la iconografía coral y los hemos recogido para dedicarles una investigación en conjunto en un futuro.

Finalmente, el quinto y último apartado supone el cierre de la tesis con los resultados del análisis del catálogo. Consideramos su impacto y realizamos nuevas aportaciones sobre el estudio de la iconografía coral en los espacios públicos de la antigua Grecia.

## **1.2. El estudio de la performance coral y el espacio público. Un estado de la cuestión**

En este capítulo vamos a realizar una síntesis sobre la historia de la investigación del coro, en concreto, de la performance coral y el espacio público en la antigua Grecia. En primer lugar, el estudio científico del coro griego ha sido prolijo en las últimas décadas – más de cuarenta años de investigación – y analizarlas todas en este apartado resulta un trabajo titánico. Por esta razón, sin despreciar la larga tradición de estudio, nos hemos centrado en recopilar y analizar aquellas líneas de trabajo cuyos resultados han contribuido significativamente a nuestra hipótesis. En general, esta historia de la investigación del coro se ha diversificado en numerosas áreas de estudio. La primera de ellas se basa en el análisis filológico de los textos corales y no corales, es decir, la poesía lírica, el drama y la épica. Esta línea siempre se ha acompañado de paralelos iconográficos, imágenes pintadas en vasos cerámicos o relieves. De esta manera, las primeras publicaciones se centraron en el análisis del material textual. Esta línea de investigación es de las más importantes, bajo nuestro punto de vista, pues ha sido la que ha contribuido a construir una imagen global del coro y nos ha informado de su morfología para poder analizar la actividad coral en el espacio público de las ciudades y los santuarios, lo que, a su vez, nos ha permitido argumentar la tesis de este trabajo. El trabajo de Webster es un concienzudo estudio del coro griego a través de la literatura y los restos materiales que nos ha servido como manual de referencia<sup>74</sup>. También en esta área el trabajo de Calame sobre el análisis antropológico y filológico de los coros femeninos a través de los textos y la iconografía nos ha facilitado conocer cómo eran y cómo actuaban estos coros en los rituales de los diferentes cultos arcaicos y clásicos<sup>75</sup>. Este trabajo también nos ha aportado una valiosa perspectiva antropológica del coro que hemos aplicado. Algunas de sus posteriores publicaciones han continuado su contribución al estudio de la lírica y

---

<sup>74</sup> 1970.

<sup>75</sup> 2001; La edición que hemos consultado es la revisión más reciente de su tesis publicada en francés en 1975.

la performance<sup>76</sup>. Asimismo, Nagy se ha dedicado al estudio de la poesía hexamétrica y lírica en numerosas publicaciones desde la década de los 70. Avanzando en esta línea con los estudios de la lírica y el drama, el trabajo de de Kowalzig no ha permitido aproximarnos a la función del coro – y de la performance coral – en la sociedad de la antigua Grecia<sup>77</sup>. El estudio de la coralidad a través de los textos corales y no corales de Wilson<sup>78</sup> o de Billings<sup>79</sup> también han influido en nuestro análisis. El primero ha facilitado la comprensión sobre la articulación social de coro, concretamente la *choreía* y por qué esta ha sido importante en el desarrollo sociopolítico de la *pólis* ateniense, donde hemos hallado un tipo representación iconográfica relacionada con los concursos corales. En general, esta obra nos aporta información sobre la articulación social del fenómeno cultural del coro. Billings edita una monografía contributiva que muestra la evolución del papel del coro desde el periodo clásico en adelante. Esto no permite reconstruir la imagen del coro en diferentes épocas – comprender los cambios en la representación iconográfica de éste – y cuáles fueron sus funciones a partir del periodo clásico. Del mismo modo, en la línea filológica del estudio del coro, el trabajo sobre el *Partheneion* de Alcman por Ferrari ha tenido su relevancia en nuestro análisis<sup>80</sup>. Su interpretación cosmológica de la columna de acanto de Delfos y, en general, sobre la danza *kalathískos* ha planteado un debate que nos gustaría retomar más adelante. Por otro lado, la unión entre la poesía lírica y la representación visual en la publicación contributiva de Cazzato y Lardinois ha sido también un libro de referencia<sup>81</sup>. Por otra parte, los estudios sobre el género dramático nos han permitido asentar la base de la función coral en la sociedad y la definición del espacio público. Un ejemplo de este tipo de trabajos son los de Bierl y Ceccarelli<sup>82</sup>. Por último, el análisis del coro en textos no corales nos ha acercado la visión de cómo se estructura el coro y cómo se percibía en la sociedad desde el periodo arcaico. Boedeker ofreció algunas

---

<sup>76</sup> 2009.

<sup>77</sup> 2004, pp. 39-65; 2007; 2013.

<sup>78</sup> 2000.

<sup>79</sup> 2013.

<sup>80</sup> 2008.

<sup>81</sup> 2016.

<sup>82</sup> Bierl, 2009; Ceccarelli, 2012, pp. 99-150.

pinceladas del coro<sup>83</sup> y Nagy analizó la performance en la poesía homérica<sup>84</sup>. Peponi también estudió la *choreía* en el *Himno Homérico a Apolo* y en *Leyes* de Platón<sup>85</sup> y, finalmente, la reflexión de Richardson sobre algunos fragmentos de poesía hexamétrica nos ha dado a conocer algunos textos relevantes para nuestro análisis<sup>86</sup>.

En el marco general de la investigación filológica sobre el coro griego hemos encontrado una subárea o tendencia sobre el estudio de la performance coral que también ha fundamentado esta tesis. La producción científica sobre la performance ha sido – y es – rica. Algunos estudios que han contribuido en nuestra tesis son el de Rutherford (sobre los *theoroi*), Bowie y Athanassaki<sup>87</sup>. Dentro de esta línea las investigaciones sobre la danza en el contexto del ritual han sido definitivos en nuestra interpretación. Para esto hemos recurrido a numerosas publicaciones, entre ellas, el trabajo de Lawler o Lonsdale<sup>88</sup>. En ocasiones, las lecturas de ciertos materiales iconográficos que aparecen en algunas publicaciones han sido revisadas y nuestra interpretación ha discrepado de la original<sup>89</sup>. La música y la performance coral son dos factores que se entienden en conjunto, dentro del estudio de la performance coral, y encontramos cuantiosa información y reflexiones sobre ella. El trabajo de Csapo ha contribuido al estudio de la lírica y la música<sup>90</sup>. Más recientemente, Bellia ha dirigido una monografía contributiva con aportaciones interesantes que analizan música, performance coral y espacio en la antigüedad<sup>91</sup>.

Del mismo modo, en el contexto del estudio del coro griego, es la cuestión de la performance coral y su relación con la definición del espacio público en donde nuestro trabajo se enmarca. Esta tendencia ya estaba desarrollada antes de la elaboración de esta tesis, lo cual ha permitido levantar nuestra hipótesis. Los análisis filológicos e iconográficos de Carruesco sobre la coralidad, la

---

<sup>83</sup> 1974.

<sup>84</sup> 1996.

<sup>85</sup> 2009, pp. 39-70; 2013.

<sup>86</sup> 2011.

<sup>87</sup> Rutherford, 2004, pp. 67-90; Bowie, 2006; Athanassaki & Bowie, 2011.

<sup>88</sup> Lawler, 1946, pp. 112-130; 1978; Lonsdale, 1993.

<sup>89</sup> Esto ha sucedido con materiales como el parapeto de sima de Teichiusa (N.º 10): *cf. infra*. cap. 4.1.5.

<sup>90</sup> 2010, pp. 79-130.

<sup>91</sup> 2020.

performance y la configuración del espacio público en el proceso de definición de las *póleis* en la antigua Grecia han asentado las bases teóricas para nuestro enfoque<sup>92</sup>. Nuestra aportación ha sido la continuación de esta perspectiva mediante un estudio interdisciplinar de la iconografía y la arqueología de los espacios públicos. Gracias también al trabajo de De Polignac sobre el nacimiento de la ciudad griega, hemos partido de una idea inicial acerca de la configuración del espacio público en el complejo desarrollo de los primeros estadios de las *póleis*<sup>93</sup>. Por otro lado, cuando comenzamos a elaborar esta investigación, fuimos conscientes de que nuestra tesis se enmarcaría en un área más amplia sobre el estudio de la cinética ritual y la configuración del espacio (incluyendo el paisaje) en el que interactúan más elementos. En este amplio campo de trabajo Connelly ha contribuido con su análisis arqueológico sobre el movimiento ritual en el espacio<sup>94</sup>. Del mismo modo, Mylonopoulos ha aplicado este enfoque para reconstruir la dimensión simbólica y física del espacio en el santuario a través del movimiento ritual<sup>95</sup>. Asimismo, la contribución de Wescoat sobre la vía procesional nos ha facilitado la comprensión de esta articulación coral como un elemento esencial en la definición del espacio a través de la performance<sup>96</sup>. Por otro lado, Hölscher dedicó un capítulo a analizar las interrelaciones del espacio<sup>97</sup>. Su visión nos ha permitido comprender otros niveles para la configuración del espacio público a través de la acción coral.

A lo largo de la consulta bibliográfica para este trabajo nos hemos adentrado en otra área de investigación: la iconografía. Esta es, sin duda, junto al estudio del coro y del espacio, una de las líneas principales de este trabajo. A menudo esta metodología científica puede entenderse como el simple análisis de imágenes que poseen ciertos rasgos en común. Sin embargo, nuestro enfoque iconográfico ha ido más allá de este punto fijo, pues hemos asumido el riesgo interpretativo en nuestros argumentos, los cuales están abiertos a ser

---

<sup>92</sup> 2014, pp. 9-20; 2016, pp.69-107; 2014, pp. 555-557; Reig & Carruesco, 2012, pp. 285-310; Jufresa et al, 2013, pp. 133-138.

<sup>93</sup> 1995.

<sup>94</sup> 2007; 2010, pp. 295-348; 2011, 313-346.

<sup>95</sup> 2006, 69-110.

<sup>96</sup> 2012, pp. 66-113.

<sup>97</sup> 2018, pp. 15-94.

debatidos. Retomando la cuestión de la iconografía, no podemos obviar el concienzudo trabajo de Crowhurst, el único catálogo iconográfico de performance coral<sup>98</sup>. Los datos que compartió nos han permitido tener una fuente de comparación para nuestro catálogo. Sin embargo, como en todas las publicaciones científicas, algunas interpretaciones de ciertos materiales han sido reevaluadas y reinterpretadas. Otros investigadores como Karouzou<sup>99</sup> o Beazley<sup>100</sup> facilitaron el conocimiento de las pinturas de los vasos cerámicos que nos han servido como analogía. Buboltz<sup>101</sup> publicó un interesante estudio sobre la danza en vasos cerámicos. La escultura ha sido también un recurso valioso, gracias a la tendencia desde el siglo XIX de publicar catálogos de escultura en Europa, hemos podido construir el corpus de esta tesis. Posteriormente, la información se fue ampliando e investigadores como Richter<sup>102</sup>, Ridgway<sup>103</sup>, Boardman<sup>104</sup>, Schmidt<sup>105</sup>, Rykwert<sup>106</sup> o Kaltsas<sup>107</sup>, entre otros, han contribuido significativamente a la difusión y conocimiento de la escultura griega. Del mismo modo, el análisis de la iconografía en su contexto original ofrece una información completa. La tendencia de las últimas décadas de estudiar los programas decorativos de los edificios públicos ha contribuido satisfactoriamente a esta tesis. Por ejemplo, las diferentes publicaciones de Marconi<sup>108</sup>, entre otros, han sido un estimable recurso en el análisis de determinados relieves y su contexto. Más recientemente, la interesante lectura realizada por Steiner de determinados arquetipos corales, aunque no es un catálogo iconográfico, ha sido decisiva en la interpretación de varios relieves del corpus.

Hasta ahora, estos son los principales campos de investigación del estado de la cuestión en los que se circunscribe este trabajo. Sin embargo, a raíz de

---

<sup>98</sup> 1963.

<sup>99</sup> 1954.

<sup>100</sup> 1956.

<sup>101</sup> 2002.

<sup>102</sup> 1953.

<sup>103</sup> 1977.

<sup>104</sup> 1978; 1985; 1992.

<sup>105</sup> 1982.

<sup>106</sup> 1996.

<sup>107</sup> 2002.

<sup>108</sup> 2007; 2010, pp. 106-35; 2013, pp. 425-35.

observar la alta frecuencia de coros femeninos en nuestro catálogo, hemos tenido en cuenta la reciente tendencia de los estudios de género. A grandes rasgos, esta línea pretende integrar a la mujer en el discurso histórico que ha tenido – y tiene – una interpretación de género sesgada, pues la Historia ha sido escrita predominantemente por el hombre. Consideramos que orientar nuestro trabajo en el futuro hacia este enfoque es completar ese discurso histórico e interrogar algunas visiones tradicionales sobre la mujer en la antigua Grecia. Aunque esta no ha sido la línea de investigación principal, hemos tenido en cuenta estudios sobre el rol de la mujer en la religión y los coros femeninos, por ejemplo, el ya citado trabajo de Calame (punto de partida) o, por otro lado, las publicaciones de Stehle<sup>109</sup>, Ingalls<sup>110</sup>, Dillon<sup>111</sup>, Karasaki<sup>112</sup>, Connelly<sup>113</sup>, MacLachlan<sup>114</sup>, Budelmann y Power<sup>115</sup>, entre otras.

Finalmente, todos los rituales en los que el coro participa forman parte de la estructura de la religiosidad griega que hemos conocido a través de incontables estudios<sup>116</sup>. Por último, ya indicamos la cuestión en la que esta tesis se enmarca como una continuación, pero también como una refrescante aportación, ya que se han aunado los elementos arquitectónicos y la performance coral que se desarrollaba en las áreas públicas de las *póleis* y santuarios.

---

<sup>109</sup> 1997.

<sup>110</sup> 2000, pp. 1-20.

<sup>111</sup> 2002.

<sup>112</sup> 2003.

<sup>113</sup> 2007.

<sup>114</sup> 2012.

<sup>115</sup> 2015, pp. 252-295.

<sup>116</sup> Burkert, 1983; Simon, 1982.

### 1.3. Metodología

En este apartado exponemos la metodología que hemos empleado para realizar el catálogo de relieves arquitectónicos y votivos que permite un estudio organizado para poder abordar la cuestión principal de la tesis. En primer lugar, hemos recurrido a una metodología cuantitativa – recopilación de datos técnicos – y cualitativa (observación y análisis de la información). La investigación es analítica y descriptiva, pues analiza los datos de los materiales mediante comparación de paralelos iconográficos en base a la cuestión principal del trabajo y los expone en la argumentación. En cuanto a la elaboración del catálogo, en general no existe una organización específica en cuanto al estudio de la iconografía de la performance coral, el único catálogo de iconografía de performance coral lo publicó Crowhurst en 1963 con su propuesta metodológica, pero sí existen ciertos criterios generales en la línea de estudio iconográfica que se deben tener en cuenta en el apartado técnico de los materiales. Por este motivo hemos realizado fichas de campo que recogen datos técnicos de la escultura, esta acción se realizó durante la visita del material o su consulta bibliográfica. La realización de este paso nos permite reunir la información necesaria para nuestro discurso. La ficha ha constado de los siguientes apartados:

1. Número (N.º). Es el número que hemos asignado a la escultura. El catálogo se divide en dos periodos: arcaico y clásico. La numeración sigue el orden geográfico del catálogo: Grecia continental e insular, Asia Menor y Magna Grecia. Dentro de cada área se ordena cronológicamente desde el más antiguo al más reciente.
2. Objeto. Responde a la forma que presenta el material: columna, frontón, base de columna, placa de revestimiento, revestimiento de *geison*, friso, metopa o bloque de paramento.
3. Técnica. Indica la técnica escultórica que se ha empleado: escultura exenta, relieve, bajorrelieve, medio relieve, altorrelieve, incisión.
4. Origen. Señala la procedencia del material, ya sea el yacimiento o el área geográfica si no se conoce el yacimiento.



5. Localización. En qué colección privada o museo se conserva el material.
6. N.º Inv. Citamos la numeración empleada por el museo, pues esto agiliza solicitar datos del material a la institución si es necesario.
7. Conservación. Es el estado en el que se encuentra la escultura: completa, fragmentada o erosionada.
8. Material. Indica el material lítico que se ha empleado (si se ha identificado).
9. Dimensiones. Las medidas totales de cada una de las esculturas que comprende la altura (h), largo (l) y ancho (a). En general, la unidad empleada es el metro o centímetro para aquellas piezas de menor dimensión.
10. Descripción. En este apartado se describe el aspecto formal de la pieza haciendo referencia a su posición, gestualidad, vestimenta, cuerpo y rostro. Además, señalamos cómo y cuándo se halló si se dispone de tal información. También incluimos su cronología y si esta plantea un debate al respecto. Asimismo, señalamos la temática que representa si es posible detectarla. Por último, añadimos la bibliografía consultada para el estudio del material.

Estas fichas de campo se han volcado en la base de datos elaborada en el software Microsoft Access (Fig. 2). Esto ha facilitado la búsqueda y consulta de los datos necesarios durante la elaboración de nuestro trabajo. Para obtener la información que hemos volcado en este software a través de la ficha de campo, hemos realizado una extensa consulta bibliográfica e interbibliotecaria de bibliografía específica de los materiales y de volúmenes iconográficos como el *Thesaurus cultus et rituum antiquorum* (ThesCRA) o el *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. alguna de la información iconográfica se ha obtenido gracias a la consulta de catálogos en línea como el *Classical Art Research Centre* de la University of Oxford, el *Digital Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC) o el *iDai Objects* del Deutsche Archäologische Institut, entre otros. Del mismo modo, la consulta de las colecciones digitales de algunos museos ha permitido el acceso a información e imágenes de los materiales cuando no ha sido posible desplazarnos físicamente al lugar. Algunos

LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA.  
ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

MARTA NICOLÁS MUELAS

de estos catálogos han sido: Acropolis Museum, British Museum, Metropolitan Museum of Art, Staatliche Museen zu Berlin, Hermitage Museum, Getty Museum, entre otros. Por último, pero no por ello menos importante, la consulta de las fuentes clásicas y los análisis filológicos sobre el coro y la performance han asentado la base teórica para la cuestión principal de este trabajo. Toda esta consulta ha permitido crear una lista actualizada del estado de la cuestión. Hemos intentado, en la medida de lo posible, tener acceso a los estudios más recientes de cada uno de los textos y materiales. En ciertas ocasiones se ha presentado dificultad de acceso a cierta bibliografía que no hemos podido salvar por una cuestión de limitación de recursos. Sin duda, en un futuro nos complacería seguir actualizando la bibliografía. Por último, la consulta epigráfica ha sido esencial, pues algunos materiales o paralelos han incluido este aspecto necesario. Para esto hemos recurrido a *Inscriptiones Graecae*.

| Nº del catálogo     | Objeto                           | Técnica                                       | Origen                          | Localización                                                                                                                                                    | Número de inventario |
|---------------------|----------------------------------|-----------------------------------------------|---------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|
| 1 Friso             | Bajo relieve                     | Acropolis de Atenas                           | London BM, Athens AKM, Paris ML | BM 1816, 0610 24, BM 1816, 0610 17                                                                                                                              |                      |
| 2 Balustrada        | Relieve                          | Acropolis de Atenas, parapeto del templo Nike | Acropolis Museum, Athens        | 9722080                                                                                                                                                         |                      |
| 3 Placa             | Relieve                          | Vía de Pario                                  | Gliptoteca de Munich            | 241                                                                                                                                                             |                      |
| 4 Placa             | Relieve                          | Atenas                                        | Acropolis Museum                | 702                                                                                                                                                             |                      |
| 5 Tambor de columna | Relieve                          | Cizici (Adripli, Turquía)                     | Museo Arqueológico de Estambul  | 5370                                                                                                                                                            |                      |
| 6 Estela funeraria  | Relieve                          | Atenas                                        | Museo de Erciyes                | 266                                                                                                                                                             |                      |
| 7 Bal               |                                  |                                               |                                 |                                                                                                                                                                 |                      |
| 13 Bal              | Fragmentado                      | Mármol Peritico                               | 160 m x 1 m                     | Este friso era una parte fundamental del edificio del Partenón. En su totalidad muestra la famosa procesión del festival de las Panateneas que conmemora c.     |                      |
| 14 Sa               | Fragmentado y restaurado parcial | Mármol Peritico                               |                                 | Tres procesiones de víctimas aladas en presencia de Atena la cual aparece también en tres ocasiones. Al norte se sitúan dos Nike que lideran un coro c.         |                      |
| 15 Ba               | Fragmentado y ensorronado        | Mármol                                        |                                 | Partes superiores de tres mujeres moviéndose hacia la izquierda. Según la interpretación de la Gliptoteca podrían identificarse como Aglaia, Thalia y Eu c.     |                      |
| 16 Fr               | Fragmentado y ensorronado        | Mármol                                        | 0,39 m (B)                      | Se trata de un relieve votivo. Tres doncellas bailan hacia la izquierda, lideradas por un joven con aulos. Las bailarinas se sujetan de la muñeca cada una c.   |                      |
| 17 Gz               | Ensayado                         | Mármol                                        |                                 | Tres figuras danzando, dos jóvenes y una chica en el medio c.                                                                                                   |                      |
| 19 Ma               | Ensayado                         | Mármol                                        | 1,65 m x 0,8                    | En la zona superior en forma de frontal y acróteras. En la parte inferior se halla un pasador para su inserción. Zona superior: una escena de sacrificio c.     |                      |
| 20 Fr               | Ensayado                         | Mármol                                        |                                 | Un Dioniso bebiendo, que viste un himenion, está reclinado sobre un cigno a la vez que sujeta un phalos y un kantharos. Se sitúa junto a un sátiro que baila c. |                      |
| 22 Fr               | Ensayado                         | Mármol Dolare                                 |                                 | Se trata de una descripción del culto a las estatuas de Demeter y Despina. La historia de los Kouretes está representada en la base de las esculturas c.        |                      |
| 24 Ma               | Ensayado                         | Mármol                                        |                                 | Además de los dioses que están sentados y los que portan ofrendas, varios guerreros y una mujer con ornato bailan con la música de los aulos y la flauta c.     |                      |
| 25 Ba               | Ensayado                         | Mármol                                        |                                 | Escena de Diana, Apolo y la sibila. Esta se sienta a los pies de Letona, cansada, mientras sujeta una urna que bien podría identificarse con aquellos casos c.  |                      |
| 26 Ba               | Ensayado                         | Mármol                                        |                                 | Escena de la fiesta de Purga. Escena de la vida de Dioniso. Tres kourtes bailan alrededor de un Dioniso infante entornado. Golpean sus escudos c.               |                      |
| 27 Fr               | Fragmentado y ensorronado        | Mármol                                        | 14 m (B)                        | Se halla a finales del siglo XIX en el área norte del templo. Posteriormente, entre 1860-1880, se halló la base de la columna con una inscripción de 35 c.      |                      |
|                     | Fragmentado y ensorronado        | Mármol                                        | 0,48 m x 0,3                    | Tres figuras femeninas se mueven hacia la izquierda. Danzaban con los brazos libres. Una de ellas se mantiene en posición frontal mientras que las otras c.     |                      |
|                     | Fragmentado y ensorronado        | Mármol                                        |                                 | Forma parte de un friso corintio que no se ha conservado en su totalidad. La parte posterior está tallada toscamente y la frontal está ensorronada a nivel c.   |                      |
|                     | Fragmentado                      | Mármol                                        |                                 | En el relieve se observa una escena de donde un Eros pequeño danza junto a tres Gracias. En fila, y encabezadas por una flautista que viste chiton largo c.     |                      |
|                     | Restaurado                       | Atenas                                        |                                 | En este caso encontramos un total de cinco metopas con escenas corales femeninas de un estilo similar a la Grecia oriental. Un total de nueve jóvenes c.        |                      |
|                     | Ensayado                         | Mármol                                        | 0,33 m x 0,9                    | Este bloque (parte izquierda) pertenece junto a otro a un conjunto votivo conmemorativo de una victoria atlética sobre la cual representan unas escult c.       |                      |
|                     | Ensayado                         | Mármol                                        | 0,33 m x 0,9                    | El monumento se atribuye a Alabros que erigió las bases y esculturas para celebrar su victoria durante las Panathenaeas anuales (Pequeñas Panathenaeas: 32 c.   |                      |
|                     | Fragmentado y ensorronado        | Paros                                         | 0,54 m x 0,9                    | La escena general representa una danza coral con más de cien figuras femeninas. El material pertenece a los muros detrás de la columnata del Propileo c.        |                      |
|                     | Fragmentado y ensorronado        | Mármol Peritico                               | 0,33 m x 0,6                    | Se trata de una parte de uno de los frentes de una base de carácter votivo ya que representa una escena de victoria de un concurso pítico acompañado c.         |                      |
|                     | Fragmentado y restaurado parcial | Mármol Peritico                               | 1,36 m (B)                      | Este bloque de tres caras corresponde a la base de un hipódromo. Cada uno de sus frentes tiene un acabado superior en arco y en el centro se sitúan las 35 c.   |                      |
|                     | Restaurado                       | Mármol                                        |                                 | Se trata de un tríptico sobre un pedestal cuadrado de pequeñas dimensiones, con un estilo corintio punado-monóptico, erigido para conmemorar la victo c.        |                      |
|                     | Fragmentado y ensorronado        | Mármol                                        | 0,51 m (B)                      | Observamos una metopa de dimensiones reducidas que muestra la escena de dos doncellas que bailan apretadas hacia la derecha del espectador. El c.               |                      |

Fig. 2 Imagen de la base de datos de materiales en Microsoft Acces.

En cuanto al registro fotográfico, hemos fotografiado aquellos materiales a los que hemos podido acceder. La cámara empleada para esta tarea ha sido una Canon EOS 2000d con un objetivo de 18-55mm. A lo largo de este trabajo también hemos recurrido a imágenes de las colecciones de los museos u otros usuarios en línea. En algunos casos no hemos tenido acceso a imágenes o datos del material y para solventar esta situación nos pusimos en contacto con los museos correspondientes que nos facilitaron amablemente la información.

Por último, todo este trabajo se ha realizado bajo el seguimiento del supervisor mediante tutorías. La ampliación de los datos e internacionalización del trabajo se ha conseguido a través de las estancias de investigación en Europa. Por último, la participación en seminarios, coloquios, charlas y

congresos internacionales han permitido difundir y mejorar la labor desarrollada. Queremos añadir el hecho de que todas estas últimas actividades que han favorecido el desarrollo de la tesis se han visto afectadas por la situación sanitaria mundial entre los años 2020 y 2022. Este suceso ha limitado nuestro tiempo de estancia internacional y la participación y publicación en congresos.

## 2. Χορός

## 2.1. Χορός en las fuentes

### Cuerpo, espacio y performance<sup>117</sup>

El subtítulo que hemos seleccionado para este capítulo es un préstamo literal de aquello que Isar comunica en su artículo, ya que sintetiza al máximo qué es el coro griego según el enfoque de este trabajo. Lo que Isar transmite es la idea de que en la palabra *chorós* (χορός) existen tres niveles englobados que interactúan: cuerpo (grupo de personas en movimiento), espacio (lugar designado o improvisado para la actuación dinámica) y performance (las diferentes actuaciones ejecutadas como herramienta del coro).

Partiendo de la idea del estudio del coro como cuerpo, su articulación con el espacio y las performances que realiza, el primer paso hacia el estudio de la iconografía de nuestro catálogo debe ser abordado a través de las fuentes primarias. El análisis léxico realizado previamente por las investigadoras e investigadores concluye que existe una relación entre el vocabulario de la práctica coral y los términos relativos a acciones y elementos que definen el espacio público<sup>118</sup>, en este caso, *chorós* (χορός).

EL término χορός designa la danza en su esencia o el carácter de la danza<sup>119</sup>. Una actividad llevada a cabo por hombres y mujeres, jóvenes o adultos, en celebraciones o ritos y que, a su vez, se acompañaba con música y canto. También se refiere al grupo de bailarines y cantantes<sup>120</sup> y nos encontramos con que designa la pista donde el coro, propiamente dicho, llevaba a cabo su actuación<sup>121</sup>.

Según Isar<sup>122</sup> existe una remota conexión en el origen del término que se refiere al movimiento circular de la danza – χορός – y aquel que designa el

<sup>117</sup> Isar, 2014, p. 52.

<sup>118</sup> Carruesco, 2014, p. 555; Un breve análisis sobre el léxico de la práctica coral y su relación con la arquitectura y el espacio público es realizado por cf. Carruesco, 2014, pp. 555-557.

<sup>119</sup> Liddell & Scott, 1901, p. 1735; “The original meaning of χορός is „dancing ground “(rather than „circle dance “or „group of dancers“), a special place with sacral connotations.”(Boedeker, 1974, p. 86); Sobre el origen de *chorós* en su dimensión espacial cf. Boedeker, D., 1974, pp. 85-91.

<sup>120</sup> *Ibid.*

<sup>121</sup> Para ampliar la información respecto a este punto cf. Calame, 2001, p 19.

<sup>122</sup> Isar, 2014, p. 51.

espació – χώρα – y que residían juntos en el imaginario del colectivo griego<sup>123</sup>. Hasta que, en algún momento indeterminado, a finales del siglo VII a.n.e. y principios del s. VI a.n.e., parece que se produjo la separación del significado de ambos términos. En realidad, parece que no está tan claro si ambas raíces lingüísticas – χορός y χώρα – tienen la misma relación histórica, existiendo la posibilidad de que sean dos palabras independientes, pero esto no excluiría que existiese una percepción de esta relación en el imaginario griego arcaico. De hecho, la existencia de esta percepción es demostrada efectivamente por el estudio de Reig y Carruesco, que realizan un análisis del uso que hacen los textos épicos arcaicos de los términos χορός y χώρος (y su forma femenina χώρα), que designa en los textos épicos un lugar, un espacio abierto y delimitado que incluye en su interior aspectos de la vida en comunidad<sup>124</sup>.

Así, las primeras referencias textuales en las que encontramos el término griego χορός aparecen en los poemas de Homero y Hesíodo. Es habitual encontrarlo para indicar el “baile” coral, el “coro” propiamente o un lugar para el baile<sup>125</sup>, por lo que la semántica para χορός, en este caso, es ambivalente, ya que su significado aún no está delimitado y es utilizado para designar diversos aspectos, como veremos a continuación:

#### 1. Hom. II. 3. 390-394

δεῦρ' ἴθ': Ἀλέξανδρός σε καλεῖ οἶκον δὲ νέεσθαι.      390  
 κείνος ὃ γ' ἐν θαλάμῳ καὶ δινωτοῖσι λέχεσσι  
 κάλλει τε στίλβων καὶ εἵμασιν: οὐδέ κε φαίης  
 ἀνδρὶ μαχεσσάμενον τόν γ' ἐλθεῖν, ἀλλὰ χορὸν δὲ  
 ἔρχεσθ', ἥ ἐ χοροῖο νέον λήγοντα καθίζειν.

“Ven aquí, te llama Alejandro para que regreses a casa. Allí está él,  
 en el tálamo y en los torneados lechos, destilando belleza del

<sup>123</sup> Un ejemplo similar a esta conexión de términos también lo encontramos en Platón (*Leg.* 2.654a) que relaciona la palabra χορός con χαρά que, a su vez, sería una forma de χάρις (alegría). Esta acción refleja como el coro es un elemento esencial para la armonía social.

<sup>124</sup> Reig & Carruesco, 2012, p. 286.

<sup>125</sup> Richardson, 2011, p. 60.

cuerpo y del vestido. No dirías que viene de pelear con un hombre, sino que va a la pista de baile o que se acaba de sentar, nada más dejar la danza. Así habló, y en el pecho le conmovió el ánimo.”<sup>126</sup>.

En este fragmento Afrodita se dirige a Helena y le habla sobre Alejandro para que vaya con él. En él, observamos que el término que señala el coro aparece primero como χορὸν, en acusativo de dirección complementando el verbo “ir”, y luego como χοροῖο, en genitivo complementando el verbo “dejar, cesar” (λήγοντα). Como explicamos en líneas anteriores, en este caso existe esa cierta ambigüedad entre la acción de bailar y el lugar donde se ejecuta el baile (χορός), pues al menos en el primer caso (y probablemente también en el segundo) la referencia al coro es indiscutiblemente un indicativo de lugar, un espacio, ya que va acompañado del verbo “ir”. En principio, podría pensarse en un uso metonímico del término, la acción por el lugar (como en nuestro “ir al baile”), pero que no es este el caso lo demuestran dos pasajes de la *Odisea* (8. 260, 264), donde los feacios allanan el *chorós* – una pista de tierra batida – para que más tarde los pies de los jóvenes danzantes golpeen ese mismo *chorós*.

Por otro lado, en estas líneas se interpreta como el coro también se identifica con el erotismo. Vemos que Afrodita anima a Helena a tener un encuentro con Paris, que está agitado después del esfuerzo físico (“[...]destilando belleza del cuerpo y del vestido [...]”), y lo compara como si éste no viniera de pelear sino de participar en el coro. En primer lugar, se observa una contraposición de espacios, aquel bélico y el coral (“No dirías que viene de pelear con un hombre, sino que va a la pista de baile o que se acaba de sentar [...]”). Por otro lado, a través de esta comparación de Paris, como si fuera o viniera de participar en un coro, se indica como el coro es generador de belleza y erotismo a través del baile y de los cuerpos con movimientos gráciles, y, a su vez, transmite placer al espectador a través de la contemplación de esa belleza<sup>127</sup>.

---

<sup>126</sup> Trad. Crespo, 1996.

<sup>127</sup> Carruesco, 2016, p. 82.

## 2. Hom. // 15. 505-509

ἧ οὐκ ὀτρύνοντος ἀκούετε λαὸν ἅπαντα  
Ἑκτορος, ὃς δὴ νῆας ἐνιπρῆσαι μενεαίνει;  
οὐ μὰν ἔς γε χορὸν κέλετ' ἐλθέμεν, ἀλλὰ μάχεσθαι.  
ἡμῖν δ' οὔτις τοῦδε νόος καὶ μῆτις ἀμείνων

“¿No habéis oído cómo instaba a todas sus huestes Héctor, que pretende a toda costa incendiar las naves? No los invita a ir a un coro de danza, sino a la lucha.”<sup>128</sup>.

En el texto, Áyax se dirige a sus compañeros de lucha en respuesta a los ánimos de Héctor a los troyanos. Aquí se identifica χορὸν, como en el caso anterior, como “baile “. También en este texto existe una contraposición de espacios donde el coro, por un lado, es un espacio público dedicado a la belleza, armonía y alegría y, por otro lado, el dedicado a la guerra. Este aspecto es importante a la hora de estudiar la iconografía coral en los espacios públicos, ya que la comunidad construye estos lugares para expresar la armonía y la gracia, como veremos más adelante.

## 3. Hom. // 16. 180-183

παρθένιος, τὸν ἔτικτε χορῷ καλῇ Πολυμήλῃ                      180  
Φύλαντος θυγάτηρ: τῆς δὲ κρατὺς ἀργεῖφόντης  
ἡράσατ', ὀφθαλμοῖσιν ἰδὼν μετὰ μελπομένησιν  
ἐν χορῷ Ἀρτέμιδος χρυσηλακάτου κελαδαινῆς.

“[...] a quien había dado a luz Polimela, bella en la danza, hija de Filante. El pujante Argifonte se había prendado de ella, al verla con sus ojos entre las bailarinas en el coro de la ruidosa Artemis, la de áureos venablos. [...]”<sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> Trad. Crespo, 1996.

<sup>129</sup> Trad. *Ibid*.



El fragmento trata sobre Eudoro, hijo de Hermes y Polimela. En este caso, χορῶ se identifica, en primer lugar, como “danza” y en segundo lugar como el grupo de bailarinas de Artemis. De esta manera, una vez más, vemos en las fuentes la polivalencia del término χορός.

En el fragmento observamos nuevamente la presencia del erotismo ligado a la performance coral, ya que el personaje de Hermes se enamora de Polimela al verla bailar en el coro y, posteriormente, la rapta (“[...] el pujante Argifonte se había prendado de ella, al verla con sus ojos entre las bailarinas en el coro [...]). Es otro ejemplo donde se identifica la belleza del coro y el placer de su contemplación por parte del espectador. También hay que señalar el contexto en el que se desarrolla esta escena, se trata de los coros de Artemis. Estos coros femeninos forman parte de los ritos iniciáticos para las jóvenes, en los cuales ellas se presentan en un espacio de erotización en la etapa premarital. En estos coros dedicados a Artemis las muchachas son adolescentes, vírgenes como la propia diosa, y, en ocasiones, este tipo de performances corales están conectadas con varias escenas de rapto en la mitología griega<sup>130</sup> precisamente por su carácter erotizado.

La representación iconográfica de este tipo de coros femeninos en un estadio premarital también la encontramos en nuestro catálogo, como veremos posteriormente, por ejemplo, en las metopas (v. N.º 15) del conocido Heraion en Paestum<sup>131</sup> – posiblemente el templo de Hera II – en la desembocadura del Sele (Salerno, Italia). En estas metopas se representan un total de nueve jóvenes y, por la asociación con la divinidad, el contexto del santuario y la evidencia arqueológica, parece que su iconografía estaría ligada a un rito de pasaje hacia la edad marital y en un contexto de fertilidad<sup>132</sup>.

#### 4. Hom. *Od.* 8. 245-254

οὐ γὰρ πυγμάχοι εἰμὲν ἀμύμονες οὐδὲ παλαισταί,  
ἀλλὰ ποσὶ κραιπνῶς θέομεν καὶ νηυσὶν ἄριστοι,

<sup>130</sup> Calame, 2001, pp. 90-91.

<sup>131</sup> Crowhurst, 1963, pp. 135-137.

<sup>132</sup> De Martino, 2018, p. 21.

αἰεὶ δ' ἡμῖν δαῖς τε φίλη κίθαρις τε χοροὶ τε  
 εἵματά τ' ἐξημοιβὰ λοετρά τε θερμὰ καὶ εὐναί.  
 'ἀλλ' ἄγε, Φαιήκων βητάρμονες ὅσσοι ἄριστοι, 250  
 παῖσατε, ὥς χ' ὁ ξεῖνος ἐνίσπη οἷσι φίλοισιν  
 οἴκαδε νοστήσας, ὅσσον περιγιγνόμεθ' ἄλλων  
 ναυτιλίῃ καὶ ποσσὶ καὶ ὀρχηστῷ καὶ ἀοιδῇ.

“verdad que no somos luchadores perfectos de cuerpos ni puños, más nadie nos supera en correr con los pies ni en regatas de naves y nos gustan de siempre el banquete, la cítara, el baile, los vestidos bien limpios, los baños templados, los lechos. Vamos, pues, bailarines feacios, los más distinguidos, a danzar y que el huésped, de vuelta a su casa, refiera a los suyos cuál es la ventaja que a todos sacamos en llevar una nave, en carreras, en cantos y en danza;”<sup>133</sup>.

El texto describe una escena durante la presentación de Ulises a los feacios en la *Odisea*. Podemos observar que en este extracto se puede leer la palabra χοροί (*Od.* 8. 248) para referirse a “el baile” únicamente como acción. Además, en esta ocasión, vemos que el grupo de bailarines se expresa en el texto mediante βητάρμονες (*Od.* 8. 250) y, en la última línea, el baile como ὀρχηστῷ.

En este pasaje de la *Odisea*, la performance coral que realizan los feacios se desarrolla en un contexto de hospitalidad hacia Ulises – una escena de *xenía* – y en un espacio de *cháris*<sup>134</sup>. En la *Odisea*, los feacios son una comunidad mítica que representan la ciudad ideal en el mundo griego, los que viven en armonía y construyen naves. No es de extrañar que la práctica coral aquí sea un elemento destacable, ya que, como hemos visto en ejemplos anteriores, el coro construye y expresa en la comunidad un espacio de paz y belleza en contraposición a lo bélico.

<sup>133</sup> Trad. Pabón, 1993.

<sup>134</sup> χάρις: gracia; Este término tiene un significado muy amplio, pero es analizado en el contexto coral más adelante (cf. *infra*).



bailarinas corales del edificio del santuario de Samotracia (v. N.º 19) La escena coral presenta más de novecientas figuras femeninas y tiene varias interpretaciones, ya que se trata de un friso con una larga tradición de estudio. Según apunta Marconi, no se trata de una danza extática o un baile que forme parte del ritual de iniciación en los misterios de Samotracia<sup>137</sup> y parece que podría existir cierta relación, a través del análisis de la vestimenta de las bailarinas, con alguna divinidad importante en Samotracia: Deméter, Perséfone o Cibeles<sup>138</sup>.

#### 6. Hes. *Esc. Her.* 270-273

τέρψιν ἔχον: τοὶ μὲν γὰρ εὐσσωτρου ἐπ' ἀπήνης  
ἦγοντ' ἀνδρὶ γυναῖκα, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει:

“Sus varones disfrutaban entre fiestas y danzas: éstos, sobre un carro de buenas llantas, conducían la esposa a su marido y un largo himeneo se elevaba al cielo,”<sup>139</sup>.

En este fragmento del *Escudo de Heracles*, atribuido a Hesíodo, aparece el término χοροῖς claramente en referencia a “bailes” y en relación con la celebración colectiva en la ciudad, un espacio de armonía como indicábamos anteriormente. En nuestro catálogo encontramos algunos ejemplos de coros que participan en festivales, como es el caso, ya mencionado, del friso del propileo del santuario de Samotracia o el friso con la procesión de las Panateneas en la Acrópolis de Atenas.

#### 7. *Him. Hom. Art.* 27. 10-15

αὐτὰρ ἐπὴν τερφθῇ θηροσκόπος ἰοχέαιρα,  
εὐφρήνη δὲ νόον, χαλάσας' εὐκαμπέα τόξα  
ἔρχεται ἐς μέγα δῶμα κασιγνήτοιο φίλοιο,

<sup>137</sup> Marconi, 2010, p. 130.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>139</sup> Trad. Pérez & Martínez, 1978.

Φοίβου Ἀπόλλωνος, Δελφῶν ἐς πίονα δῆμον,  
Μουσῶν καὶ Χαρίτων καλὸν χορὸν ἀρτυνέουσα. 15

“Y cuando se ha complacido la diosa que ojea las fieras, la diseminadora de dardos, y ha deleitado su espíritu, tras aflojar su flexible arco, se dirige a la espaciosa morada de su hermano, Febo Apolo, el espléndido pueblo de Delfos, disponiendo allí el hermoso coro de las Musas y las Gracias.”<sup>140</sup>.

En este extracto, el término *chorós* designa el coro de las Cárites o Gracias y las Musas, hijas de Zeus y Mnemósine, pero también consideramos que es un indicador espacial ya que la diosa se dirige al sagrado lugar, en Delfos, donde se lleva a cabo la danza de las Gracias y las Musas, tal y como también la ejercían las Ninfas según los textos<sup>141</sup>. En el santuario de Delfos podría haberse celebrado el culto a la diosa Artemis, hermana de Apolo, cuyo culto es el principal adscrito en Delfos<sup>142</sup>.

#### 8. Hes. *Th.* 1-9

Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεῖδεν,  
αἰῖθ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζάθεόν τε  
καὶ τε περὶ κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν  
ὄρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος.  
καὶ τελοεσσάμεναι τέρενα χροά Περμησσοῖο 5  
ἢ Ἴππουκρήνης ἢ Ὀλμειοῦ ζαθέοιο  
ἀκροτάτῳ Ἑλικῶνι χοροὺς ἐνεποιήσαντο  
καλοῦς, ἡμερόεντας: ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν.

“Comencemos nuestro canto por las Musas Heliconiadas, que habitan la montaña grande y divina del Helicón. Con sus pies delicados danzan

<sup>140</sup> Trad. Bernabé, 1978.

<sup>141</sup> Isar, 2014, p. 52.

<sup>142</sup> Fernández Garrido, 2009, pp. 66-67.

en torno a una fuente de violáceos reflejos y al altar del muy poderoso Cronión. Después de lavar su piel suave en las aguas del Permeso, en la Fuente del Caballo o en el divino Olmeo, forman bellos y deliciosos coros en la cumbre del Helicón y se cimbrean vivamente sobre sus pies.”<sup>143</sup>.

En este último fragmento del texto de la *Teogonía* de Hesíodo, se utiliza *χορούς* para designar al coro divino, pero también hay una implicación espacial ya que el grupo de Musas ha bailado alrededor de un altar en la cumbre de la montaña Helicón, por lo tanto, se trata de un coro estático que ejecuta no sólo una danza circular, sino que también construye un espacio sagrado a través de dicho baile para después marchar como un coro procesional, un coro en movimiento, hacia el Olimpo. Aunque veremos más adelante que este tipo de coros divinos realizan sus performances por motivos bien diferentes a aquellos coros terrenales.

Aunque no se trate de un coro mitológico, un ejemplo del movimiento circular en un espacio sagrado lo encontramos en nuestro catálogo (v. N.º 9). La iconografía del tambor de columna de Cícico (Turquía)<sup>144</sup>, del que se conserva el fragmento superior, representa la performance coral de dos muchachos, con el torso desnudo, y una joven vestida sólo con *chiton*. Están en movimiento y realizan un baile circular cogidos por la mano, o por la muñeca, un gesto muy común en la iconografía coral. Además, esa danza circular queda enfatizada al estar representada en un tambor de columna. Aunque analizaremos este material y los tipos patrones de movimiento coral que hay en sus respectivos capítulos, nos sirve aquí como ilustración de los coros circulares.

En general, hemos visto una selección de textos donde la palabra *χορός* tiene un carácter ambiguo, dependiendo del contexto en el que se utilice, para determinar “baile”, “coro” o “pista de baile” y, a su vez, hemos podido comentar algunos elementos básicos del coro como lo son los movimientos corales, los

---

<sup>143</sup> Trad. Pérez & Martínez, 1978.

<sup>144</sup> Para más información sobre el hallazgo: cf. Arkugal, 1965, pp. 99-103.

festivales, los rituales de pasaje, la conexión con el erotismo y la *cháris* o el espacio coral, entre otros.

A raíz de presentar una selección de referencias textuales donde identificamos el término *chorós*, observamos que los coros que se describen son tanto divinos como mortales. Aunque desarrollaremos este aspecto más adelante, es necesario introducirlo en este punto. Ambos grupos, mitológicos y humanos, ya están presentes en las fuentes arcaicas, así como en la iconografía. No hay que olvidar que el coro terrenal no actúa por sí mismo, sino que cumple una función religiosa asociada a una divinidad o divinidades. En el caso de los coros divinos, en ocasiones, estos son paradigmas para los humanos<sup>145</sup> y, entre dioses, la lírica y la performance coral no está motivada por un culto, siendo la danza una actividad principal<sup>146</sup>. Los cuerpos celestes, las Híades y Pléyades, las Nereidas, entre otros, son un ejemplo de los prototipos corales que se recogen en la literatura o en la iconografía desde el periodo arcaico y clásico. Estos prototipos sirven como modelo para aquellos coros humanos o terrenales, a través del cual se proyectan<sup>147</sup>.

Así, encontramos numerosos ejemplos donde aparecen coros divinos y que, a su vez, nos ayudan a entender la construcción, y relación, del espacio y el coro en las *póleis* y alrededores. Para empezar, se ha seleccionado un fragmento de la Teogonía de Hesíodo donde relata el nacimiento de las Musas y su ubicación:

Hes. *Th.* 60-71

ἦ δ' ἔτεκ' ἐννέα κούρας ὁμόφρονας, ἧσιν ἀοιδὴ                      60  
μέμβλεται ἐν στήθεσσιν, ἀκηδέα θυμὸν ἐχούσαις,  
τυτθὸν ἀπ' ἀκροτάτης κορυφῆς νιφόεντος Ὀλύμπου.  
ἐνθα σφιν λιπαροὶ τε χοροὶ καὶ δώματα καλά.  
παρ δ' αὐτῆς Χάριτες τε καὶ Ἴμερος οἰκί' ἔχουσιν  
65 ἐν θαλίῃς: ἐρατὴν δὲ διὰ στόμα ὄσσαν ἰεῖσαι

<sup>145</sup> Calame, 2001, p. 89.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 89; Para ampliar el tema cf. Lonsdale, 1993, 111-136; Ferrari, 2008.

<sup>147</sup> Steiner, 2021, p. 3.

μέλπονται πάντων τε νόμους καὶ ἥθεα κεδνὰ  
 ἀθανάτων κλείουσιν, ἐπήρατον ὅσσαν ἰεῖσαι.  
 αἱ τότ' ἴσαν πρὸς Ὀλυμπον ἀγαλλόμεναι ὅπῃ καλῇ,  
 ἀμβροσίῃ μολπῇ: περὶ δ' ἴαχε γαῖα μέλαινα  
 ὑμνεύσας, ἐρατὸς δὲ ποδῶν ὕπο δοῦπος ὀρώρει 70  
 νισσομένων πατέρ'

“[...] nueve jóvenes de iguales pensamientos, interesadas sólo por el canto y con un corazón exento de dolores en su pecho, dio a luz aquella, cerca de la más alta cumbre del nevado Olimpo. Allí forman alegres coros y habitan suntuosos palacios. Junto a ellas viven, entre fiestas, las Gracias e Hímero. Y una deliciosa voz lanzando por su boca, cantan y celebran las normas y sabias costumbres de todos los Inmortales, [lanzando al viento su encantadora voz].

Aquellas iban entonces hacia el Olimpo, engalanadas con su bello canto, inmortal melodía. Retumbaba en torno la oscura tierra al son de sus cantos, y un delicioso ruido subía de debajo de sus pies al tiempo que marchaban al palacio de su padre.”<sup>148</sup>.

En primer lugar, señalamos la relación de las Musas con el canto (“[...] nueve jóvenes de iguales pensamientos, interesadas sólo por el canto, [...]”) cómo éste es una característica intrínseca de estas divinidades, tal y como hemos visto en otros fragmentos analizados de este capítulo. De otra parte, queremos señalar en el texto el espacio que se identifica como coral. Por un lado, el monte Olimpo es en sí un espacio coral divino – el hogar – donde se recrean las Musas (“Allí forman alegres coros [...]”), como así lo es su equivalente, el templo, dedicado a ellas en la ciudad. A su vez, en el punto geográfico que va desde el monte Helicón, de donde salen al principio del poema, al Olimpo, adonde se dirigen, las Musas crean otro espacio procesional a través de su desplazamiento lineal dotado de un movimiento rítmico y marcado por los pies (“Aquellas iban entonces hacia el Olimpo, [...] Retumbaba en torno

<sup>148</sup> Trad. Pérez & Martínez, 1978.



la oscura tierra al son de sus cantos, y un delicioso ruido subía de debajo de sus pies al tiempo que marchaban [...]).

El coro de las Musas rememora la identidad colectiva de los inmortales y perpetúa las costumbres divinas en el Olimpo a través de la performance, lo cual sirve como paradigma a los mortales. Éstos, al igual que las Musas en su avance hacia el Olimpo, crean ese espacio coral en la tierra. Este eje procesional se construye gracias a la repetición de la performance coral en el lugar donde se realiza<sup>149</sup>, ya que se fosiliza en el lugar creando esas vías procesionales, las cuales son comunes hallarlas tanto dentro de las *póleis*, como en las inmediaciones de los santuarios rurales<sup>150</sup>.

En relación con la construcción del paisaje coral, en este caso una vía procesional que da acceso a un santuario, encontramos un ejemplo ilustrativo de un coro mitológico en el *Himno Homérico a Apolo*. El propio dios conduce a un grupo de navegantes cretenses hacia el monte Parnaso mientras éstos entonan un peán, ya que los ha elegido para que sean los oficiantes de su culto en el santuario de Delfos en Crisa.

*Him. Hom. Apol. 3. 505-524*

|                                                       |     |
|-------------------------------------------------------|-----|
| ἐκ δὲ καὶ αὐτοὶ βαῖνον ἐπὶ ῥηγμῖνι θαλάσσης.          | 505 |
| ἐκ δ' ἄλως ἤπειρόν δε θοὴν ἀνὰ νῆ' ἐρύσαντο           |     |
| ὑψοῦ ἐπὶ ψαμάθοις, ὑπὸ δ' ἔρματα μακρὰ τάνυσσαν:      |     |
| καὶ βωμόν ποίησαν ἐπὶ ῥηγμῖνι θαλάσσης:               |     |
| πῦρ δ' ἐπικαίοντες ἐπὶ τ' ἄλφιστα λευκὰ θύοντες       |     |
| εὖχονθ', ὥς ἐκέλευε, παριστάμενοι περὶ βωμόν.         | 510 |
| δόρπον ἔπειθ' εἵλοντο θοῇ παρὰ νηὶ μελαίνῃ            |     |
| καὶ σπεῖσαν μακάρεσσι θεοῖς, οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν.      |     |
| αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,           |     |
| βάν ῥ' ἴμεν: ἦρχε δ' ἄρα σφιν ἄναξ Διὸς υἱὸς Ἀπόλλων, |     |

<sup>149</sup> Carruesco, 2014, p. 556.

<sup>150</sup> Existen varios ejemplos de vías procesionales como lo es la vía sagrada de Atenas a Eleusis o en el acceso al santuario de Samotracia, entre otros. Un ejemplo que encontramos es la vía que parte desde el puerto hasta el santuario de Delfos, la cual describe la procesión divina de Apolo guiando a los mortales (cf. *supra*) o, también, el pasaje en la *Ilíada* de la descripción del Escudo de Aquiles (cf. *infra*).

φόρμιγγ' ἐν χεῖρεσσιν ἔχων, ἐρατὸν κιθαρίζων, 515

καλὰ καὶ ὕψι βιβάς: οἱ δὲ ῥήσσοντες ἔποντο

Κρηῆτες πρὸς Πυθῶ καὶ ἰηπαιήον' αἶδον,

οἳοί τε Κρητῶν παιήονες, οἳσί τε Μοῦσα

ἐν στήθεσσιν ἔθηκε θεὰ μελίγηρυν ἀοιδήν.

ἄκμητοι δὲ λόφον προσέβαν ποσίν, αἶψα δ' ἵκοντο 520

Παρνησὸν καὶ χῶρον ἐπήρατον, ἐνθ' ἄρ' ἔμελλον

οἰκῆσιν πολλοῖσι τετιμένοι ἀνθρώποισι:

δεῖξε δ' ἄγων ἄδυτον ζάθεον καὶ πῖονα νηόν.

“Luego desembarcaron en la orilla de la mar y vararon, fuera de la mar, en tierra firme, el raudo bajel, en la arena, bien arriba. A todo lo largo tendieron gruesas escoras y erigieron un altar a la orilla de la mar. Tras encender fuego y haber ofrecido blanca harina, lo invocaron como les había ordenado, dispuestos en torno al altar. Tomaron luego la comida junto al raudo bajel negro y ofrecieron una libación a los dioses bienaventurados que ocupan el Olimpo. Mas cuando hubieron satisfecho el deseo de bebida y comida, se pusieron en camino. Los guiaba naturalmente el soberano hijo de Zeus, Apolo, con la fórminge en la mano, tañéndola admirablemente y caminando con paso gallardo y arrogante. Lo seguían marcando el compás los cretenses hacia Pito, y entonaban el ié peán, tal como son los peanes de los cretenses a los que la Musa, la diosa, les infundió en sus pechos el dulcísimo canto. Infatigables, ascendieron a pie la altura y en seguida llegaron al Parnaso y al lugar encantador donde iba a habitar, honrado por multitud de hombres. Mientras los conducía, les mostró el divino santuario y el espléndido templo.”<sup>151</sup>.

Este fragmento nos describe como el *chorós* mediante la procesión define una vía fuera de la *pólis* y en un entorno rural, tal y como sucede, por ejemplo, en el caso de la vía desde Amiclas hasta Esparta durante la festividad de las

<sup>151</sup> Trad. Bernabé, 2004.

Jacintias<sup>152</sup>. En el texto es Apolo quien, ejerciendo de corega, dirige la procesión de los navegantes marcando el ritmo con su paso y acompañándolo con la melodía de su instrumento musical (“Los guiaba naturalmente el soberano hijo de Zeus, Apolo, con la fórminge en la mano, tañéndola admirablemente y caminando con paso gallardo y arrogante.”). El elegido coro sigue al dios al compás y cantando peanes (“Lo seguían marcando el compás los cretenses hacia Pito, y entonaban el ié peán, tal como son los peanes de los cretenses a los que la Musa, la diosa, les infundió [..]”). Estos cantos de propiciación o gratitud eran dedicados a Apolo y ya aparecen en la *Ilíada*<sup>153</sup>, aunque también serían dedicados a otras divinidades como Artemis. En época arcaica, eran cantados en ocasiones de batalla, banquetes o matrimonios<sup>154</sup>. También se han conservado fragmentos de este género, por ejemplo, de Píndaro o Baquílides.

De esta lectura también extraemos que Apolo y los cretenses forman un coro fundacional<sup>155</sup> y crean un espacio propiamente coral como vimos al principio del párrafo anterior. Es precisamente este primer movimiento coral el que abre e inaugura la principal vía de acceso al santuario, desde la costa y la ciudad de Crisa.

Por otro lado, retomamos el tema del coro mitológico en las fuentes con un ejemplo que nos servirá en el análisis del corpus. En la *Ilíada* encontramos otro coro de Musas acompañadas de un músico solista que entretienen a los dioses mientras éstos festejan<sup>156</sup>:

Hom. *Il.* 1. 601-4

ὥς τότε μὲν πρόπταν ἦμαρ ἐς ἡέλιον καταδύντα  
δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἵσης,  
οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,  
Μουσάων θ' αἵ ᾄδειον ἀμειβόμεναι ὅππῃ καλῇ.

<sup>152</sup> Jufresa *et al.*, 2013, p. 136.

<sup>153</sup> Hom. *Il.* 1. 473 y ss.

<sup>154</sup> Calame, 2001, p. 76.

<sup>155</sup> Reig & Carruesco, 2012, p. 297.

<sup>156</sup> Richardson, 2011, p. 16.

“Así entonces durante todo el día hasta la puesta del sol, participaron del festín, y nadie careció de equitativa porción ni tampoco de la muy bella fórminge, que mantenía Apolo, ni de las Musas, que cantaban alternándose con bella voz.”.

En este caso, no aparece el término *chorós* propiamente dicho, como hemos visto en las referencias anteriores, pero el texto es una clara muestra de la festividad de un coro divino ya que el poeta narra como las Musas cantan acompañadas de la música de uno de los *choregoi* divinos por antonomasia, Apolo<sup>157</sup>. Aunque analizaremos más adelante la figura de los *choregoi*, es necesario mencionar que tanto Apolo como Artemis son los *choregoi* divinos más comunes<sup>158</sup>, seguidos de Dioniso, y sus coros son un paradigma para los mortales. Por ejemplo, el corpus de este trabajo recoge una placa en relieve del pasaje de los teoros (Tasos) que, actualmente, se conserva en el Musée du Louvre (Paris). Sobre el mármol se representa a Apolo, que porta la lira, junto a las ninfas. Este relieve, parte de una estructura monumental, marca la importante entrada al lugar de culto que estaba situado en la esquina noreste del ágora de la ciudad, además de ser un lugar de sacrificio para las divinidades. Por lo que respecta a la escena, vemos que a la derecha se sitúan las tres Ninfas que caminan en procesión pausada hacia la izquierda, en dirección al hueco central de la estructura – el pequeño nicho integrado en el bloque– mientras que Apolo, en el lado opuesto, hace un alto antes de llegar al nicho para ser coronado. Aunque el dios no encabeza esta procesión lineal, éste se identificaría con el *choregós* (χορηγός) de la escena. Además de su tradición mitológica como director del coro<sup>159</sup>, porta el atributo de la lira. Los instrumentos musicales suelen aparecer como un elemento de los *choregoi* para marcar el ritmo. Además, Apolo marca o, más bien, rompe la continuidad de la línea de la procesión, ya que se detiene para ser coronado. Entendemos que este material arqueológico tiene

<sup>157</sup> Como veremos a lo largo de este capítulo, Apolo suele ser descrito en los textos y representado en la iconografía con la lira mientras dirige o acompaña al coro. Existen varios fragmentos donde la divinidad cumple con el rol de *os*, tal y como sucede en la quinta Nemea de Píndaro (Pd. *Nem.* 5. 20-25).

<sup>158</sup> Calame, 2001, p.89.

<sup>159</sup> La *Ilíada* establece una visión canónica de Apolo con su lira y siempre acompañando las canciones del coro bajo su mando (Calame, 2001, p. 48).

una amplia tradición historiográfica con diversas interpretaciones, por lo que lo trataremos en su capítulo correspondiente.

En otra referencia homérica, el *Himno a Apolo*, se describe una escena de danza y música en el Olimpo.

*Him. Hom. Apol.* 3. 186-206

ἐνθεν δὲ πρὸς Ὀλυμπον ἀπὸ χθονός, ὥστε νόημα, 186

εἴσι Διὸς πρὸς δῶμα θεῶν μεθ' ὁμήγουριν ἄλλων.

αὐτίκα δ' ἀθανάτοισι μέλει κίθαρις καὶ ἀοιδή:

Μοῦσαι μὲν θ' ἅμα πᾶσαι ἀμειβόμεναι ὅππῃ καλῇ

ὑμνεῦσιν ῥα θεῶν δῶρ' ἄμβροτα ἢ δ' ἀνθρώπων

τλημοσύνας, ὅσ' ἔχοντες ὑπ' ἀθανάτοισι θεοῖσι

ζώουσ' ἀφραδέες καὶ ἀμήχανοι, οὐδὲ δύνανται

εὐρέμεναι θανάτιό τ' ἄκος καὶ γήραος ἄλκαρ:

αὐτὰρ εὐπλόκαμοι Χάριτες καὶ εὐφρονες Ὠραι

Ἀρμονίη θ' Ἥβη τε Διὸς θυγάτηρ τ' Ἀφροδίτη 195

ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χειρὸς ἔχουσαι:

τῇσι μὲν οὐτ' αἰσχρὴ μεταμέλπεται οὐτ' ἐλάχεια,

ἀλλὰ μάλα μεγάλη τε ἰδεῖν καὶ εἶδος ἀγῆτή,

Ἄρτεμις ἰοχέαιρα ὁμότροφος Ἀπόλλωνι.

ἐν δ' αὖ τῇσιν Ἄρης καὶ εὐσκοπος Ἀργειφόντης 200

παίζουσ': αὐτὰρ ὁ Φοῖβος Ἀπόλλων ἐγκιθαρίζει

καλὰ καὶ ὕψι βιβάς: αἴγλη δέ μιν ἀμφιφαίνει

μαρμαρυγαί τε ποδῶν καὶ εὐκλώστοιο χιτῶνος.

οἳ δ' ἐπιτέρπονται θυμὸν μέγαν εἰσορόωντες

Λητώ τε χρυσοπλόκαμος καὶ μητίετα Ζεὺς 205

υἷα φίλον παίζοντα μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσι.

“Desde allí, hacia el Olimpo, desde la tierra y raudo como el pensamiento se encamina hacia la morada de Zeus, junto a la asamblea de los demás dioses. Bien pronto a los inmortales les atraen la cítara y el canto. Las Musas, respondiéndole todas a una con hermosa voz cantan de los dioses

los dones inmortales y de los hombres los sufrimientos, cuantos sobrellevan por causa de los dioses inmortales, y cómo pasan la vida inconscientes y sin recursos y no pueden hallar ni remedio de la muerte ni protección de la vejez. Por su parte, las Gracias de hermosos bucles y las benévolas Horas, así como Harmonía, Hebe y la hija de Zeus, Afrodita, danzan, tomándose unas a otras las manos por la muñeca. Entre ellas canta, y no desmerecedora ni insignificante, sino muy señalada de ver y admirable por su belleza, Artemis, diseminadora de dardos, criada a la vez que Apolo. Entre ellas juegan también Ares y el Argicida de larga vista, mientras Febo Apolo tañe su cítara, caminando con paso gallardo y arrogante. Sale en torno suyo un brillante resplandor, y centelleos de sus pies y de su túnica de fina textura. Se regocijan en su magnánimo corazón Leto la de bucles de oro y el prudente Zeus, al ver a su hijo jugando entre los dioses inmortales.”<sup>160</sup>.

En este texto podemos apreciar varios de los elementos que componen la performance del coro, en este caso, mitológico. En primer lugar, se describe el canto de las Musas y el sonido de la lira como actividad para el deleite de los dioses que celebran los regalos de los mortales – las ofrendas – y el sufrimiento de éstos por intentar luchar contra la vejez y la muerte. Por otro lado, las Gracias y las Estaciones, junto a otras divinidades, bailan cogidas por la muñeca, gesto frecuentemente representado en la iconografía coral como veremos en el corpus. En último lugar, como hemos indicado en el ejemplo anterior, se describe al *choregós* Apolo tocando su lira, envuelto en su manto radiante de luz.

La representación musical es un elemento que encontramos en la iconografía coral monumental. como en el caso del frontón, hallado en Atenas, que se analiza en nuestro catálogo (v. N.º 1)<sup>161</sup>. Este fragmento podría haber pertenecido al frontón de un templo dedicado a Dioniso que podría haber estado ubicado en la parte baja de Atenas, aunque tradicionalmente se ha atribuido al templo de Dioniso Eleuterio junto al teatro al pie de la Acrópolis<sup>162</sup>. Así pues, en

---

<sup>160</sup> Trad. Bernabé, 1978.

<sup>161</sup> Otros relieves incluyen representación musical: v. N.º 14, N.º 16 y N.º 19.

<sup>162</sup> Kaltsas, 2002, p. 46; Boardman, 1978, p. 155.

la escena mitológica se representa un coro danzante compuesto por una ménade, un sátiro itifálico y otro sátiro itifálico tocando el *aulós*. Por otro lado, en este catálogo también se incluyen los fragmentos del friso del edificio de las danzantes corales de Samotracia donde se recoge la ya mencionada escena coral femenina en la que se observan los siguientes instrumentos: cítara, *aulós* y *týmpanon*<sup>163</sup> (N.º 19).

Parece ser que las Musas suelen cantar en estas escenas divinas que identificamos como corales (Hes. *Esc.* 201-6; Hes. *Th.* 1-22; 68-74; *Him. Hom. Ap.* 14-47). Las Gracias (*Him. Hom. Art.* 27) y las Sirenas (Hom. *Od.* 12.184-191) también cantan en varios acontecimientos de contexto mitológico, convirtiéndose el canto en un rasgo coral femenino para estas ocasiones. Sin embargo, en los textos tempranos, no parece ser una actividad común entre las divinidades masculinas<sup>164</sup>. De otra parte, parece que no es algo común la representación del canto en la iconografía de carácter monumental y no hallamos una muestra en nuestro catálogo. El canto, aunque se realizara durante la performance, parece que no era un elemento habitual el cual los artistas eligieran representar<sup>165</sup>. Aun así, sí que existen vasos pintados en los que se puede identificar el canto en el contexto de una performance coral como es el caso de la escena de un kylix de figuras rojas donde cuatro jóvenes cantan mientras un quinto, barbado, toca el *aulós*<sup>166</sup>.

En cuanto a los coros no mitológicos, podemos conocer la idea de cómo eran éstos gracias a los textos de época arcaica, ya que son un buen ejemplo de la descripción de la perspectiva del espectador y su experiencia. A continuación, exponemos algunas selecciones.

En primer lugar, un fragmento del *Himno Homérico a Apolo* describe la elección de Delos como el lugar para el nacimiento del dios y la posterior fundación del santuario. Durante el pasaje, se describe cómo los jonios, mujeres y hombres, se reunirían para recordar y honrar a la divinidad a través del

<sup>163</sup> Marconi, 2010, p. 130.

<sup>164</sup> Richardson, 2011, p.88. El autor hace referencia a este hecho en la poesía hexamétrica temprana, aunque señala una excepción en el *Himno a Hermes*, donde el propio Hermes canta solo acompañado de la lira y Apolo sigue su ejemplo (*Him. Hom. Herm.*, 52-61, 425-33.499-502).

<sup>165</sup> Crowhurst, 1963, p. 3.

<sup>166</sup> Bieber, 1941, pl. XIV (A, B, C); Crowhurst, 1963, nº 183; Beazley, 1963, p.407, 18.

canto, baile y lucha (“Y ellos, con el pugilato, la danza y el canto, te complacen al acordarse de ti cuando organizan la competición.”). Asimismo, a través del placer de la contemplación del coro – un espacio de *cháris* – el espectador se verá agraciado (“Quien se halle presente cuando los jonios estén reunidos, podría decir que son inmortales y estén exentos por siempre de la vejez. Pues podría ver la gracia de todos, deleitar a su ánimo al contemplar los varones y las mujeres de hermosa cintura [...]”<sup>167</sup>). Por último, en este pasaje del texto encontramos otro ejemplo de un coro terrenal de gran importancia. Se trata del coro de las muchachas de Delos, las cuales cumplirán la función religiosa y social de honrar a la divinidad y, además, de representar y perpetuar a través de la performance coral la memoria colectiva de la comunidad humana, en este caso, tratándose de un santuario panjonio, de los jonios que frecuentan el santuario. También vemos como el coro es una herramienta esencial, ya que a través del canto actúan no sólo como representantes (o servidoras: *θεράπναι*) del dios, sino también como portavoces de la voz del culto de los asistentes al santuario, una voz de invocación y alabanza a la divinidad en el lugar.

*Him. Hom. Apol.* 3. 149-164

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| οἱ δέ σε πυγμαχίῃ τε καὶ ὀρχηθμῷ καὶ ἀοιδῇ         |     |
| μνησάμενοι τέρπουσιν, ὅτ' ἄν στήσωνται ἀγῶνα.      | 150 |
| φαίῃ κ' ἀθανάτους καὶ ἀγήρως ἔμμεναι αἰεὶ,         |     |
| ὅς τόθ' ὑπαντιάσει', ὅτ' ἰάονες ἀθρόοι εἶεν:       |     |
| πάντων γάρ κεν ἴδοιτο χάριν, τέρψαιτο δὲ θυμὸν     |     |
| ἄνδρας τ' εἰσορόων καλλιζώνους τε γυναῖκας         |     |
| νῆας τ' ὠκείας ἡδ' αὐτῶν κτήματα πολλά.            | 155 |
| πρὸς δὲ τόδε μέγα θαῦμα, ὅου κλέος οὔποτ' ὀλεῖται, |     |
| κοῦραι Δηλιάδες, ἑκατηβελέταο θεράπναι:            |     |
| αἶ τ' ἐπεὶ ἄρ' πρῶτον μὲν Ἀπόλλων' ὑμνήσωσιν,      |     |
| αὔτις δ' αὖ Λητώ τε καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν,         |     |
| μνησάμεναι ἀνδρῶν τε παλαιῶν ἡδὲ γυναικῶν          | 160 |

<sup>167</sup> Trad. Bernabé, 1978.



ὕμνον ἀείδουσιν, θέλγουσι δὲ φύλ' ἀνθρώπων.  
 πάντων δ' ἀνθρώπων φωνὰς καὶ βαμβαλιαστὺν  
 μιμεῖσθ' ἴσασιν: φαίη δέ κεν αὐτὸς ἕκαστος  
 φθέγγεσθ': οὕτω σφιν καλὴ συνάρηρεν ᾠοιδή.

“Y ellos, con el pugilato, la danza y el canto, te complacen, al acordarse de ti cuando organizan la competición. Quien se halle presente cuando los jonios están reunidos, podría decir que son inmortales y están exentos por siempre de la vejez. Pues podría ver la gracia de todos, deleitaría su ánimo al contemplar los varones y las mujeres de hermosa cintura y los raudos bajeles y sus múltiples riquezas. Y más aún, una gran maravilla, cuya gloria jamás perecerá: las muchachas de Delos, servidoras del Certero flechador, las cuales, después de que han celebrado el primero a Apolo y luego a Leto y a Artemis diseminadora de dardos, acordándose de los varones y las mujeres de antaño entonan un himno y fascinan a las estirpes de los hombres. Las voces e incluso el chapurrear de todos los hombres saben imitarlo. Aseguraría cada uno que es él mismo el que habla. ¡Con tal fidelidad se adapta su hermoso canto!”<sup>168</sup>.

Otro elemento que podemos destacar en este fragmento es que define la idea mimética del coro (“Las voces e incluso el chapurrear de todos los hombres saben imitarlo. Aseguraría cada uno que es él mismo el que habla.”<sup>169</sup>) Es un ejemplo de *mímesis*, ya que el coro, mediante la representación de la performance coral, tiene la función de construir una imagen armónica de lo que le rodea, de la ciudad o de los ciudadanos que les están mirando<sup>170</sup>.

Por otro lado, existen varias ocasiones especiales en la sociedad griega donde se realizan actuaciones corales como es el caso de las bodas, las vendimias, los funerales o las victorias competitivas, entre otros. En esos actos

<sup>168</sup> Trad. Bernabé, 1978.

<sup>169</sup> *Him. Hom. Apol.* 162-164; El significado del término βαμβαλιαστὺν (v. l. 162) presenta dos variaciones *bambaliastus* y *krembaliastus*, que esta traducción recoge como “chapurrear”, y ha sido tema de debate: cf. Pòrtulas, 1996, pp. 437-443; Peponi, 2009, pp. 39-70.

<sup>170</sup> Para ampliar la información sobre el concepto de *mímesis* cf. Ferrari, 2008, pp.12-13; Carruesco, 2016, pp. 73-74; Nagy, 2020.

se llevan a cabo el canto, solo o acompañado, las danzas o las procesiones. El espectador puede participar de las performances mencionadas arriba de varias formas: marcando el ritmo con las manos o los pies, con lamentos o cantando<sup>171</sup>. Un texto épico de época arcaica que recoge la experiencia del público, descrita por el rapsoda, es el Escudo de Aquiles (Hom. *Il.* 18, 468-617). En este fragmento del canto decimoctavo de la *Ilíada*, que se centra en los acontecimientos tras la muerte del aqueo Patroclo, se dedica un pasaje a Hefesto el cual confeccionará las nuevas armas de Aquiles. Entre varias de las conclusiones del análisis de este pasaje que realiza Carruesco en su trabajo<sup>172</sup>, se ejemplifica cómo el espectador ideal de la performance coral es tanto el rapsoda que describe toda la escena como la comunidad representada en el escudo mirando la performance. Esta a su vez se proyecta sobre el público que escucha al rapsoda recitar la *Ilíada*, de manera que todo esto constituye una apropiación por parte de la épica (género no coral) de la función performativa y articuladora de la comunidad que tiene el coro<sup>173</sup>. Consideramos, pues, que el pasaje del escudo de Aquiles es un buen indicador acerca de lo que los espectadores podrían haber experimentado al contemplar la performance coral.

Hom. *Il.* 18. 590-606

|                                                   |     |
|---------------------------------------------------|-----|
| ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυήεις,       | 590 |
| τῷ ἴκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῷ εὐρείῃ              |     |
| Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ.            |     |
| ἔνθα μὲν ἦῖθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεσίβοιαι          |     |
| ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες.        |     |
| τῶν δ' αἶ μὲν λεπτὰς ὀθόνας ἔχον, οἱ δὲ χιτῶνας   | 595 |
| εἶατ' εὐννήτους, ἦκα στίλβοντας ἐλαίῳ:            |     |
| καὶ ῥ' αἶ μὲν καλὰς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας |     |
| εἶχον χρυσείας ἐξ ἀργυρέων τε λαμώνων.            |     |

<sup>171</sup> Richardson, 2011, p. 21.

<sup>172</sup> Cf. Carruesco, 2014, pp. 9-20; 2016, pp. 69-107

<sup>173</sup> Para ampliar la información sobre este tema cf. Carruesco, 2016, pp. 69-107; Richardson, 2011, pp. 15-32; Calame, 2001.

οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι  
 ῥεῖα μάλ', ὥς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν 600  
 ἐζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέῃσιν:  
 ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.  
 πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περιστάθ' ὄμιλος  
 τερπόμενοι:  
 δοιὼ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς 605  
 μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσοις.

“El muy ilustre cojitranco bordó también una pista de baile 590  
 semejante a aquella que una vez en la vasta Creta  
 el arte de Dédalo fabricó para Ariadna, la de bellos bucles.  
 Allí zagales y doncellas, que ganan bueyes gracias a la dote,  
 bailaban con las manos cogidas entre sí por las muñecas.  
 Ellas llevaban delicadas sayas, y ellos vestían túnicas 595  
 bien hiladas, que tenían el suave lustre del aceite.  
 Además, ellas sujetaban bellas guirnaldas, y ellos dagas  
 áureas llevaban, suspendidas de argénteos tahalíes.  
 Unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos  
 y suma agilidad, como cuando el torno, ajustado a sus palmas, 600  
 el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha,  
 y otras veces corrían en hileras, unos tras otros.  
 Una nutrida multitud rodeaba la deliciosa pista de baile,  
 recreándose, y dos acróbatas a través de ellos, 604  
 como preludio de la fiesta, hacían volteretas en medio.”<sup>174</sup>

En general, de forma preliminar a nuestro análisis del corpus monumental de este trabajo, en este texto podemos señalar alguna de las características que encontramos en las performances corales, a saber: la evocación de la memoria colectiva a través de la referencia a un pasado común mitológico<sup>175</sup> (“[...]una

<sup>174</sup> Trad. Crespo, 1996.

<sup>175</sup> Carruesco, 2014, p. 13.

pista de baile semejante a aquella que una vez en la vasta Creta el arte de Dédalo fabricó para Ariadna [...]), la existencia de coros para diferentes estadios del desarrollo de la vida de la mujer y el hombre en la comunidad griega (Il. 18, 491-496: “[...]y novias a las que a la luz de las antorchas conducían por la ciudad desde cámaras nupciales; [...]”<sup>176</sup>), los patrones de movimiento durante las performances corales (“Unas veces corrían formando círculos [...]”; “y otras veces corrían en hileras [...]”), la construcción del espacio coral (“Una nutrida multitud rodeaba la deliciosa pista de baile [...]”; “[...]bordó también una pista de baile [...]”), entre otros aspectos que detallaremos más adelante.

Para finalizar el comentario de este fragmento de la descripción del escudo de Aquiles, y en referencia a la ambigüedad de la palabra *chorós* que hacíamos al principio de este capítulo, se puede ver como aparece el término *χορὸν* (Il. 18. 590) para designar la construcción de un espacio delimitado para el baile como realizó Dédalo, el arquitecto del laberinto de Creta, para Ariadna. Este coro de Ariadna supondría un modelo mítico que se repetiría<sup>177</sup> por otros coros. Por último, el pasaje completo expone en el escudo una representación de la ciudad paradigmática<sup>178</sup>, en donde el coro interviene en diferentes niveles tanto en la sociedad como a la hora de definir el modelo de ciudad.

A partir de esta selección de textos épicos de época arcaica (s. VIII-VI a.n.e.) donde se recogen escenas descriptivas de performances corales, podemos definir algunos elementos esenciales del coro en un contexto funcional, y destacamos la importancia que tiene el coro en la configuración de las *póleis* desde sus inicios. Durante toda la época arcaica y clásica se producen textos corales que eran concebidos para ser cantados y bailados en performances, estos textos pertenecen al género de la lírica coral. La lírica coral tiene su continuidad en la época clásica con otro género: el teatro – tragedia y comedia –, el cual es eminentemente coral para los griegos. En este último género – el teatro – parte de los textos también son concebidos para ser interpretados por el *chorós* en la *orchêstra*, de manera alternada con las partes representadas en la escena.

---

<sup>176</sup> Trad. Crespo, 1996.

<sup>177</sup> Carruesco, 2016, p. 72; 80.

<sup>178</sup> Carruesco, 2014, p. 12.

Entre los más antiguos representantes de la lírica coral está Alcmán (s. VII a.n.e.). Alcmán, por ejemplo, compuso varios partenios, de los que tenemos fragmentos, aunque el que se ha conservado que se conoce como Gran partenio o Partenio del Louvre<sup>179</sup>, concebido para ser representado en un festival en Esparta<sup>180</sup>. El texto no se ha conservado en su totalidad, ya que fue hallado escrito sobre un fragmento de papiro en una tumba del área de Saqqara (Egipto) en el siglo XIX<sup>181</sup>. En esta obra un coro de muchachas jóvenes no casadas – doncellas – canta y describe lo que ve, dirigiéndose ocasionalmente hacia la audiencia, y describe sus acciones y su apariencia, alude al ritual en que participa y también evoca los mitos principales de la ciudad. El trasfondo de este tipo de poemas es el fermento social y político durante el siglo VII-VI a.n.e.<sup>182</sup>. En el caso del Partheneion del Louvre, como en el resto de partenios de Alcmán, el contexto en el que se desarrolla es el de una Esparta que se hallaba en un periodo de crecimiento y expansión<sup>183</sup>. En general, la obra de Alcmán es un material revelador a la hora de estudiar el coro griego<sup>184</sup>.

En este texto vemos claro el término χοραγός<sup>185</sup> – *chorēgos* –, que se usa para designar a las líderes del coro en la obra. Este papel lo representan dos de las protagonistas que son las guías de los coros que compiten<sup>186</sup>. Se ha estudiado la figura del corega<sup>187</sup> tanto en el plano divino – Apolo, Artemis o Dionisio se suelen identificar como coregas – como en el terrenal a través de los ejemplos que encontramos en los textos como el que citamos de Alcmán o en algunos de Píndaro, además de hallarlos representados en la iconografía coral. En este trabajo, las cinco metopas del Heraion de Paestum (v. N.º 15), el cual

<sup>179</sup> Alcmán I PMGF. Como su nombre indica, el partenio (*parthéneion*) es un poema coral cantado y bailado por muchachas en un contexto ritual iniciático.

<sup>180</sup> Ferrari, 2008, p. 1.

<sup>181</sup> Cuartero, 1972, p. 23.

<sup>182</sup> Campbell, 1976, p. XI.

<sup>183</sup> Ferrari, 2008, pp. 8-9.

<sup>184</sup> Son varios los investigadores e investigadoras que han publicado estudios sobre la producción lírica de Alcmán. Pero, en este caso, es necesario señalar los trabajos de Calame sobre la estructura de la lírica coral en dos volúmenes (1977).

<sup>185</sup> Alc. PMGF Fr. 1 L. 44.

<sup>186</sup> Existen varias ediciones que recogen el texto fragmentario original del papiro y la traducción de este. Para nuestro trabajo hemos elegido la edición que utiliza Ferrari en su estudio (2008, pp. 151-158), la cual ha sido elaborada por Hutchinson (2001).

<sup>187</sup> Calame, 2001, pp. 43-73.

mencionamos anteriormente, presentan un total de 9 figuras femeninas. Una de esas figuras es representada de forma individual, en contraposición a las otras que están en parejas, y correspondería a la corega. No se indica que esta joven sea diferente en apariencia al resto, pero su aislamiento y el hecho de que mire hacia atrás, como guiando al coro, son datos significativos que la identificarían como el personaje que dirige al coro.

Aunque el contexto en el que se desarrolla el coro de doncellas de Esparta del Partheneion de Alcmán y el coro de muchachas representado en el Heraion de Paestum es diferente, lo que sí tienen en común es que ambos son coros femeninos en edad premarital. En las fuentes podemos encontrar varios modelos de coros femeninos en diferentes estadios de la edad de la mujer en la sociedad griega. Además de Alcmán, hallamos otro ejemplo a través de la obra de Safo (s. VII-VI a.n.e.). Gracias al trabajo de Claude Calame, conocemos lo que él denomina “el círculo de Safo”<sup>188</sup>. A través de los autores que han transmitido la obra de Safo de forma indirecta, sabemos que la poetisa creó una asociación religiosa y cultural donde ciertas jóvenes se educaban en coreografía y actividad musical, entre otras disciplinas. Aunque existe todo un debate sobre la interpretación de este grupo, Calame señala que más bien se trataría de una asociación de mujeres similar a una institución coral basada en los lazos de la compañía y amistad. El autor, en concreto, habla de una casa de mujeres dedicadas a las Musas<sup>189</sup>. En otro texto – un epigrama de época helenística – tenemos una posterior referencia que recoge a este coro femenino, el cual honra a Hera, y aparece guiado por Safo<sup>190</sup>, ejerciendo la poetisa el papel de *choregós*. La cuestión principal de este tema que nos interesa es que la lírica coral de Safo y la tradición escrita indirecta nos muestra la estructura de su grupo, la cual es análoga a los rasgos principales de la lírica coral femenina: mujeres jóvenes unidas a su líder por un lazo de amistad y compañerismo, que cantan y realizan performances<sup>191</sup>. Aunque existe una mayor complejidad acerca de la interpretación del grupo de jóvenes de Safo que se conoce a través de su obra

---

<sup>188</sup> Calame, 2001, p. 210.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>190</sup> “[...] Safo os dirigirá pulsando su áurea lira. ¡Dichosas vosotras, que al oír de la propia Calíope el dulce himno crearéis en la gozosa danza!” (AP IX. 189). Trad. Fernández-Galiano, 1993.

<sup>191</sup> Calame, 2001, p. 211.

que ha sobrevivido de forma directa e indirecta, la cual citamos resumida, la idea que Calame transmite nos será útil a la hora de analizar los coros femeninos presentes en nuestro catálogo.

Posterior a Alcman y Safo, aproximadamente en la primera mitad del siglo V a.n.e., uno de los autores más conocidos de la lírica coral es Píndaro. El poeta componía cantos corales de diversos tipos, según el contexto ritual en el que eran representados (partenios en los coros iniciáticos de doncellas, epinicios para la celebración de victorias atléticas, peanes y ditirambos para el culto de Apolo y Dionisio, respectivamente, etc.)<sup>192</sup>. En uno de sus partenios aparece por primera vez el término χορευτής<sup>193</sup>— persona que participa en el coro — el cual se deriva del verbo χορεύω que significa bailar en un coro<sup>194</sup>.

Por otro lado, en la tercera *Pítica*, el autor describe el lazo de compañerismo y amistad del coro femenino de jóvenes que cantan y acompañan a la joven novia:

καὶ φέροισα σπέρμα θεοῦ καθαρὸν. 15  
οὐδ' ἔμειν' ἐλθεῖν τράπεζαν νυμφίαν  
οὐδὲ παμφώνων ἰαχὰν ὑμεναίων, ἄλικες  
οἷα παρθένοι φιλέοισιν ἐταίρα  
ἐσπερίαις ὑποκουρίζεσθ' ἀοιδαῖς: ἀλλὰ τοι  
ἦρατο τῶν ἀπεόντων: οἷα καὶ πολλοὶ πάθον. 20

“[...]y llevando consigo la pura semilla del dios. No esperó que llegara la mesa nupcial ni el grito de júbilo de los cantos sonoros de boda, como quieren las doncellas coetáneas, compañeras de juego, alegrarse con cantos al caer de la tarde; sino que ella deseó lo forastero, como es la pasión de otros muchos.”<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> Kowalzig, 2007, p. 3.

<sup>193</sup> Pind. *Parth.* 12.271.

<sup>194</sup> Calame, 2001, p. 20.

<sup>195</sup> Trad. Ortega, 1984.

Aunque el contexto de este fragmento es el mito de Apolo y Corónide, madre de Asclepio, lo que nos interesa es cómo se identifican los elementos corales. Una vez más, nos encontramos con varios aspectos comunes, en primer lugar, es el tipo de coro nupcial, el himeneo, el cual no llega a desarrollarse en esta escena. En segundo lugar, es la función de acompañamiento ritual del coro. En la descripción del Escudo de Aquiles en la *Ilíada*, la cual vimos al principio de este apartado<sup>196</sup>, también identificamos estos elementos. Estos aspectos serán tratados en profundidad en el siguiente capítulo que tratará sobre la morfología del coro.

Siguiendo la evolución de la lírica coral en el tiempo, nos encontramos con el género del teatro donde el coro se ha convertido en un personaje que, además de actuar como tal, también subraya y comenta la acción en el desarrollo de la obra. El coro que actúa en los festivales de la *pólis* continúa cumpliendo una función de creación y transformación en la comunidad. A partir del siglo V a.n.e., el drama fue en Atenas una manera óptima de representar a toda la ciudad en el coro<sup>197</sup>. Pero antes de mencionar algunas fuentes para el estudio del coro en el teatro, es importante destacar el que posiblemente sea el género precursor de la tragedia<sup>198</sup>. Es el ditirambo<sup>199</sup>, del cual en nuestro catálogo no tenemos un ejemplo iconográfico de carácter monumental, pero consideramos que es necesario citar, al menos, el papel de la performance coral a través del ditirambo. Probablemente, en su etapa arcaica, se celebraría en época de vendimia y consistía en un ritual en honor a Dionisio donde se ejecutaban una serie de performances corales, posiblemente canto y baile. Los primeros estadios del ditirambo podrían haber correspondido a una iniciación en la *mysteria* del dios Ditirambos, representando la experiencia del proceso de convertirse en Dioniso<sup>200</sup>. En resumen, estaríamos ante una práctica ritual y por lo tanto ante una repetición regular de la performance del mito en el tiempo. Desde este temprano escenario, siglo VII a.n.e., y hasta la antigüedad tardía, el ditirambo

---

<sup>196</sup> Cf. *supra*.

<sup>197</sup> Kowalzig, 2007, p. 10.

<sup>198</sup> Según Aristóteles la tragedia tuvo su origen en la improvisación y en el prelude al ditirambo (Battezzato, 2013, p. 93; Arist. *Poet.* 1449<sup>a</sup>. 9-11).

<sup>199</sup> Para saber más cf. Kowalzig & Wilson, 2013; Pickard-Cambridge, 1962.

<sup>200</sup> Lavecchia, 2013, p. 59.



sobrevivió y fue adoptando una forma más definida y sofisticada en los festivales teatrales atenienses<sup>201</sup>. El primer testimonio de este género es un fragmento conservado en papiro del poeta Arquíloco de Paros, Islas Cícladas, que data el siglo VII a.n.e. En las once palabras conservadas, se ponen de manifiesto algunos de los elementos esenciales que componían una performance ditirámica como es la canción dedicada al dios Dioniso, la existencia de un líder frente al coro, y la presencia del vino<sup>202</sup>.

ὥς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος  
οἶδα διθύραμβον, οἶνῳ συγκεραυνωθείς φρένας. (Arquil. fr. 120 West)

“(Que) yo sé abrir el hermoso canto del soberano Dioniso,  
el ditirambo, cuando en mi corazón ha descargado su rayo el vino.”<sup>203</sup>

En la performance del ditirambo los participantes del coro se vestían como sátiros en algunas ocasiones. Encontramos iconografía sobre esto en una cratera de figuras rojas del pintor Polión<sup>204</sup>, la cual dispone una escena de un grupo de tres hombres vestidos como sátiros viejos mientras tocan la lira y hacen cabriolas en dirección a un flautista. Sobre el vaso aparece escrita la palabra *Panathenaea*, festival donde se realizaban concursos ditirámicos<sup>205</sup>.

En general, cuando estudiamos el coro, también es importante tener en cuenta la mitología de Dioniso y todo el ritual performativo que se construye alrededor de él para entender el desarrollo del drama – tragedia, comedia y drama satírico – así como para comprender la creación del espacio coral del teatro y los santuarios adscritos a la divinidad.

Relacionamos la presencia de sátiros en el ditirambo con las performances corales dionisiacas. En el corpus de este trabajo se recoge la iconografía de un fragmento de frontón arcaico (v. N.º 1) donde se muestra un coro mitológico danzante compuesto por una ménade entre dos sátiros en actitud

<sup>201</sup> Kowalzig & Wilson, 2013, p. 2.

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>203</sup> Fr. 120; Trad. Suárez de la Torre, 2002.

<sup>204</sup> Beazley, 1955, p. 314; Pickard-Cambridge, 1962, p. 301: nº 1.

<sup>205</sup> Pickard-Cambridge, 1962, p. 20

itifálica<sup>206</sup>, el cual mencionamos anteriormente. Estas figuras, probablemente, formarían parte de una escena de cortejo dionisiaco que se ha conservado incompleto. Su lugar de hallazgo nos indica un contexto coral, ya que fue encontrado en la pendiente sur de la Acrópolis, en el teatro de Dioniso en Atenas<sup>207</sup>. Aunque la situación original del frontón no se puede asegurar con certeza y ha sido un tema debatido que trataremos más adelante, sí que podemos señalar que se trataría de un elemento dispuesto en un entorno publico coral. En resumen, la información iconográfica de este frontón arcaico nos servirá para analizar los coros de carácter dionisiaco y su relación con la creación del espacio coral en las *póleis*.

Otro complejo recurso iconográfico que ha sido objeto de examen en la historiografía del género del drama es el conocido vaso de Pronomos<sup>208</sup>. Se trata de una cratera de volutas de figuras rojas<sup>209</sup> que muestra dos escenas mitológicas y de carácter teatral, relacionadas con el culto dionisiaco. El vaso data del c. 400 a.n.e. y se conserva en el Museo Archeologico Nazionale en Nápoles. En el anverso, cara A, se ha representado una escena teatral donde aparece Dioniso con el tirso y reclinado junto a una mujer, posiblemente Ariadna, y próximo a él aparece Hímero. Les rodean un grupo de jóvenes actores, que componen el coro, en diferentes posiciones y sujetando máscaras de sátiros o tocando algún instrumento. Entre ellos se puede observar a un actor que interpreta a Heracles. Muchos de los personajes representados aparecen junto a las inscripciones de nombres propios. El reverso de la cratera, la cara B, muestra una escena de *thíasos* con un imberbe Dioniso y una acompañante, quizás Ariadna otra vez. En este lado, también vuelve a aparecer la figura de Hímero o Eros<sup>210</sup>.

En este punto, no profundizamos en el análisis de la cratera, pero la importancia de ésta radica en los elementos dispuestos en ella como, por ejemplo, el rollo de papiro que se identificaría con la obra escrita, la

---

<sup>206</sup> Athens National Archaeological Museum 3131; Kaltsas, 2002, p. 46; Boardman, 1978, p. 155; Herbedey, 1919, p. 77.

<sup>207</sup> Boardman, 1978, p. 155.

<sup>208</sup> Para ampliar información sobre el tema v. Taplin & Wyles, 2010.

<sup>209</sup> Museo Archeologico Nazionale Napoli H3240; Beazley, 1963, 1336.1, 1704.

<sup>210</sup> Mannack, 2010, pp. 5-14.

representación de un posible corega y patrocinador del drama<sup>211</sup>, la del coro y los nombres inscritos en ella. Las escenas de este vaso, y los elementos que hemos mencionado anteriormente, son un medio a través del cual conocer y examinar la relación del teatro con el culto dionisiaco, en concreto, las dedicaciones corégicas y las celebraciones teatrales<sup>212</sup>.

Después de haber tratado algunos aspectos relevantes del género del ditirambo como lo es el ritual coral relacionado con el culto de Dioniso, el cual nos servirá para analizar el corpus de este trabajo, y, además, presentar materiales iconográficos ligados al teatro y su relación con el culto dionisiaco, nos gustaría poder presentar algunas fuentes para el estudio del coro dramático.

En primer lugar, las fuentes primarias y los enfoques para el estudio del coro teatral son numerosas<sup>213</sup> y no es nuestra intención hacer un análisis de ello en este apartado. Además, en el catálogo de materiales arqueológicos de este trabajo no se ha incluido iconografía relacionada con espacios teatrales. Pero no por ello podemos obviar el papel del coro en el teatro, por lo tanto, en este punto queremos introducir algunos detalles que consideramos esenciales en nuestro discurso.

Si analizamos algunos de los textos del género, tragedia, comedia y drama satírico, veremos que el coro adopta un papel diferente al que estábamos acostumbrados. Aunque se mantiene el canto y la danza en procesiones y rituales cúltricos alrededor de las competiciones<sup>214</sup>, existen ciertas variaciones en el coro dramático. La actuación coral comprende un grupo de un número que varía según el género y la época<sup>215</sup> y que subraya la acción principal del drama en la *orchêstra* – la pista de baile – a través de la danza, el canto y la música, en definitiva, elementos básicos que acompañan al coro como hasta ahora hemos visto.

---

<sup>211</sup> Taplin & Wyles, 2010, p. 1.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>213</sup> Para conocer más sobre el tema cf. Kitto, 2011, pp. 1-8.; Weiner, 1980, pp. 205-212.; Romero Mariscal, 2017; Henrichs, 1994, pp. 56-111.; Hughes, 2012.

<sup>214</sup> Billings *et al.*, 2014, p. 2.

<sup>215</sup> Los números pueden oscilar en la tragedia entre doce, como lo establece Esquilo, y cincuenta, en el siglo V a.n.e. (Weiner, 1980, p. 205), mientras que en la comedia aristofanesca el número era de 24.

Para estudiar la presencia del coro en la comedia durante el siglo V a.n.e. el punto de referencia esencial son las 11 comedias conservadas de Aristófanes, a las que se deben añadir numerosos fragmentos y las fuentes posteriores que hablan de la comedia ática. La comedia, en su origen, también está ligada al culto dionisiaco y la mayoría de las composiciones cómicas se reproducían en los festivales atenienses como las Grandes Dionisias o las Leneas a partir del siglo V a.n.e. Por otra parte, para el coro trágico los materiales más significativos son, naturalmente, las obras conservadas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. De este último es especialmente relevante destacar, desde la perspectiva que aquí nos ocupa, su última tragedia, las *Bacantes*, pues es la única del corpus conservado en que la trama se centra en el mito de Dionisio, protagonista de la obra junto a Penteo, y en la coralidad dionisiaca, pues el coro de esta obra representa un coro de ménades y bacantes. No podemos entrar aquí en un análisis detallado de esta obra como fuente para el conocimiento del coro dionisiaco; nos contentaremos, pues, con hacer referencia a ella como confirmación de la relación fundamental del género trágico con el culto a Dioniso, en especial por lo que se refiere a la importancia central que tiene la performance coral en la configuración y definición del género<sup>216</sup>. En general, también el análisis de la métrica de los coros del drama nos confirma la continuidad de la tradición coral desde las formas de la lírica arcaica al coro teatral, dada la pervivencia en este de algunos ritmos de las performances corales que ya se practicaban en época arcaica<sup>217</sup>. En cuanto a la importancia central del coro para la definición del género teatral, así lo describe Aristóteles en su *Poética* (s. IV a.n.e.):

Arist. *Poet.* 1456a. 25-27

---

<sup>216</sup> Weiner, 1980, p. 205.

<sup>217</sup> Webster expone en su trabajo el ejemplo de que algunos pasos de baile como los que practicaba un coro trágico ateniense en el siglo V a.n.e., corresponderían a una estrofa alcaica endecasílabo como la que se produce en el coro de muchachas de Alcman en el siglo VII a.n.e. (Webster, 1970, p. 200).

καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μῦριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ.

“Y es preciso considerar al coro como uno de los actores y que sea una parte del conjunto y participe en la acción, no como en Eurípides, sino como en Sófocles.”<sup>218</sup>

En esta obra, el autor tiene en cuenta la lírica del coro como parte esencial del género trágico<sup>219</sup> y expone que el coro debe ser considerado como uno de los actores, como citamos en el fragmento anterior (1456a 25-27), ya que durante el siglo IV a.n.e. el coro había sido marginalizado a las performances musicales de los interludios entre actos<sup>220</sup>, tal y como nos señala el filósofo en su obra<sup>221</sup>.

Por último, también será relevante para nuestro análisis tener en consideración el contexto de la performance teatral como institución de la polis. En efecto, en el periodo clásico las composiciones teatrales, donde el coro tenía un papel central, tal y como hemos visto, eran representadas en el marco de los principales festivales atenienses en honor a Dioniso. En dichos festivales se realizaban una serie de concursos donde los poetas presentan sus obras, de las cuales también son los directores. Los espectadores las disfrutaban desde el espacio designado para ello, el *theatron*. En el caso de la comedia, posiblemente, el espectador participaba interactuando con los actores y el coro de la obra, ya que los poetas y los actores buscan la aprobación del espectador<sup>222</sup>. En lo que respecta al tema de la creación del espacio coral del teatro, lo trataremos en el capítulo correspondiente<sup>223</sup>.

<sup>218</sup> Trad. Martínez & Rodríguez, 2011, p. 42.

<sup>219</sup> Peponi, 2014, p. 24.

<sup>220</sup> Peponi, 2013, pp. 24-25; Peponi dedica parte de su capítulo al análisis de la teorización sobre la percepción de la *choreía* por Aristóteles, en concreto en la *Poética* (2013, pp. 15-35).

<sup>221</sup> “En los demás, las partes cantadas no son más propias de la fábula que de otra tragedia; por eso cantan canciones intercaladas, y fue Agatón el que inició esta práctica.” Arist. *Poet.* 1456a 27-30 (Trad. García, 1974).

<sup>222</sup> Hughes, 2012, p. 8.

<sup>223</sup> Cf. *infra*. cap. 2.2.

Las representaciones en los concursos teatrales eran financiadas por ciudadanos acaudalados, como sucedía en las Grandes Dionisias desde finales del siglo VI a.n.e.<sup>224</sup>, o bien por el Estado<sup>225</sup>. En este respecto, es importante observar que, en el periodo clásico, se designó como *choregós* al ciudadano adinerado que no pertenecía al coro, pero sí lo financiaba y lo entrenaba en el contexto de los concursos dramáticos<sup>226</sup>, en contraposición a lo que vimos que sucedía con la figura del corega en la épica o la lírica coral.

Hasta ahora hemos realizado una síntesis para conocer la evolución del papel del coro y su performance en el teatro durante el periodo clásico. También nos hemos aproximado al origen del género a través del ditirambo y hemos visto su conexión con el dios Dioniso. No hemos mencionado en este resumen otro aspecto importante para nuestro estudio, como lo es el análisis de la creación del espacio teatral a través de la performance coral, ya que esto será tratado en el capítulo correspondiente<sup>227</sup>. Por otro lado, hay que tener en cuenta que las fuentes para el estudio del coro dramático son muy amplias y que no podemos alcanzar a todas ellas ni entrar en un análisis detenido, ya que supondría otro tipo de trabajo, pues nuestro objetivo aquí es analizar la iconografía de la performance coral en los espacios públicos de las *póleis*.

Dejando de lado los coros dramáticos y el género teatral, continuamos este recorrido cronológico por la historia de la performance coral en la Grecia arcaica y clásica. En torno al siglo IV a.n.e., Platón transmitía en su obra *Leyes* – perteneciente a un género no coral como es el diálogo filosófico – el concepto *χορεία* (*choreía*) como la práctica coral institucionalizada<sup>228</sup>. En esta obra, producto de la época tardía de la vida del filósofo, Platón expresa sus teorías sobre la estructura social y la política en las *póleis* tardo-clásica. En el texto se teoriza sobre la importancia del coro en las *póleis* y se analizan los distintos tipos de coreografías, el papel del coro en la educación moral del ciudadano, además

---

<sup>224</sup> Seaford, 2013, p.11.

<sup>225</sup> Wilson, 2000, p. 300; Foley, 2003, p. 2.

<sup>226</sup> Seaford, 2013, p. 274.

<sup>227</sup> Cf. *infra*. cap. 2.2.

<sup>228</sup> Carruesco, 2014, p. 9.

de su regulación cívica. También presenta un tratamiento de la danza como un fenómeno social y religioso en el periodo clásico<sup>229</sup>.

En primer lugar, tal y como realizamos con los textos épicos de Homero y Hesíodo, nos interesa analizar cómo el filósofo escribe sobre el origen etimológico de *chorós* y lo relaciona con *χαρά* (*chará*)<sup>230</sup>, como veremos a continuación:

ἡμῖν δὲ οὖς [654α] εἵπομεν τοὺς θεοὺς συγχορευτὰς δεδόσθαι, τούτους εἶναι καὶ τοὺς δεδωκότας τὴν ἑν ρυθμόν τε καὶ ἑναρμόνιον αἴσθησιν μεθ' ἡδονῆς, ἧ δὴ κινεῖν τε ἡμᾶς καὶ χορηγεῖν ἡμῶν τούτους, ὥδαῖς τε καὶ ὀρχήσεσιν ἀλλήλοις συνείροντας, χοροὺς τε ὠνομακέναι παρὰ τὸ τῆς χαρᾶς ἔμφυτον ὄνομα.

“[...] Sostiene, además, que los dioses que dijimos que nos han sido dados como compañeros de danza son los que nos otorgan el sentido del ritmo y de la armonía acompañado de placer, con el que éstos nos mueven y nos dirigen en la danza, enlazándonos unos con otros con cantos y bailes y que los llaman coros porque el nombre de la alegría pertenece a su naturaleza.”<sup>231</sup>

Según el filósofo, los dioses regalan al mortal el ritmo y la armonía junto al placer de experimentarlo. Para identificarlo los dioses crearon la palabra *chorós* – danza – debido a la alegría – *chará* – que hay en ella. Aquí, Platón realiza un juego de palabras intraducible conectando ambos términos<sup>232</sup>. Aunque etimológicamente las dos palabras no estarían relacionadas, la conexión es relevante porque refleja una percepción contemporánea de esa relación, como observábamos en el caso de la conexión *χορός* – *χῶρος*<sup>233</sup>.

También observamos en el texto cómo Platón expone cuáles son las cualidades del coro y entre ellas menciona la palabra *χάρις* o *cháris* (gracia), de la misma raíz que el ya mencionado *chará*. En el momento de analizar el coro debemos tener en cuenta este término, cuya interpretación es variada

<sup>229</sup> Lonsdale, 1993, p. 23.

<sup>230</sup> “alegría”, “goce”, “placer”.

<sup>231</sup> Trad. Lisi, 1999.

<sup>232</sup> Lonsdale, 1993, p. 285 ; Trad. Lisi, 1999.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 295.

dependiendo del contexto social en el que se aplique. Por ejemplo, ya desde el principio de la época arcaica, en las descripciones épicas o en las obras de Alcmán, los coros de las jóvenes, guiadas por la influencia de las Cárites y Afrodita, presentan el ideal de *cháris* (gracia), encarnado divinamente precisamente en las Gracias, que reciben de él su nombre (*charites* es la forma plural de *cháris*)<sup>234</sup>. Pero *cháris* alberga más significados. En general, conectaba a las personas a través de la experiencia del placer en el mundo arcaico<sup>235</sup>. Está implícito en la convención social, por ejemplo, en el intercambio de favores o en la *xenía* (ξενία), que es la compensación de hospitalidad que protegía a los viajeros griegos en el mundo temprano<sup>236</sup>. Esto último lo podemos ver ejemplificado en la escena de la *Odisea* donde los feacios reciben a Ulises, pasaje que citamos anteriormente<sup>237</sup>. También *cháris* reside en la belleza del objeto que se contempla – por ejemplo, el coro o la poesía – y en la contemplación en sí misma. Un ejemplo de esto último<sup>238</sup> lo encontramos en el *Himno Homérico a Apolo*, que también mencionamos anteriormente<sup>239</sup>, donde los jonios celebran al dios délfico mediante competiciones, danza y coros. Éstas últimas son cualidades divinas que a los ojos del espectador les hacen parecer jóvenes e inmortales: “[151] Quien se halle presente cuando los jonios estén reunidos, podría decir que son inmortales y estén exentos por siempre de la vejez. Pues podría ver la gracia de todos, deleitar a su ánimo al contemplar los varones y las mujeres de hermosa cintura [...]”.

En definitiva, *cháris* está presente en el intercambio social, en la belleza del objeto, persona u obra, así como en las convenciones sociales. No se trata de un aspecto superfluo, sino que, en palabras de MacLachlan, “The pleasure of *cháris* is the spur to social activity, the engine of morality, the reward of altruism.”<sup>240</sup>.

---

<sup>234</sup> *Ibid.*, 1993, p. 58.

<sup>235</sup> MacLachlan, 2014, p. 5.

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>237</sup> *Cf. supra.*

<sup>238</sup> MacLachlan, 2014, p. 24

<sup>239</sup> *Cf. supra.*

<sup>240</sup> MacLachlan, 2014, p. 148



Con el análisis de *cháris* en las fuentes hemos visto otra característica esencial a la hora de definir las características del coro a través de la obra de Platón. Si bien el comentario al texto de esta obra merece un apartado especial, ya que los datos que ofrece sobre el coro como parte de la vida sociopolítica y religiosa de la comunidad griega son significativos, haremos una pequeña selección de algunos fragmentos representativos que nos permiten examinar el coro en esta obra.

1- Plat. *Leg.* 654a-b. En este primer fragmento encontramos en el diálogo uno de los principales puntos de esta tesis y es que el coro se entiende como un aspecto necesario en la educación ideal del ciudadano, en este caso del joven:

AT. – “[...] ¿Suponemos que la primera educación se produce a través de las Musas y de Apolo, o cómo hacemos?

CL.-Suponemos que se hace así.

AT. -Entonces, ¿no carecerá de entrenamiento en la danza coral el que no tiene educación, mientras que hemos de considerar que el educado está suficientemente entrenado en ella?

CL.-Efectivamente.

AT. -La danza coral se compone en conjunto de danza y canto.

CL.-Necesariamente.

AT. -Por tanto, el que haya recibido una buena educación debería ser capaz de cantar y bailar bien.”<sup>241</sup>

2- Plat. *Leg.* 795d-e. A continuación, seguimos con la línea de la educación del hombre libre en las artes corales en este caso desde la infancia. Este ideal se transmite en el libro VII de las *Leyes* donde se dan instrucciones, más que una legislación, sobre la enseñanza de la danza – una herramienta indiscutiblemente coral– que según el texto se dividen en dos tipos: aquellas que se basan en la expresión artística y las que se basan en ejercicios rítmicos parecidos a la gimnasia. Este pasaje pone de manifiesto la relación entre la práctica coral y la gimnasia en la educación cívica de la *choregia* según el discurso platónico. Así, esta idea se puede

---

<sup>241</sup> Trad. Lisi, 1999.

relacionar con el fragmento de la *Odisea* que citamos<sup>242</sup> donde los feacios acogen a Ulises como huésped, en un contexto de *xenía*, y le invitan a participar en los juegos atléticos, un espectáculo coral (Hom. *Od.* 8. 100-103; 144-150).

“Convendrían, me parece, materias de estudio, por decirlo así, de aplicación doble, unas, relacionadas con el cuerpo, pertenecientes a la gimnasia, otras, para el buen estado del alma, a la música. Las de la gimnasia son dos, la danza y la lucha. De la danza, una corresponde a los que imitan el mensaje de la Musa, mientras los profesores atienden a la magnanimidad y la libertad de la imitación. La otra se realiza por el buen estado, la ligereza y la belleza, mientras los profesores controlan lo conveniente para la flexión y extensión de los miembros y partes de su cuerpo, atribuyéndose a cada uno de ellos un movimiento regular, que, además, se distribuye apropiadamente, acompañando a toda la danza.”

243

3- Plat. *Leg.* 765a-c. El siguiente fragmento nos transmite dos informaciones paralelas que son esenciales para que entendamos la situación del coro en una etapa avanzada del periodo clásico. La primera información consiste en cómo debería funcionar el engranaje político para el establecimiento de las magistraturas de la ciudad, en este caso, la elección de un magistrado para organizar anualmente los coros. En segundo lugar, el texto transmite una nueva idea en la que el coro es fundamental en la política de la polis, no sólo en la educación del ciudadano como habíamos visto hasta ahora.

“También es suficiente uno para el canto de solista, de no menos de treinta años, que sea el que los admite y da un veredicto apropiado a los competidores. Al magistrado que organiza los coros hay que elegirlo de la siguiente forma. Vayan al cónclave todos los aficionados a la música, sean

---

<sup>242</sup> Cf. *supra*.

<sup>243</sup> Trad. Lisi, 1999.

pasibles de castigo en caso de que no vayan – esto han de juzgarlo los guardianes de la ley – los otros, si no quieren, no tengan ninguna obligación. La propuesta debe hacerla el elector del grupo de expertos y que en la prueba esto constituya el motivo de aprobación o de reprobación: que el que ha obtenido en suerte la plaza carece de esos conocimientos en un caso; en el otro, que los posee. Aquel al que entre los diez preseleccionados por votación a mano alzada la fortuna le hubiere entregado la plaza, una vez pasada la prueba, debe dirigir durante un año los coros de acuerdo con la ley. De la misma manera y forma, debe mandar sobre el canto solista y la música instrumental que ese año haya obtenido en suerte la plaza, tras haber superado la prueba a que fuera sometido por los jueces.”<sup>244</sup>

4- Plat. *Leg.* 799 a-b. En el siguiente fragmento el diálogo se centra en esclarecer una estructura socio-religiosa que, entre otros objetivos, celebre “lo antiguo” dentro del calendario de la ciudad (*cf.* Plat. *Leg.* 797b). Esto a su vez se considera un fuerte aspecto de la educación del ciudadano. Entendemos esa referencia de festejar “lo antiguo” con el objetivo de legitimar el origen divino de la ciudad a través de las celebraciones para que éstas se perpetúen en el tiempo y la rueda de la memoria colectiva siga en funcionamiento. De esta forma, los ciudadanos se adhieren a un calendario establecido y a un ritual en el cual la presencia del aspecto coral es clave. En definitiva, el coro sirve para perpetuar la tradición y en su performance hace referencia a la mitología para re-actualizar la identidad compartida de los ciudadanos a través de la orquestación ritual del mito durante las festividades y, así, la comunidad puede verlo y oírlo, generando la creencia en el mito y, por ende, en la divinidad<sup>245</sup>. Por identidad nos referimos a todo el sistema de valores que comparte la comunidad cívica griega.

---

<sup>244</sup> Trad. Lisi, 1999.

<sup>245</sup> Kowalzig, 2007, pp. 1-2.

“AT. -A hacer sagrada toda danza y toda música, ordenando primero las fiestas, calculando a lo largo del año cuáles en qué tiempo deben tener qué dioses, sus hijos y los espíritus, además, qué hay que cantar en cada uno de los sacrificios de los dioses y con qué danzas debe celebrarse el sacrificio que se realiza en ese momento. Primero unos ordenan lo que eventualmente se prescribe, luego todos los ciudadanos juntos con sacrificios a las Moiras y a los otros dioses consagran por medio de libaciones cada una de las canciones a cada uno de los dioses y a los otros seres divinos. En caso de que alguien introduzca otros himnos o coros para alguno de los dioses, los sacerdotes y las sacerdotisas junto con los guardianes de la ley, al excluirlo del festival, lo hacen siguiendo la ley divina y la humana. En caso de que el excluido se resista, el que quiera puede castigarlo por impiedad a lo largo de toda su vida.”<sup>246</sup>

5- Por último, señalamos otra referencia<sup>247</sup> que teoriza sobre el baile. En este caso, de los tipos de danza que se asocian con la coralidad. Se hace una distinción entre la danza pacífica, la guerrera y aquella que “no se puede clasificar”<sup>248</sup>. Según Platón, un legislador tiene que velar por las normas generales y combinar danza y música, las cuales se aplicarán en las fiestas. La primera de ellas, la *emmelía*<sup>249</sup>, es una danza que nace del alma sobria, que se dice es interpretada por “[...] los cuerpos más bellos cuyas imitaciones tienden hacia lo solemne,” y que está destinada a honrar los dioses. Podemos deducir, por lo tanto, que esta danza está relacionada con los coros en los festivales y, también, supone un acto de *mímesis*. En segundo lugar, se mencionan las danzas guerreras que no son otras sino las *pírricas*. La gestualidad de este tipo de danza es enérgica y violenta, los movimientos son ofensivos “como en los lanzamientos de flechas o jabalinas [...]”. A raíz de esta descripción del filósofo, observamos un contraste y es que durante la *Ilíada* el coro se

---

<sup>246</sup> Trad. Lisi, 1999.

<sup>247</sup> Cf. Plat. *Leg.* 815d y ss. En este caso no se presenta el texto por motivos de extensión, indicando así su referencia si se desea consultar.

<sup>248</sup> Plat. *Leg.* 815c-d.

<sup>249</sup> “armonía”, “gracia”.

presenta como un espacio de armonía, como el que se describe en el pasaje del Escudo de Aquiles<sup>250</sup>, y en contraposición a la actividad bélica (“No dirías que viene de pelear con un hombre, sino que va a la pista de baile o que se acaba de sentar, nada más dejar la danza.”<sup>251</sup>), mientras que en este discurso platónico la danza bélica – la pírrica – está incluida en el repertorio de la práctica coral.

Para finalizar, se hace referencia a un tipo de danza inclasificable según el autor por ser esta mímica y << no cuadrar con la ciudad>>, es decir, que se practicarían en entornos rurales y/o apartados de la ciudad. Son aquellos movimientos interpretados por personajes Sátiros, Ninfas o Panes en la que la embriaguez juega un papel determinante para llevar a cabo los rituales, posiblemente báquicos. Es, por lo tanto, una danza que no se rige por el mismo canon armónico que las anteriores, ya que en ésta no hay orden ni “decoro” – emmelfía – al ser de carácter orgiástico.

Todas estas performances corales se clasifican en diferentes contextos. Comparten los mismos patrones, los movimientos, –ya sean caóticos o armoniosos – y la gestualidad. Además, son parte del calendario político-religioso de la ciudad y de su entorno y, en este contexto, son una herramienta de enseñanza dedicada a perpetuar la memoria colectiva de la sociedad griega. Por otro lado, las representaciones corales tienen una relación estrecha con los orígenes mitológicos de las *póleis*, las cuales refuerzan su hegemonía a través de ellas, a la vez que ponen en relieve el subconsciente de la identidad griega en el cual intentamos profundizar.

La teorización que muestra Platón en su obra las *Leyes* nos sirve para conocer la percepción de la *choreía* por los antiguos griegos a través del discurso filosófico<sup>252</sup>. El estudio que realiza Peponi<sup>253</sup> es un buen análisis que describe la visión de Platón sobre la coralidad. Según la investigadora, el coro, con ciertas restricciones, tiene el papel protagonista en la *pólis* de las *Leyes*. Éste promueve

---

<sup>250</sup> Hom. *Il.* 18. 468-617.

<sup>251</sup> Hom. *Il.* 3. 390-394 ; Trad. Crespo, 1996.

<sup>252</sup> Para ampliar la información sobre la teorización del coro en la obra *Leyes* de Platón: cf. Peponi, 2013.

<sup>253</sup> Peponi, 2014, pp. 15–34.

y reproduce una establecida doctrina ideológica por, y para, toda la comunidad danzante y cantante. Esta imagen que construye Platón a través de su discurso filosófico en las *Leyes* es una contraposición a la sociedad contemporánea del filósofo, donde las performances corales, centradas en el teatro, se gobiernan bajo el régimen del espectador y su criterio basado en el placer<sup>254</sup>.

Para finalizar este capítulo realizamos una recopilación de aquellos elementos que hasta ahora hemos examinado en las fuentes y que consideramos relevantes para el estudio del corpus iconográfico que constituye el objetivo del presente trabajo. Uno de ellos es la dimensión espacial del coro, la cual analizamos a través de los fragmentos del Himno Homérico a Apolo y la fundación del santuario délfico<sup>255</sup>, del coro de las Musas en el monte Helicón en la introducción de la *Teogonía* de Hesíodo o del Himno Homérico a Artemisa<sup>256</sup>. Otro aspecto que extraemos como conclusión en este capítulo es que existe una ambigüedad entre el coro como práctica o como realidad física en las fuentes épicas<sup>257</sup>. También hemos tratado cuestiones más interesantes que plantean los objetivos de este trabajo como lo es la importancia central y funcional del coro en la imagen y en la construcción de las *póleis*. Por ejemplo, hemos estudiado el papel del coro en los textos épicos como una imagen y un espacio para la armonía en la comunidad que, a la vez, refleja y construye la estructura armónica del cuerpo social contraponiéndose a lo bélico. Así lo vemos en algunos fragmentos de la *Ilíada* como la descripción de las performances corales en la ciudad en paz representada en el Escudo de Aquiles<sup>258</sup>.

Por otro lado, de las fuentes épicas extraemos también que en la dimensión coral reside el concepto de *cháris*, así lo vimos en la *Odisea* cuando Ulises es huésped de los feacios (Hom. *Od.* 8) donde en un contexto de *xenía* se crea un espacio de armonía y paz. Otro matiz de *cháris* lo vemos en un fragmento de la *Ilíada*<sup>259</sup> donde se puede interpretar el placer de la

---

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>255</sup> *Him. Hom. Apol.* 3. 505-524.

<sup>256</sup> *Him. Hom. Art.* 27. 10-15.

<sup>257</sup> *Cf. supra.*

<sup>258</sup> Hom. *Il.* 3. 390-394; *Il.* 15.505-509; *Il.* 18.490-608.

<sup>259</sup> Hom. *Il.* 16. 180-183.

contemplación del coro y sus participantes por parte del espectador en un contexto de belleza y erotismo.

Asimismo, hemos podido analizar algunos ejemplos de coros mitológicos y coros rituales, donde los primeros sirven como paradigma de los segundos y también actúan en la esfera terrenal, en localizaciones geográficas reales, pues el coro de las Musas actúa en el Helicón. Los mortales, en honor a los dioses y como parte del mecanismo ritual, recrean el mito y los arquetipos divinos mediante la performance coral en un acto de mimesis, y, a su vez, actúan como vehículo transmisor para la comunidad con el fin de legitimar la creencia, perpetuar el mito y los valores religiosos en la memoria colectiva de la comunidad a lo largo del tiempo.

En la lírica coral encontramos poemas acompañados por música – habitualmente una lira – compuestos para ser cantados íntegramente por un coro en un espacio sacro, ritual o durante representaciones públicas. La familia de la poesía lírica coral es amplia y encontramos varios géneros, entre ellos el himno, el pean, ditrambo, *partheneion*, *hymenaios*, etc. En cuanto al ditrambo le hemos dedicado un espacio sintetizado en este capítulo, ya que nos interesa tratar, más adelante, la performance coral en el contexto del culto dionisiaco. Por otra parte, en el análisis que hemos realizado sobre el drama – tragedia y comedia – se expone otra perspectiva de cómo evoluciona el papel del coro durante el periodo clásico en un contexto dramático.

Por último, el coro es la base de la educación según el discurso teórico que construye Platón en las *Leyes* y, también, en los textos homéricos, donde ya se intuía. La teorización del filósofo sobre la *choreía* nos muestra una perspectiva desde la cual el coro es el protagonista de la *pólis* (cf. p. 30-36), una concepción en la cual Platón no hace sino prolongar una larga tradición que se remonta a los inicios mismos de la *pólis* y es consubstancial con esta, como hemos podido comprobar.

## 2.2. El coro como elemento definidor del espacio público

En el siguiente apartado realizamos una aproximación sobre cuál es el rol del coro en la definición y configuración del espacio público a través del estudio de la iconografía de la performance coral durante el periodo que nos concierne. Este capítulo complementa los sucesivos apartados de análisis del corpus y sus resultados. Por una cuestión formal de espacio no podemos desarrollar con detalle cómo se describen las performances corales en los textos épicos que manifiestan la implicación y funcionalidad del coro en el proceso de configuración de las *póleis*, nuestro punto de partida. Consideramos que este trabajo ya lo han realizado las investigadoras e investigadores citados previamente<sup>260</sup>. Sin embargo, hasta ahora hemos podido aunar algunos de los rasgos comunes de la acción coral que creemos más influyentes en el proceso de configuración de los espacios públicos durante el nacimiento de la ciudad griega y su desarrollo en época arcaica y clásica.

En primer lugar, el estudio del espacio griego desde diferentes enfoques tiene una larga tradición. Cuando hablamos en este trabajo de “espacio” no nos referimos exclusivamente al geofísico, sino que hacemos referencia al espacio como una categoría cultural<sup>261</sup>. Por ello hemos comenzado este estudio por una recopilación del vocabulario griego referente al espacio que está conectado con la acción coral. Asimismo, atendemos a las prácticas rituales que reflejan y construyen esos espacios que articulan las *póleis* y sus territorios<sup>262</sup>. Tratamos de contestar a la cuestión de cómo percibieron y concibieron el espacio público los griegos<sup>263</sup> y cuál fue el papel del coro en su definición.

El marco histórico del que parte nuestro estudio, el fenómeno del nacimiento de la ciudad griega es más complejo y heterogéneo en el mundo

---

<sup>260</sup> Cf. *supra*. c.c. 1.2 y 2.1.

<sup>261</sup> El siguiente volumen recoge una serie de estudios sobre el espacio en Grecia desde una perspectiva interdisciplinar: cf. Carruesco, 2010.

<sup>262</sup> Recordemos en este punto el estudio publicado sobre el *Himno Homérico a Apolo* realizado por Reig y Carruesco (2012) en el que se evidencia cómo el desarrollo de la acción ritual del dios desde su nacimiento hasta la fundación de su santuario en Delfos sirve como modelo paradigmático para el esquema espacial aplicado a diferentes campos de la cultura griega: la ordenación del territorio de la *pólis* o la fundación colonial.

<sup>263</sup> Carruesco, 2010, p. 11.



antiguo de lo que aquí presentamos<sup>264</sup>. Quizás, ha sido Atenas el modelo de ciudad monocéntrica más representativo, e incluso excepcional, pero este modelo no se puede aplicar a todas las ciudades de la esfera helena. La *pólis* es una nueva representación del territorio que responde a un periodo de cambio en la historia antigua de Grecia<sup>265</sup>. En general, durante este proceso de cambio, los cultos tradicionales en la sociedad de clanes y tribus evolucionan hacia un culto colectivo de la divinidad protectora que se situaría en el corazón de la ciudad. Entorno a esta divinidad y su ubicación sobre la acrópolis se articula el espacio para el ritual. El proceso del nacimiento de las *póleis* se adscribe a lo largo del periodo geométrico reciente – tras un proceso histórico denominado de cambio o crisis<sup>266</sup> – y el alto arcaico, siendo este último un siglo de expansión para las comunidades del territorio griego. Es a partir de este último periodo cuando el mundo griego adquirió los rasgos representativos de su civilización “clásica”<sup>267</sup>. Durante este proceso evoluciona el comportamiento religioso de los griegos y se observa la consolidación del santuario (urbano, sub-urbano y extra-urbano), un símbolo de identidad que incluso actúa como modelo principal de articulación del territorio fuera de las *póleis* (Fig. 3), al que le prestamos atención a lo largo de este trabajo. Entorno al santuario principal – situado, a menudo, en un área extra-urbana – se organizan otros santuarios secundarios que a veces actúan como puntos fronterizos del territorio de la ciudad. Es frecuente que los santuarios extra-urbanos ayuden a vertebrar el territorio de la *pólis* como sucedería, por ejemplo, en Posidonia o Metaponto. A lo largo de este periodo, en esos espacios sub-urbanos y extra-urbanos tienen lugar arreglos monumentales y cultos heroicos<sup>268</sup>.

---

<sup>264</sup> “La naissance de la cité fuit [...] le résultat de la désagrégation d’une société de solidarité privée, dominée par des clans nobles regroupés en phraties et tribus, et placée sous l’autorité d’une institution monarchique [...]” (De Polignac, 1996, p. 17).

<sup>265</sup> Existen varios estudios publicados al respecto entre los que destacamos: cf. Mitchell & Rhodes, 2003; Hansen, 2006.

<sup>266</sup> Nos referimos al periodo histórico conocido como la “Edad Oscura”.

<sup>267</sup> De Polignac, 1996, p. 20.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 25.

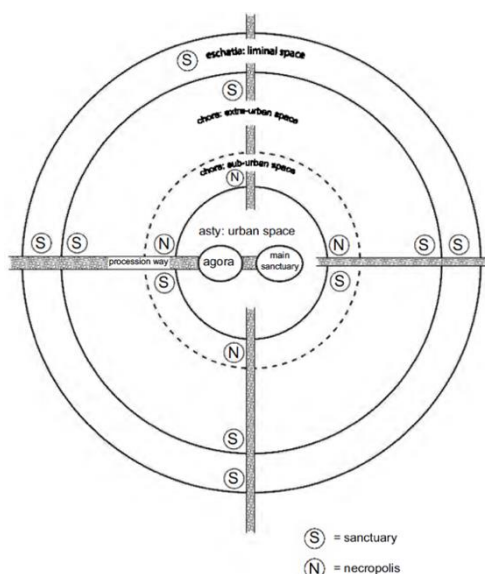


**Fig. 3** Mapa de los espacios conceptuales de la *pólis*. Extraído de Hölscher, 2018, mapa 2.

La conformación de la *pólis* primitiva resulta de la cohesión del culto, el cual no sólo se encarga de la protección o la integración del ciudadano en la sociedad (a través de los ritos de paso), sino también de reunir a la comunidad del territorio incluyendo a sus dirigentes. Posteriormente a este desarrollo de la *pólis* en época arcaica, cuando el modelo de ciudad-estado estuvo consolidado en el periodo clásico en donde los ciudadanos adultos se ocupaban de las instituciones políticas de la democracia y los conflictos entre las *póleis* eran habituales<sup>269</sup>, se produjo a partir de finales del siglo V a.n.e. un paulatino cambio sociopolítico que afecta a ese modelo de gestión territorial (la *pólis*). A causa de los conflictos bélicos, a partir de la segunda mitad del siglo IV a.n.e., la fragilidad de las ciudades del territorio griego dejó paso a la dinastía macedónica<sup>270</sup>. Este es el límite temporal de nuestro estudio que queda reflejado en el corpus iconográfico<sup>271</sup>. Nuevamente, este último proceso al que hacemos referencia es complejo y heterogéneo a lo largo del territorio griego y no es nuestro objetivo desarrollarlo aquí. Aun así, es necesario recordar que esta evolución histórica

<sup>269</sup> Hansen, 2006, p. 132.

<sup>270</sup> Sobre este desarrollo histórico que afectó a las *póleis* cf. Hansen, 2006, pp. 48-50; Mackil, 2004, pp. 493-516.

<sup>271</sup> V. N.º 19 y N.º 20.

del territorio y sus ciudades-estado afecta al paisaje y culto religioso, los espacios públicos y al papel representativo del coro<sup>272</sup>. Durante esta etapa de cambio (a partir del s. IV a.n.e.) el coro siguió presente en los espacios públicos conectados con los concursos dramáticos<sup>273</sup>. Las victorias obtenidas en estos eventos se celebraban mediante la colocación de un monumento financiado por el *choregós* y su tribu. Dicho monumento se incorporaría al paisaje físico y simbólico de la *pólis*<sup>274</sup>. Además, a lo largo de este último periodo que mencionamos – entre el s. V-IV a.n.e. – el coro dramático mantuvo los movimientos rituales que ya se realizaban en representaciones cronológicamente más antiguas<sup>275</sup>. En resumen, todo este proceso de formación de la *pólis* en la antigua Grecia que aquí sintetizamos es el contexto histórico y religioso en el que interviene el coro como un mecanismo articulador del espacio público<sup>276</sup>, pues la performance en los lugares públicos y la disposición de las imágenes corales en la arquitectura sugieren que la definición coral de esos espacios no es sólo metafórica, sino que se trata de un proceso alcanzado a través de la repetición ritualizada de la performance en el lugar<sup>277</sup>.

Para definir el espacio coral en la *pólis* griega en época arcaica la literatura es un recurso fundamental. Hasta ahora hemos podido recopilar un breve análisis léxico en el capítulo anterior. Este léxico evidencia una estrecha conexión entre lo coral y un amplio rango de términos que indican acciones que definen el espacio público<sup>278</sup>. El coro, a través del movimiento, genera espacio mediante diversas articulaciones físicas en el territorio (vías, calles, ágoras, templos o altares) y metafísicas en la sociedad (por ejemplo: relacionadas con los conceptos de *cháris* o *harmonía*). Estas articulaciones forman parte del

---

<sup>272</sup> Una breve aproximación al rol del coro durante este periodo lo podemos consultar en las siguientes publicaciones: cf. Sifakis, 1963, pp. 31-45; Ceccarelli, 2010, pp. 99-150.

<sup>273</sup> Algunos monumentos votivos hacen referencia a victorias corales en concursos dramáticos durante el siglo IV a.n.e. como el conocido monumento de Atarbos (Athens Acropolis Museum Akr 1338).

<sup>274</sup> Ceccarelli, 2013, p. 153.

<sup>275</sup> “[...]an Athenian tragic chorus in the late fifth century would dance [...] in the same way as Alkman’s girls in the seventh century.” (Webster, 1970, p.200).

<sup>276</sup> El trabajo de De Polignac analiza la aparición de las *póleis* e ilustra este proceso al que nos referimos: cf. De Polignac, 1996; El estudio de Domínguez Monedero también dedica un análisis al proceso de configuración de la *pólis*: Domínguez Monedero, 2001, pp. 61-94.

<sup>277</sup> Carruesco, 2014, p. 556.

<sup>278</sup> *Ibid.*, p. 555.

fenómeno coral y, por lo tanto, están presentes en el pensamiento griego en el momento de concebir, a saber, un espacio físico. En cuanto al coro como elemento que ayuda a definir ese espacio, como hemos descrito en el párrafo anterior, en la poesía épica hallamos términos que implican una relación del coro con el espacio. La propia palabra *chorós*, en su empleo más temprano, denota un lugar comunal designado para la danza. Una muestra representativa de esto lo observamos también en el uso del término *euru-choros*<sup>279</sup>, el cual se suele atribuir al espacio completo de la ciudad y significa “tener lugares de danza espaciosos”<sup>280</sup>. Este adjetivo refleja la relevancia cultural de los espacios sociales delimitados por y para la danza en las ciudades de época arcaica. Otra muestra del léxico que está relacionado con la definición del espacio coral la encontramos en el trabajo de Reig y Carruesco, el cual hemos citado en el capítulo anterior<sup>281</sup>. En su estudio, con la finalidad de demostrar la manera en la que se concibe el espacio griego, analizan los términos *chôros-chôre* – de la misma raíz \*gher- como lo es *chorós* – en un corpus de pasajes de la poesía hesiódica y homérica. Definen que dichos términos, empleados en ciertos contextos, reflejarían la definición del espacio, pues se relacionan con acciones de medir y limitar, preparar un terreno para la reunión o el enfrentamiento, y fundar un santuario, entre otros<sup>282</sup>. El uso de este vocabulario junto a la iconografía dispuesta en ámbitos públicos es una muestra de que el pensamiento griego otorga importancia a dar forma al territorio habitado por humanos y dioses.

En general, a través de los textos podemos observar como el coro delimita espacios simbólicos en los que se realizan, por ejemplo, los conocidos ritos de paso que aún se mantienen en el nacimiento de las *póleis*. Como describimos en capítulos anteriores<sup>283</sup>, estos ritos marcan la incorporación de los jóvenes en la realidad adulta para cumplir con un rol asignado en la comunidad. A través de la performance coral los jóvenes, por género y edad, consuman las diferentes etapas del proceso con la finalidad de presentarse ante dicho grupo. Otro espacio simbólico donde se presenta el *chorós* es cuando éste se produce en un

---

<sup>279</sup> Hom. *Il.* 13. 299; *Od.* 4. 635.

<sup>280</sup> Peponi, 2014, p. 15.

<sup>281</sup> Cf. *Supra.* cap. 2.1.

<sup>282</sup> Reig & Carruesco, 2012, pp. 287-288.

<sup>283</sup> Cf. *supra.* C.c. 1.1 y 2.1.

lugar designado para la reunión de la comunidad, ya sea durante un encuentro de *xenía* (como vimos en el capítulo anterior durante la acogida de Ulises por parte de los feacios en la *Odisea*<sup>284</sup>) o bien un espacio para la competición, lo que también implica una realidad constructiva a la hora de delimitar físicamente la pista del baile a través del movimiento<sup>285</sup>. Por otra parte, según el análisis que realizan Reig y Carruesco, el coro, a través de las formas que adopta, representa simbólicamente la distribución del espacio político<sup>286</sup>. El coro está presente en los discursos de autoridad y en las relaciones sociales y de poder<sup>287</sup>, es por ello por lo que organiza el calendario cívico a través de la reactualización anual del pasado mitológico mediante la repetición de las performances en los rituales<sup>288</sup>. Este último rasgo lo podemos interpretar en la iconografía proyectada en el espacio público para la comunidad, donde los relieves arquitectónicos cumplirían la función de repetir cada día el modelo paradigmático del coro durante la performance ritual. Unas muestras de esto último son las metopas del Heraion en Foce del Sele y los relieves arcaicos de la antigua Síbaris, donde aparecen representados sendos coros femeninos que, probablemente, estén relacionados con rituales iniciáticos que marcan una fecha no sólo en el desarrollo vital femenino, sino también en el calendario cívico de la comunidad (v. N.º 14 y N.º 15). Como parte de ese ritual de paso, las muchachas podrían haber participado en una de las fases del proceso y así quedó reflejado en los relieves. Por último, también en la poesía épica, el coro actúa como una herramienta que articula el espacio fundacional de los santuarios, tal y como pudimos ver en el capítulo anterior<sup>289</sup>. Un ejemplo de ello lo encontramos en el *Himno Homérico a Apolo*. En la última parte de este himno se narra la fundación del santuario de Delfos por parte de Apolo, el cual es acompañado por un coro procesional que avanza desde el puerto<sup>290</sup>. Asimismo, este coro mitológico es un paradigma para el coro mortal, el cual imita a la divinidad recreando esa procesión en el espacio físico

---

<sup>284</sup> Cf. *supra*. cap. 2.1.

<sup>285</sup> Hom. *Od.* 8. 370-380.

<sup>286</sup> Reig & Carruesco, 2012, p. 292.

<sup>287</sup> Kowalzig, 2010, pp. 8, 10-11.

<sup>288</sup> Carruesco, 2014, p. 13.

<sup>289</sup> Cf. *Supra*. cap. 2.1.

<sup>290</sup> Reig & Carruesco, 2012, pp. 287, 297 y ss.

del santuario, conmemorándola y repitiéndola anualmente en el proceso ritual. Al margen de la topografía del santuario délfico, donde se monumentalizó posteriormente la vía sacra donde se desarrollaba la procesión que asciende hasta el templo de Apolo, la iconografía de performance coral que hemos localizado aquí han sido fragmentos de cariátides o *kórai* (N.º 2, N.º 3 y N.º 4) que podrían estar relacionadas con las participantes de dicha procesión. Por otro lado, hemos analizado una columna votiva dispuesta en la proximidad de la vía y el templo de Apolo (N.º 20). Esta columna también la hemos interpretado como un reflejo de la acción performativa del ritual que contribuye a definir coralmente el espacio de este santuario extra-urbano.

Existen más términos griegos en la literatura que expresan el espacio definido por la performance coral en época clásica. Por ejemplo, *agōn* (competición) el cual tiene un amplio rango de significado<sup>291</sup>. En general, esta palabra implica el encuentro o la reunión<sup>292</sup>. Por un lado, en la épica indica la reunión<sup>293</sup> y, por otro lado, en época clásica (s. V-IV a.n.e.), en el sentido que nos concierne, *agōn* denota la competición y también el espacio delimitado para el festival (arena).

A raíz de repasar algunos de los términos relacionados con la performance coral que nos ayudan a comprender la configuración y significado del espacio público desde una perspectiva cultural, hemos observado que el movimiento ritual del coro ha servido como referencia monumental en los espacios abiertos entre la arquitectura de ciudades y santuarios<sup>294</sup>.

Quizás sea la dimensión física del coro más fácil de comprender al ser un concepto visual. Consideramos que el espacio público y sagrado se configura a través de la cinética ritual que sirve como ofrenda destinada a complacer a los dioses<sup>295</sup>. Ese movimiento ritual a través de un área determinada se usa para definir a participantes, ciudad y la relación que un santuario, sus cultos y

<sup>291</sup> Goldhill & Osborne, 1999, p. 2.

<sup>292</sup> Aesch. Ag. 513: ἀναξ' Ἀπολλων. τοὺς τ' ἀγωνίους θεοὺς

<sup>293</sup> Hom. Il. 18. 376: [...] ὅφρα οἱ αὐτόματοι θεῶν δυσαίαν' ἀγῶνα ("[...]para que por sí solos entraran en la reunión de los dioses").

<sup>294</sup> Connelly, 2011, p. 2.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 3.

divinidades, mantiene con la *pólis*<sup>296</sup>. Podemos comprender esa dimensión física de la performance coral de la que hablamos gracias a la evidencia física: la topografía, la arquitectura religiosa y los materiales iconográficos que se han conservado, en concreto, los relieves arquitectónicos con escenas performativas que una vez formaron parte de las construcciones sacras dispuestas en el espacio público de las ciudades y fuera de ellas. Esta iconografía coral era una herramienta comunicativa del ritual y del mito entre humanos y dioses que se presentaba en los espacios abiertos de las ciudades y santuarios. Para ilustrar todo esto, hemos desarrollado el apartado que recoge los capítulos de análisis de los materiales arqueológicos y su contextualización<sup>297</sup>.

Con la aparición paulatina de la arquitectura monumental en los espacios públicos se magnificó la acción ritual en el lugar sagrado. Esta arquitectura no tuvo un rol pasivo como escenario para la acción, por eso es nuestro objetivo analizar, a través de la evidencia iconográfica, el valor sacro del espacio público (junto a su arquitectura y aparato iconográfico), y cómo éste se convirtió en un lugar definido por la acción coral. En definitiva, de qué manera interactúa con las ceremonias rituales en las cuales tiene lugar la performance coral. En los lugares públicos que mencionamos a lo largo de este trabajo consideramos que el coro es el agente activo en su proceso de configuración a través de la performance, pues los arquitectos conciben los espacios sagrados en función de la necesidad del ritual<sup>298</sup>. Estos espacios religiosos – y la arquitectura presente en ellos – se proyectaron para acomodar a los fieles, dar forma y promulgar las actividades rituales<sup>299</sup>. Una muestra de esta idea la podemos observar en la evolución constructiva del santuario de la Acrópolis de Atenas. Este espacio, que ya estaba ocupado antes del desarrollo de la *pólis*, se amplía y urbaniza bajo el proceso de los programas constructivos de épocas arcaica y clásica. Estos programas tienen una intencionalidad no sólo sociopolítica, sino también religiosa. De la misma manera, gracias a estas nuevas sinergias, la Acrópolis tuvo que acoger a un creciente número de visitantes que participaban en el festival de la diosa, de ahí

---

<sup>296</sup> Graf, 1996, p. 55.

<sup>297</sup> Cf. *infra*. Cap. 4.

<sup>298</sup> “Architecture did not simply house or frame events, it magnified and elevated them, and it could also interact with them and engender the construction of ceremonial.” (Wescoast & Ousterhout, 2012, p. XXIII).

<sup>299</sup> Hollinshead, 2015, p. 27.

la necesidad de ampliar y monumentalizar ciertas articulaciones como la vía sagrada o el altar monumental. También se construyeron nuevos edificios a causa de los ataques persas. Estas articulaciones del santuario ateniense – altar y vía - ya existían previamente a la aplicación programas constructivos de, por ejemplo, Pericles. La Acrópolis ya era una zona ocupada y sagrada donde se han hallado indicios de un posible espacio performativo del Bronce. Pero este ejemplo lo ampliaremos en el capítulo correspondiente<sup>300</sup>.

A través de la articulación espacial– calle, vía, ágora, templo o altar – y la interacción con la iconográfica coral que se proyectaba en estos lugares, podemos reconstruir visualmente lo que los textos épicos, la poesía lírica y el drama han transmitido. Sin duda, el espacio coral primigenio que podemos identificar en la literatura – previo a la monumentalización arquitectónica – es aquella superficie nivelada de tierra batida (*chorós*), la pista para el baile. Ya en Cnosos se identifica la existencia de *khoroí* minoicos en las plataformas circulares fuera del palacio, cuya funcionalidad era albergar el ritual del baile<sup>301</sup> (Fig. 4). Más recientemente, c. s. I a.n.e., en el santuario de Apolo en la isla de Geronisos (Chipre) se identificó otra plataforma circular de entre 13 y 21 m de diámetro que fue rellenada de un limo blanco, posiblemente, extraído del mar<sup>302</sup>. Sobre esta pista se realizarían danzas corales para la divinidad como parte del desarrollo educacional de los jóvenes que llegarían al lugar (Fig. 4). No es tarea fácil identificar este tipo de superficies destinadas al baile sin más pistas, pero por comparación con la evidencia literaria, como la que hemos recogido al principio de este capítulo, y la existencia de otros casos paralelos en el mundo antiguo facilitan la identificación de estos espacios corales.

---

<sup>300</sup> Cf. *Infra*. Cap. 4.2.2.1 y 4.2.2.2.

<sup>301</sup> Cf. Warren, 1984, pp. 307-323; Wescoat, 2012.

<sup>302</sup> Connelly, 2011, p. 24.



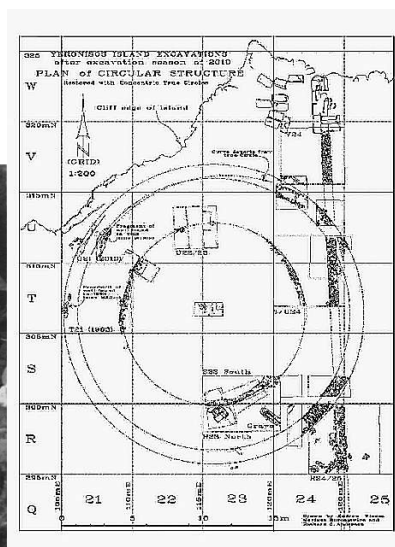


**Fig. 4** Izq. Gran construcción circular en Cnosos. Vista N-O. Extraído de Warren, 1983, Pl. 31, c.

Der. Planta de la plataforma circular del santuario de Apolo en Geronisos. Extraído de Connolly, 2011, fig. 20.

En el primer capítulo introducimos cómo el templo, la vía y el altar son articulaciones corales reconocibles desde época arcaica<sup>303</sup>. Se tratan de elementos en el espacio que constituyen puntos de referencia en la práctica cultural humana<sup>304</sup>. En esos lugares el coro puede ser a modo procesión – en la vía sagrada – o estático, en una pista o plaza para el baile ante el templo o el altar<sup>305</sup>. A lo largo de los capítulos de análisis de los materiales nos encontramos con la presencia de estas articulaciones corales. En general, la historia del templo monumental es compleja y su origen ha sido objeto de debate<sup>306</sup>, aunque parece no ser lejano a la arquitectura doméstica<sup>307</sup>. A través de la evidencia arqueológica de los distintos asentamientos del periodo geométrico en el territorio griego, se ha constatado que hubo una evolución en el comportamiento religioso de la sociedad en donde las formas pretenden ser duraderas, las prácticas religiosas se convirtieron en un componente más específico de la vida

<sup>303</sup> Carruesco, 2014, p. 557.

<sup>304</sup> Hölscher, 2018, p. 17.

<sup>305</sup> Carruesco, 2014, p. 17.

<sup>306</sup> Pierattini, 2022.

<sup>307</sup> Recordemos los primeros “templos” como el edificio absidal en Lefkandi (s. X a.n.e.).

social<sup>308</sup> y una muestra de ello lo es el desarrollo del *chorós*, el cual ya podemos ver pintado en la superficie de los vasos cerámicos del geométrico (Fig. 5). Un resultado de este proceso de evolución en la actitud religiosa griega lo observamos, precisamente, en el desarrollo monumental del espacio sagrado del santuario que ya hemos señalado<sup>309</sup>. En general, los espacios de culto tenían lugar en áreas al aire libre como evidencian algunos pasajes de la poesía homérica<sup>310</sup>. Los santuarios del geométrico están también al aire libre con instalaciones, en ocasiones, temporales<sup>311</sup>, con materiales perecederos o de menores dimensiones como el *oĩkos*. Durante el s. VIII a.n.e. hay evidencias para el culto de estatuas de menores dimensiones en el interior de ciertos templos y en altares exteriores<sup>312</sup>. Hay una evolución significativa en el desarrollo del paisaje religioso, en concreto, en la disposición del espacio sagrado y las prácticas rituales que en él se realizan. Parece ser que a partir del siglo VI a.n.e. se generaliza la construcción del templo monumental donde se emplea el conocido canon arcaico<sup>313</sup>, aunque también se ha establecido que la tendencia a la monumentalización y perdurabilidad de los materiales empezó desde finales del siglo VIII a.n.e.<sup>314</sup>. También se introduce paulatinamente la decoración figurativa en los templos<sup>315</sup>. El reciente trabajo de Pierattini señala que existe evidencia, aun escasa, que indica que los templos ya recibieron revestimientos arquitectónicos con decoración figurativa en diferentes soportes entre finales del s. VIII a.n.e. y mediados del s. VII a.n.e.<sup>316</sup>. En general, este cambio tan singular a partir del geométrico denota que la práctica ritual queda monumentalizada junto

<sup>308</sup> De Polignac, 1996, pp. 30-32.

<sup>309</sup> "Greek sacred architecture of historical times developed from local roots, with its history punctuated by changes in design, scale, construction, and function." (Pierattini, 2022, p. 264).

<sup>310</sup> Hom. *Od.* 3. 1-15: "a orillas del mar inmolando se hallaban los pilios negros toros al dios peliazul que sacude la tierra. [...] Nueve grupos había, quinientos varones por grupo, y delante de sí cada grupo tenía nueve toros; las entrañas estaban comidas, quemaban los muslos para el dios [...]" (Trad. Pabón, 1993); Hom. *Od.* 20. 276-279: "Iban ya los heraldos llevando en las calles la sacra hecatombe y reuníanse los dánaos de largos cabellos en las sombras del bosque de Apolo, flechero infalible. Los galanes, en tanto, sacaban las carnes ya asadas y, partidas que fueron, gozaron del rico banquete, [...]" (Trad. Pabón, 1993).

<sup>311</sup> De Polignac, 1996, p. 33.

<sup>312</sup> Pierattini, 2022, p. 265.

<sup>313</sup> "[...] planta rectangular, dos columnatas laterales y el peristilo" (De Polignac, 1996, p. 34); Marconi, 2007, p. 12.

<sup>314</sup> Pierattini, 2022, p. 266.

<sup>315</sup> Cf. Marconi, 2007.

<sup>316</sup> Pierattini, 2022, p. 274.

al espacio, pues la performance se establece en el área sagrada – y circundante – adscrita a la divinidad. Así en la iconografía de los templos ya podemos ver reflejada la acción ritual esculpida en relieves, pues ya se representan algunas escenas de performance coral en época arcaica (a partir del 600 a.n.e. en nuestro estudio)<sup>317</sup>. Es posible que todo este proceso de desarrollo del pensamiento religioso y evolución del paisaje sagrado entre finales del geométrico e inicios del periodo arcaico acompañe al nacimiento de la *pólis*. La organización del culto asiste, en cierta manera, al nacimiento de la ciudad.



**Fig. 5** Escena coral femenina pintada sobre el cuello de una *hydria* (finales del s. VIII a.n.e.).  
Antikensammlungen Munich 6228. Extraído de CVA III, pl. 110.1-2.

Consideramos que el templo es uno de los protagonistas de los santuarios en época arcaica, ya que es un punto de referencia visual en el paisaje religioso para la comunidad local y suele estar conectado con la *pólis* a través de un axis horizontal por el cual discurre la procesión (como sucede en los santuarios extraurbanos de Éfeso, Dídima (Fig. 6) o los suburbanos de Tasos). En varias ocasiones, el templo puede ser un espacio límite de la *pólis* que a su vez articula su área circundante. Las procesiones comunicaban estos espacios sagrados y mediante esa acción se constituía una topografía ritual que, además, reivindicaba el territorio de la ciudad<sup>318</sup>. Un ejemplo de esto último lo hemos observado en los casos de los santuarios de Francavilla-Marittima y Paestum<sup>319</sup>.

<sup>317</sup> V. números en el catálogo del 1 al 14.

<sup>318</sup> Mylonopoulos, 2006.

<sup>319</sup> Cf. *infra*. c.c. 4.1.6 y 4.1.8.

Estas procesiones conectaban con el espacio del santuario extraurbano<sup>320</sup>, áreas límite del espacio civilizado, donde acontecían algunas de las performances corales de los misterios o ritos de paso como sucedía, respectivamente, en el santuario de Deméter en Pérgamo (Fig. 7) o en el de Artemis en Braurón. También es necesario diferenciar las *pompai* del peregrinaje, que suele tener un carácter individualista y carece de ese aparato performativo que posee la procesión.

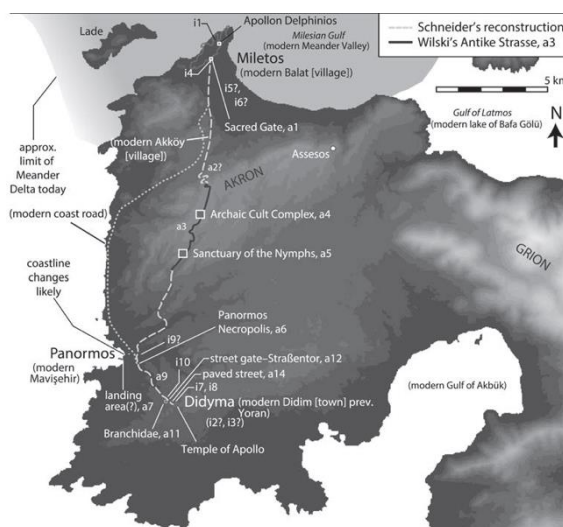


**Fig. 6** Mapa topográfico de la vía sagrada entre Mileto y el templo de Apolo en Dídima. Extraído de Slawisch & Wilkinson, 2018, fig. 3.

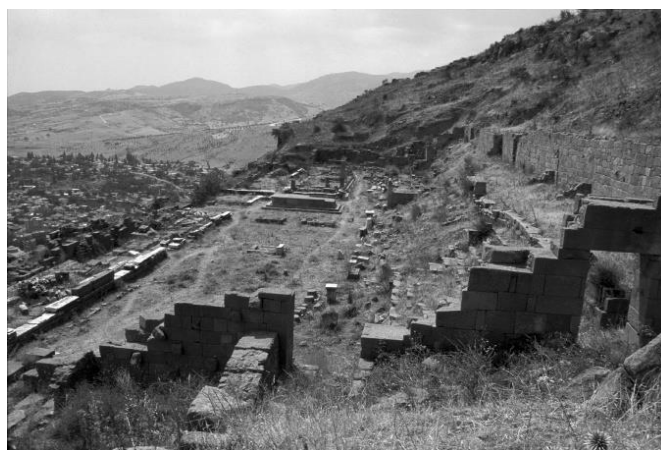


**Fig. 7** Galería teatral relacionada con la performance ritual de la *Thesmophoria* en el santuario de Deméter en Pérgamo (c. s. III a.n.e.). Extraído de Hollinshead, 2012, fig. 2.17.

<sup>320</sup> Graf analiza la procesión y cómo a través de sus funciones rituales define el espacio del territorio griego por el que transcurre: cf. 1996, pp. 55-65.

De época clásica, en el santuario de los Grandes Dioses en Samotracia, encontramos un friso con una gran escena de danza coral femenina que pudo haber estado relacionado con la celebración de la *mysteria* que tuvo lugar en el santuario (v. N.º 19). En algunos santuarios dedicados a Hera, como el de Argos, la diosa supervisaba el paso de la infancia hacia la vida adulta a través del matrimonio. Para cumplir con este proceso, realizaban una procesión hacia el Heraion y una vez allí ejecutaban las danzas corales. Es posible que algo parecido sucediera en el Heraion arcaico en Foce del Sele. Otro rito de paso femenino probablemente relacionado con Hera podría haber tenido lugar en la ciudad aquea de Síbaris (v. N.º 14). En los bloques que componían el friso de un templo arcaico aún desconocido, se observa una escena de danza coral femenina. Existe la posibilidad de que el edificio al que el friso habría pertenecido se hubiera ubicado en el espacio urbano, por lo que ya no se trataría de un área liminar sino más bien de un lugar de presentación ante la comunidad o integración <sup>321</sup>. En algunos santuarios dedicados a Artemis las niñas o niños inician su primera etapa hacia la adultez: la adolescencia. Un ejemplo de esto último sucedería durante el ritual de la *Arkteia*, donde las niñas se preparaban para la adolescencia<sup>322</sup>. Incluso una vez adentrados en esta etapa tienen la posibilidad de participar en las fiestas de los santuarios ante la comunidad mediante el ejercicio coral como parte de su camino hacia la edad adulta. Un ejemplo de esto último sucedía en el Artemision de Éfeso. Aquí tendría lugar una gran procesión donde dos grupos divididos de niñas y niños junto a los ciudadanos recorrían la vía hacia el templo<sup>323</sup>. Sabemos que en época clásica una gran procesión se realizaba en el templo arcaico de Artemis en Éfeso, así quedó esculpida la escena en los fragmentos de columnas que han sobrevivido (v. N.º 6). A partir de época arcaica, todas estas acciones rituales que quedan adscritas de forma permanente al santuario durante las festividades anuales no sólo son una muestra de la cohesión de la sociedad o la refundación del mito del nacimiento de la ciudad, sino que también son un ejemplo del proceso de la constitución de la *pólis*. El desarrollo del diseño arquitectónico de los edificios de

---

<sup>321</sup> Cf. *infra*. cap. 4.1.7.

<sup>322</sup> Mylonopoulos, 2006; Sobre el ritual cf. Razza, 2014.

<sup>323</sup> X. *Eph.* 1.2.2 y ss.

los santuarios – elementos del paisaje coral: templos, altares, escaleras monumentales, complejos teatrales, habitaciones para banquetes o *stoaí* – y sus alrededores ofrecieron la oportunidad de establecer y albergar la performance ritual del culto<sup>324</sup>, el cual ya se celebraría con anterioridad a la monumentalización del espacio. El objetivo final siempre fue el mismo, la comunicación entre lo humano y lo divino.

Otra de las articulaciones corales que hemos indicado es el altar, que en su etapa más temprana es una acumulación de cenizas de los sacrificios en el lugar de culto al aire libre. Éste sería reemplazado más adelante por un altar monumental (el más antiguo datado en la actualidad parece ser el del Heraion de Samos del s. IX a.n.e.)<sup>325</sup>. En general, el altar es un lugar circunvalado por el espectador en el que se canta a la divinidad, se realizan sacrificios o se purifica el agua como parte del ritual<sup>326</sup>. En la ciudad de Tasos, en el pasaje de los Teoros o *Theoroí*, se identificó una pequeña *eschára* con restos de ceniza ante la puerta arcaica de la antigua ciudad. En época clásica, este acceso se convertiría en el conocido pasaje enmarcado, en ambos lados, por los relieves con escenas divinas de carácter coral. En el paramento este del pasaje (muro C-D) se construiría un altar destinado a las ofrendas del culto<sup>327</sup>. En la misma ciudad, existen otros altares monumentales en varios santuarios<sup>328</sup>, alrededor de los cuales habría tenido lugar la acción del *chorós* (posiblemente la performance habría consistido en procesiones y danzas) (Fig. 8).

---

<sup>324</sup> Mylonopoulos, 2006; “The spatial distribution of actors and actions, the layout of the space itself, the unfolding and organization of the series of movements, the atmosphere and geography of the rite – all are critical.” (Durand, 1981, p. 119).

<sup>325</sup> De Polignac, 1996, p. 33.

<sup>326</sup> Wescoat, 2012, p. 87.

<sup>327</sup> Cf. *Infra*. Cap. 4.2.1.

<sup>328</sup> P. ej. El altar de Zeus *Agoraios*.

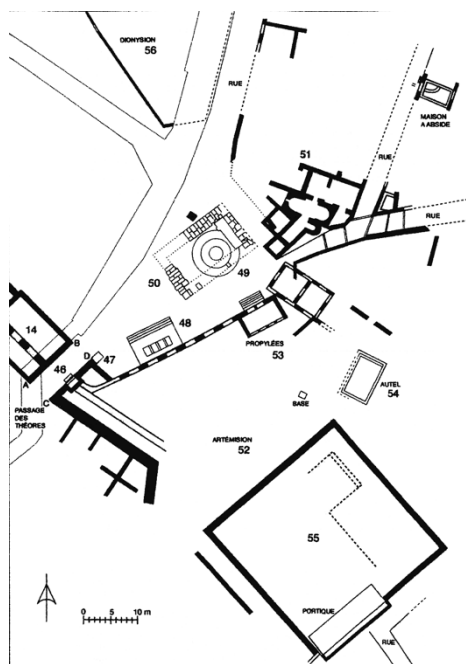


**Fig. 8** Planta del sector noreste del ágora de Tasos. En la parte izquierda del plano, anexo al pasaje (46), observamos un altar arcaico de planta cuadrada dedicado a Atenea *Propylaia*. En la parte derecha, podemos ver un altar de planta rectangular (54) frente al Artemision (52 y 55). Extraído de Blondé *et al.*, 2000, fig.2.

El teatro también es uno de los espacios corales más representativo de época clásica, pues su función es la de albergar las representaciones dramáticas de los festivales, en las que se puede ver y escuchar al coro. Aunque debemos de tener en cuenta que el coro ha evolucionado hacia funciones dramáticas en el contexto ritual durante la etapa clásica y así se puede observar en las numerosas obras del género dramático<sup>329</sup>. La evidencia literaria y arqueológica no deja lugar a dudas de que el drama durante los siglos V-IV a.n.e., exponencialmente en Atenas, era un acto de forma cívica a través del cual la comunidad de las póleis se reunía, compartía experiencias y, además, suponía un espacio de identidad<sup>330</sup>. El origen del teatro y su forma circular relacionada con la performance coral ha sido ampliamente estudiado<sup>331</sup>. Del periodo arcaico podemos mencionar un modelo de teatro circular cuyo espacio jugó un papel importante en el proceso de transformación de los iniciados: el teatro circular del

<sup>329</sup> Cf. Storey & Allan, 2014, pp. 6–24.

<sup>330</sup> Ceccarelli, 2010, p. 99.

<sup>331</sup> Cf. Rehm, 2002.

Santuario de los Grandes Dioses en Samotracia<sup>332</sup> (Fig. 9). Es de importancia recordar que la danza circular posee una esencia de poder concéntrico durante la acción del ritual – como hemos podido comprobar en algunos casos de esta tesis<sup>333</sup> – y es una de las performances corales más comunes en las representaciones iconográficas de la antigua Grecia<sup>334</sup>. En la *orchêstra* clásica, encontramos un espacio semi-circular adaptado al coro y aposicionado por los escalones monumentales destinados al espectador. En el teatro clásico, según Aristóteles, las secciones de la tragedia se definen en relación con la presencia del coro dramático. El espacio del teatro también es definido por la acción coral – la procesión – dispuesta en las obras. Por ejemplo, la sección coral de una obra (*chorikón*), la cual aparece en dos versiones: por un lado, una acción coral en la *orchêstra* y, por otro, un coro que accede en procesión al teatro por una entrada (*párodos*)<sup>335</sup>. En general, durante el siglo V y IV a.n.e., el fenómeno de la performance coral en el contexto teatral fue el protagonista de la democracia ateniense.

---

<sup>332</sup> Wescoat, 2012, p. 67.

<sup>333</sup> V. N.º 9 y N.º 19.

<sup>334</sup> Crowhurst, 1963, pp. 289-293.

<sup>335</sup> Kavoulaki, 1999, p. 295; Peponi, 2014, p. 24.



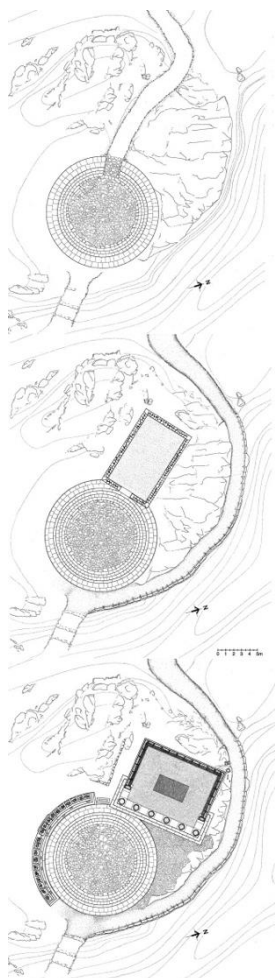


**Fig. 9** Planta reconstruida de las tres primeras fases constructivas del círculo teatral del santuario de los Grandes Dioses de Samotracia. Extraído de Wescoat, 2012, fig. 3.3.

Asimismo, es el ágora otro espacio coral que ya mencionamos en el capítulo anterior<sup>336</sup>. Desde época arcaica es el lugar de reunión en la *pólis* para las prácticas colectivas<sup>337</sup>. El término *ágorá*, del verbo *ἀγείρω*, se emplea en la poesía épica para designar el lugar de reunión<sup>338</sup>, por lo que el concepto de “lugar de reunión” – ágora – está ya presente en el s. VIII a.n.e. Sin embargo, es difícil reunir evidencias físicas para este periodo<sup>339</sup>. Por el momento no hemos encontrado iconografía de performance coral que se proyecte de forma directa en el espacio del ágora. Aun así, hemos recopilado iconografía coral en otros espacios relacionados con el acceso al ágora como el pasaje de los *Theoroí* o el desconocido templo arcaico de la ciudad aquea de Síbaris que, posiblemente, estaría ubicado próximo al ágora de la colonia. De época clásica, entre finales del siglo V a.n.e. y principios del siglo IV a.n.e., se descubrió en el ágora de Argos

los restos de un espacio circular con superficie de tierra batida y rodeado por dos escalones de piedra dispuestos para albergar a la audiencia<sup>340</sup>. Aunque esta estructura es una construcción de carácter teatral, es el testigo monumentalizado de la performance coral en el espacio del ágora durante el periodo clásico. El mismo uso se le confirió a un espacio reservado para la performance dramática

<sup>336</sup> Cf. *supra*. Cap. 2.1.

<sup>337</sup> Carruesco, 2014, p. 555; Camp, 2016, p. 300.

<sup>338</sup> Hom. *Il.* 18. 497 y ss; *Od.* 8. 1-5, 105 y ss; Hes. *WD.* 29.

<sup>339</sup> Parece que los ejemplos más tempranos se encontrarían en Creta: cf. Camp, 2016, p. 301.

<sup>340</sup> Wescoat, 2012, p. 83.

– *orchêstra* – en el ágora ateniense<sup>341</sup>. Asimismo, por el ágora de Atenas transcurrió la gran procesión de las *Panathenaia* en su recorrido para ascender por la Acrópolis<sup>342</sup>. Por otro lado, a partir de época clásica existió una orientación hacia la regulación de los cultos que se centraba, por ejemplo, en la apariencia y ornamentación de los participantes durante la performance<sup>343</sup>. La intención detrás de estas regulaciones es la de elevar la experiencia audiovisual e impresión de acciones rituales como la procesión.

Otra dimensión espacial y coral es la cósmica. El movimiento de las estrellas es una danza coral en el imaginario de la cultura griega<sup>344</sup>. La danza circular de los cuerpos celestiales (el sol, la luna, Pléyades, Híades, etcétera) es un reflejo de la naturaleza y son el arquetipo para la acción humana del *chorós*, ya sea la acción alrededor del altar o el templo, en el ágora o en el teatro. Los protagonistas de ese coro astral están presentes en el pasaje de la descripción del escudo de Aquiles en la *Ilíada*<sup>345</sup>, en donde sus patrones de movimiento son un paradigma para los coros terrenales quienes mediante la performance imitarían la danza astral proyectando una imagen ideal en el espacio público. Con relación al coro cósmico, hemos analizado una columna votiva que se ubicó en el santuario de Delfos (v. N.º 20). Sobre ella, en la sección del capitel, se han

---

<sup>341</sup> Camp, 2016, p. 308.

<sup>342</sup> “[...] *ikria*, were set up along the course of the street to provide spectators [...] as the parade went by. Cuttings for their supports have been excavated at the shoulder of the road at several points along its course through the Agora.” (Camp, 2016, p. 309).

<sup>343</sup> Mylonopoulos, 2006.

<sup>344</sup> Gagné, 2019, p. 188.

<sup>345</sup> Una publicación estudia en profundidad la representación iconográfica de la performance coral en el pasaje de la descripción del escudo de Aquiles y analiza la escena de écfrasis astral: cf. Carruesco, 2016, pp. 69-107; Un análisis del movimiento de los coros cósmicos lo realiza Gagné en una reciente publicación: cf. 2019, pp. 188-211.

esculpido tres figuras femeninas, tradicionalmente estudiadas como bailarinas *kalathískos*<sup>346</sup>, que sujetarían un *omphalós* de mármol<sup>347</sup>. Se ha interpretado que podría tratarse de un punto de referencia cósmico en el espacio del santuario délfico, probablemente relacionado con las leyendas y prácticas de culto conectadas con los movimientos estacionales de Apolo<sup>348</sup>. Las “bailarinas” podrían hacer referencia al modelo paradigmático del coro astral en el paisaje del santuario, aunque han tenido otras interpretaciones que hemos considerado. Una vez más, observamos como la iconografía coral cumple una función interrelacionada con el espacio en el que se proyecta. Este monumento coral y su contexto espacial es analizado en el capítulo correspondiente<sup>349</sup> (Fig. 10).

Hasta ahora hemos podido comprobar que el paisaje religioso griego es dinámico y los espacios públicos que hemos mencionado, y los que analizamos a lo largo de esta tesis, tienen un significado más allá de lo funcional<sup>350</sup>. La performance coral precisa de un marco espacial y temporal que la distinga de las otras actividades cotidianas<sup>351</sup>. En ese contexto espacial no sólo se facilita la comprensión visual de la performance del ritual, sino que también se posibilita la conexión con la experiencia visual del mito en un marco de representación mimética<sup>352</sup>. Consideramos que es el movimiento del cuerpo durante la performance del ritual que sirve como punto de referencia



**Fig. 10** Columna restituída. Extraído de Thibault & Martínez, 2007, fig. 7.

<sup>346</sup> Fueron interpretadas como bailarinas: cf. Colonia, 2006, p. 333; Ferrari, 2008, pp. 146-147.

<sup>347</sup> La más reciente reconstrucción incluye un trípode de bronce que sujeta el *omphalós*: cf. Thibault & Martínez, 2007, pp. 231-238; Martínez, 2021.

<sup>348</sup> Ferrari, 2008, pp. 146-147.

<sup>349</sup> Cf. *Infra*. cap. 4.2.4.1.

<sup>350</sup> “[...] architectural form is not the mere handmaiden of function but has semantic value and the capacity to transform the experience of those who engage it spatially, metaphysically, psychologically, emotionally, and associatively.” (Wescoat, 2012, p. 66).

<sup>351</sup> Kavoulaki, 1999, pp. 294-295.

<sup>352</sup> Mylonopoulos, 2006.

monumental<sup>353</sup> que inspira y, a su vez, modela el paisaje coral en las ciudades y alrededores. La constante repetición del ritual en el lugar público es el punto de partida en el proceso de monumentalización de los espacios públicos a través de la planificación topográfica de la arquitectura sacra. Se producen determinados espacios para requisitos específicos y, a la vez, esos espacios sociales determinan las prácticas culturales de dicha sociedad<sup>354</sup>. Por otra parte, hemos resaltado como la experiencia emocional del espectador, que observa la acción coral en el espacio en el que acontece, es una pieza más del engranaje del ritual y como su presencia influye en el diseño de los espacios abiertos de ciudades y santuarios. Para ilustrar esta última idea es representativa una imagen pintada sobre los fragmentos de un dino ático de figuras negras (600-550 a.n.e.) que muestra una escena homérica de los juegos funerarios de Patroclo<sup>355</sup>. En concreto, un grupo de espectadores sentados sobre un graderío – probablemente de carácter efímero – alzan sus brazos, participando así de la acción a través de la visualización y de la experiencia emocional. Además, la combinación de esta escena pintada junto al correspondiente pasaje de la *Ilíada* nos permite reconstruir el espacio delimitado para el ritual y la experiencia de los participantes, así como la reconstrucción del mito.

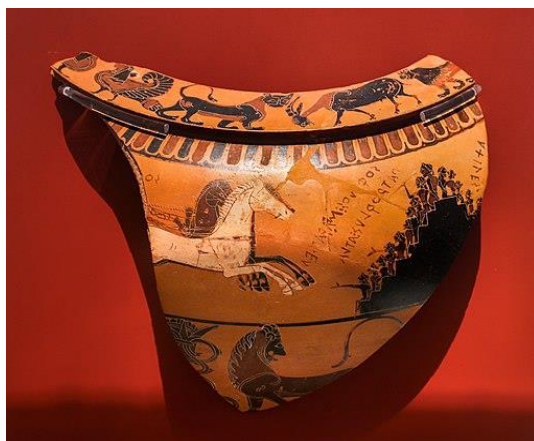


**Fig. 11** Athens National Archaeological Museum 15499. Imagen ArchaiOptix 2021.

<sup>353</sup> Connelly, 2011, p.2.

<sup>354</sup> Hölscher, 2018, pp. 15-16.

<sup>355</sup> Athens National Archaeological Museum 15499; Mylonopoulos, 2006.

De otra parte, hemos podido comprobar a lo largo de este capítulo como el coro desarrolla sus funciones a través de diversas articulaciones espaciales (calles, vías, ágoras, templos, altares y teatros) que, a su vez, son definidas por él mismo. Pero el coro también sirvió como articulación política (refundación del pasado mitológico de la *pólis*, conductor del calendario religioso, creador del espacio para la reunión o el enfrentamiento) y como articulador social (agente activo en los ritos de paso del ciclo vital de la comunidad). En líneas generales, uno de nuestros objetivos a lo largo del trabajo es el de re-evaluar la iconografía, monumentos y lugares en los que se proyectaron, y que aquí recogemos. Tradicionalmente, algunos de los materiales que analizamos fueron interpretados sin contextualizarlos en el marco espacial donde una vez se proyectaron, en concreto, sin atender la experiencia humana en esos lugares. Asimismo, en la Arqueología hubo una tendencia a centrarse en el estudio de la funcionalidad y materialidad de los edificios sin valorar esa experiencia sociocultural de los espacios abiertos donde la acción tuvo lugar<sup>356</sup>, en donde la cinética humana es una herramienta comunicativa del ritual. Afortunadamente, podemos afirmar que durante la última década esta vía interpretativa arqueológica ha abierto el camino para estudios como el que aquí presentamos<sup>357</sup>.

---

<sup>356</sup> Connelly, 2011, p. 2.

<sup>357</sup> Cf. Hölscher, 2018, pp. 15-94.

### 3. CATÁLOGO

### **3.1. Materiales para el estudio: catálogo de escultura arquitectónica y votiva**

El siguiente apartado recoge un listado de escultura – relieves arquitectónicos y votivos – que presentan iconografía coral y que se ubicaron en espacios públicos en estrecha conexión con la performance del ritual y la transmisión del mito que en las diferentes áreas se practicaba desde época arcaica. La representación inmutable y paradigmática del coro fijado en la piedra se proyecta a través de la escultura, la cual, además, contribuye a monumentalizar el espacio y establece un diálogo entre la práctica coral, el espacio y el espectador. Los relieves con escenas de performance coral son el reflejo de dicha actividad que se realizaría regularmente, siguiendo el calendario religioso de la comunidad.

El catálogo se presenta en las siguientes páginas con descripciones detalladas que incluyen datos relevantes para nuestro estudio. Algunas de ellas incluyen imágenes a color, en blanco y negro o dibujos de reconstrucción hipotética, con el objetivo de poder apreciar las particularidades de cada material.

El catálogo se divide en tres zonas geográficas por orden, a saber, Grecia continental e insular, Asia Menor y Magna Grecia (Tabla 1). En esa repartición geográfica, se atiende a la secuencia cronológica descendente – de antiguo a reciente – en la sucesión histórica, es decir, desde época arcaica (los relieves datan del c. 580 a.n.e. hasta el 490 a.n.e.) hasta el periodo clásico (hasta el c. 320 a.n.e.). A su vez, dentro de esa repartición geográfica y orden cronológico descendente, se agrupan los restos arqueológicos con iconografía coral según su tipología, pues se agrupan en elementos arquitectónicos monumentales y votivos.

En el apartado de introducción indicamos el motivo por el cual se ha incluido un material arqueológico votivo (N.º 20). Aunque este se entiende dentro del contexto privado de la sociedad griega como la dedicación personal de un grupo, a su vez, se expone en un espacio público donde se desarrolla la actividad performativa coral. Asimismo, ilustra una temática intrínsecamente relacionada con la performance ritual, ya sea la procesión o la danza en el contexto del

festival. En este caso se produce el diálogo entre la representación y la performance en el contexto del espacio público.

En cada uno de los materiales que hemos recogido se realiza una descripción técnica del material: objeto, técnica, procedencia, lugar de conservación, número de inventario (si se conoce), material, medidas y conservación. Si fuera necesario, a lo largo de la descripción se hace alusión a su estilo y calidad de ejecución. En cuanto a la cronología algunas de las piezas han sido datadas en un momento concreto gracias a una inscripción o bien debido a los informes de las excavaciones arqueológicas que han recopilado los datos sistemáticamente. Sin embargo, en otras ocasiones carecemos de esta información, ya que algunos de los materiales proceden de excavaciones de los siglos XIX-XX y colecciones privadas, lo que dificulta obtener la información de una secuencia estratigráfica. En estos casos, enunciamos una cronología próxima a través de la comparación estilística de la pieza y su iconografía.

Por otro lado, por lo que respecta a los componentes de la iconografía, atendemos a detalles como la fisionomía del personaje, su peinado, vestimenta u objetos. De la misma manera, tenemos en cuenta la gestualidad y la composición en su totalidad y, sobre todo, reparamos en su significado en un contexto más amplio, relacionándolo con el espacio donde se ubicaría, el momento histórico de adscripción y, por último, la representación del mito y el ritual. Sin embargo, también debe tenerse en cuenta que no siempre disponemos del contexto original del material, ya que algunos de los materiales han sido expoliados o bien trasladados de su emplazamiento original a causa del desarrollo urbanístico de la zona. Este hecho puede dificultar su contextualización.

Finalmente, la descripción de cada una de las escenas es variada y, en general, observamos una serie de acciones y elementos comunes relacionados con la performance de los coros divinos y mortales.



**Tabla 1** Lista de materiales

|                      | Objeto                      | Escena       | Procedencia                    | Cronología           |
|----------------------|-----------------------------|--------------|--------------------------------|----------------------|
| <b>ÉPOCA ARCAICA</b> |                             |              |                                |                      |
| <b>1</b>             | Frontón                     | Danza        | Atenas (Grecia)                | c. 550 a.n.e.        |
| <b>2</b>             | Columna                     | <i>Kórē</i>  | Delfos (Grecia)                | c. 530 a.n.e.        |
| <b>3</b>             | Columnas                    | <i>kórai</i> | Delfos (Grecia)                | c. 530-525 a.n.e.    |
| <b>4</b>             | Columna                     | <i>Kórē</i>  | Delfos (Grecia)                | c. 510-500 a.n.e.    |
| <b>5</b>             | Frontón                     | Procesión    | Delfos (Grecia)                | c. 513-500 a.n.e.    |
| <b>6</b>             | Tambores de columnas        | Procesión    | Éfeso (Turquía)                | c. c. 560-530 a.n.e. |
| <b>7</b>             | Tambores de columnas        | <i>Kórē</i>  | Dídima (Turquía)               | c. 550-520 a.n.e.    |
| <b>8</b>             | Tambor de columna           | <i>Kórē</i>  | Dídima (Turquía)               | c. 550-520 a.n.e.    |
| <b>9</b>             | Tambor de columna           | Danza        | Cícico (Turquía)               | c. 540 a.n.e.        |
| <b>10</b>            | Parapeto de sima            | Danza        | Karaköy (Turquía)              | c. 540-530 a.n.e.    |
| <b>11</b>            | Revestimiento <i>geison</i> | Procesión    | Siris (Italia)                 | c. 580-570 a.n.e.    |
| <b>12</b>            | Revestimiento <i>geison</i> | Procesión    | Francavilla Marittima (Italia) | c. 580-570 a.n.e.    |
| <b>13</b>            | Revestimiento <i>geison</i> | Procesión    | Metaponto (Italia)             | c. 580-570 a.n.e.    |
| <b>14</b>            | Friso                       | Danza        | Síbaris (Italia)               | c. 530 a.n.e.        |
| <b>15</b>            | Metopas                     | Danza        | Foce del Sele (Italia)         | c. 510-500 a.n.e.    |
| <b>ÉPOCA CLÁSICA</b> |                             |              |                                |                      |
| <b>16</b>            | Bloque de paramento         | Procesión    | Tasos (Grecia)                 | c. 500-475 a.n.e.    |
| <b>17</b>            | Friso                       | Procesión    | Atenas (Grecia)                | c. 447-438 a.n.e.    |
| <b>18</b>            | Columnas                    | <i>kórai</i> | Atenas (Grecia)                | c. 421-406 a.n.e.    |
| <b>19</b>            | Friso                       | Danza        | Samotracia (Grecia)            | c. 350-325 a.n.e.    |
| <b>20</b>            | Columna                     | Danza        | Delfos (Grecia)                | c. 330-325 a.n.e.    |

N.º 1

Objeto: frontón.

Técnica: bajo relieve.

Origen: pendiente sur de la Acrópolis (Atenas).

Localización: Athens National Archaeological Museum.

N.º Inv. 3131.

Conservación: fragmentado y erosionado.

Material: poros.

Dimensiones: 0,54 m x 0,90 m (h x l).

Descripción:

El frontón se realizó en piedra de poros. Se encuentra en mal estado de conservación, ya que está fragmentado, y presenta un bajo relieve erosionado (Fig. 12). Las medidas totales que se han conservado son 0,54 m de altura y 0,90 m de largo.

La superficie superior e inferior son lisas, pero presenta una rotura en el extremo izquierdo. También aparecen trazas de anafrosis en la unión vertical en la parte derecha<sup>358</sup>, lo cual indica que el frontón habría continuado y así también su representación iconográfica. Se ha sugerido que la superficie superior del frontón fue reelaborada ya que la pendiente del relieve es muy baja<sup>359</sup>.

En cuanto a la escena, el grupo que se ha conservado, de izquierda a derecha, según la vista del espectador, lo compone un sátiro barbudo en actitud itifálica y en posición dinámica mientras toca una doble flauta (*auloi*). También observamos que presenta una cola pronunciada. A continuación, enfrentada al sátiro que hemos descrito, una ninfa o ménade viste un *chiton* corto sin pliegues por debajo de la rodilla. Esta danza enérgicamente al son de las flautas del sátiro. La figura femenina tiene su rostro en perfil y el cabello cae sobre su espalda, su torso está en posición frontal. La ménade alza su brazo izquierdo, que no se ha conservado completo, y el brazo derecho se flexiona y parece colocarse sobre su *chiton* en un acto, quizás, de agarrar la túnica para poder ejecutar libremente

<sup>358</sup>Bookidis, 1967, p. 40.

<sup>359</sup>Dörpfeld & Reisch, 1896, pp. 18-19; Sin embargo, Bookidis (1967, p. 41) sugiere lo contrario de esta idea: "that this is unlikely is suggested by the evenness of the space between the tops of the three carved heads and the edge of the relief".

el movimiento<sup>360</sup>. Un gesto común en las escenas de danza y procesión que hemos observado en otros materiales. A continuación, a la derecha de la figura femenina, otro sátiro itifálico continua la danza en sentido derecho. Parece que también está de perfil y podría estar dirigiendo su rostro hacia la danzante. Éste parece que con el brazo derecho agarraría el falo<sup>361</sup>, y el brazo izquierdo se extiende hacia delante, lo cual enfatiza la propuesta de que la imagen continuaría<sup>362</sup>.

Podemos suponer que otra figura similar a la de la ninfa central podría haber continuado el coro, por el tipo de representación iconográfica, ya que en el extremo izquierdo del fragmento se ha interpretado parte de un objeto oblicuo que podría pertenecer a una cuarta figura<sup>363</sup> o bien al tirso de una ninfa<sup>364</sup>. Asimismo, se ha sugerido que a la izquierda del fragmento estaría Dioniso, dada que esta fórmula iconográfica tiene paralelos en los vasos pintados contemporáneos<sup>365</sup>.



**Fig. 12** Frontón con escena de sátiros y ménade danzando. Athens National Archaeological Museum 3131. Imagen Digital LIMC, 2020.

<sup>360</sup> Studniczka, 1886, p. 78.

<sup>361</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>362</sup> De la Ferté, 1948, p. 197.

<sup>363</sup> Bookidis, 1967, p. 41.

<sup>364</sup> Herbedey, 1919, p. 77.

<sup>365</sup> Isler-Kerényi, 2007, p. 227.

### Bibliografía:

Csapo, 2016; Boardman, 1978; Bookidis, 1967; De la Ferté, 1948; Despinis, 1996; Dörpfeld & Reisch, 1896; Herbedey, 1919; Studniczka, 1886; Isler-Kerény, 2007; Paleothodoros, 2012.

N.º 2

Objeto: columna.

Técnica: exenta.

Origen: santuario de Delfos.

Localización: Delphi Archaeological Museum.

N.º Inv. 1203.

Conservación: fragmentado y erosionado.

Material: mármol de Paros.

Dimensiones: 0,66 m (h).

Descripción:

En primer lugar, la cabeza de mármol pario que actualmente se expone en el Delphi Archaeological Museum perteneció a una escultura femenina que corresponde a la representación de una columna de cariátide o *kórē*<sup>366</sup> (Fig. 13). La cabeza, datada recientemente en el 530-525 a.n.e.<sup>367</sup>, se encuentra fracturada a la altura del cuello, presenta la superficie desgastada, con estallidos en algunos puntos y fracturas antiguas en la barbilla, nariz y en la parte superior del *pólos*. La altura máxima conservada de la cabeza es de 0,66 m. El *pólos* mide un total de 0,25 m. La cabeza se halló en 1894 en una casa moderna, más abajo del Hellenikó<sup>368</sup>. En un principio, este fragmento de cabeza de cariátide o *kórē* se consideró como parte de la decoración del tesoro de los cnidios en Delfos.

En general, la cabeza en bulto redondo es de buena calidad en cuanto a ejecución. El rostro es ovalado y tiene los rasgos definidos. Los ojos almendrados y profundos, los pómulos están resaltados gracias a la sonrisa que el escultor ha esculpido. Parece que en los ojos se colocarían incrustaciones<sup>369</sup>. El peinado es característico del momento, ya que se dispone alrededor de la cara en dos hileras de mechones ondulados y rizos tallados. El resto del cabello cae por detrás de las orejas en forma de trenzas onduladas, y está sujeta por una

<sup>366</sup> Delphi Archaeological Museum 1203 ; Shear, 1999, p.70; Marconi, 2007, p. 17 ; *Ibid.*, 2013, p. 427 ; A lo largo de este trabajo utilizamos el término *kórē* (escultura femenina en pie) para designar a las columnas figuradas tradicionalmente conocidas como cariátides, pues consideramos que este nombre es problemático : cf. *infra*. C.c. 4.1.2, 4.2.2.2.

<sup>367</sup> Marconi, 2007, p. 17 ; *Ibid.*, 2013, p. 433.

<sup>368</sup> Picard & La Coste-Messelière, 1927, p. 2.

<sup>369</sup> *Ibid.*, p. 2.

*stepháne*. Los lóbulos de las orejas están cubiertos por discos. La figura presenta restos de orificios – en los lóbulos y en la *stepháne* – en los cuales se habrían insertado ornamentos, posiblemente, apliques metálicos.

La figura femenina viste sobre el peinado un *pólos* o *kálathos*<sup>370</sup> esculpido en una pieza, el cual tiene un relieve figurativo y erosionado en superficie (Fig. 13). Aun así, se ha podido identificar una figura masculina en el centro, mirando a la derecha, mientras toca la lira. Se trataría de Apolo. En su dirección, se acerca una procesión desde la izquierda – cuatro figuras masculinas – y, desde la derecha, un grupo de cuatro personajes que se han identificado como Hermes tocando un instrumento – siringa – y tres mujeres. Este recuerda a los tambores de columna inferiores de las columnas *caelatae* de los templos arcaicos de Asia Menor. Retomaremos esta escena en relieve más adelante. Por último, sobre el *pólos* o *kálathos*, el cual haría la función de capitel de la columna, se dispondría el epístilo del edificio de un tesoro aún sin identificar.



**Fig. 13** Cabeza de cariátide o *kórai*. Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Yair Haklai, 2008.

<sup>370</sup> Picard & La Coste-Messelière, 1927, p. 4.



Fig. 14 Izq. *Pólos* de la cabeza de la cariátide / *kórai*. Vista del lado derecho (según la perspectiva del espectador). Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Digital LIMC, 2020.

Der. *Pólos* de la cabeza de la cariátide / *kórai*. Vista del lado derecho (según la perspectiva del espectador). Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Digital LIMC, 2020.

#### Bibliografía:

Auvigny et al, 2018; Fuchs & Floren, 1987; Marconi, 2007; *Ibid.*, 2013; Picard & La Coste-Messelière, 1927; Rolley, 1994; Schmidt, 1982; Shear, 1999; Steiner, 2021; Martinez, 2021.

N.º 3

Objeto: columna.

Técnica: exenta.

Origen: Tesoro de los Sifnios (Delfos).

Localización: Delphi Archaeological Museum.

N.º Inv. 2335; 1155; 929.

Conservación: fragmentado y erosionado.

Material: mármol de Paros.

Dimensiones: 1,75 m (h).

Descripción:

Esta escultura femenina corresponde a la representación de una cariátide o *kórē* que cumplía la función de soporte del porche del edificio del Tesoro de los Sifnios en el santuario de Delfos y responde a la representación del tipo *kórē*<sup>371</sup>. Al parecer, tendría su columna homóloga situada en el mismo porche de entrada, confirmando que el tesoro era una construcción dística in antis. La cariátide se ha datado, aproximadamente, en el 530-525 a.n.e.<sup>372</sup> y ha sido restaurada a partir de un total de seis fragmentos que fueron hallados en diferentes puntos del área del Santuario de Delfos durante el siglo XIX<sup>373</sup>.

En cuanto a su apariencia, acusa frontalidad. La cabeza se puede apreciar bien a pesar de su estado maltratado. El rostro es ovalado, con los pómulos marcados, y se han conservado parcialmente los rasgos. Los ojos son grandes y almendrados, la nariz está rota y sólo se aprecian los orificios. La boca está malgastada en superficie, pero se puede apreciar un esbozo de sonrisa. El rostro se ve enmarcado por el peinado, delicadamente tallado sobre la frente en finas ondulaciones horizontales y el resto cae a mechones individuales sobre los hombros. Tiene talladas las orejas con un disco hueco sobre el lóbulo, probablemente en él se colocarían las arracadas. Sobre la *stepháne* se pueden ver una serie de orificios que estarían destinados a sujetar ornamentos metálicos, tal y como sucede con la cabeza de *Kórē* o cariátide (v. N.º 2). A su vez, sobre la *stepháne*, viste un *pólos* o *kálathos* que se conserva desgastado

<sup>371</sup> Neer, 2001, p. 290.

<sup>372</sup> Marconi, 2013, p.433.

<sup>373</sup> Picard & La Coste-Messelière, 1927, p.9.



en la parte delantera. Éste actuaría de capitel de columna sobre el que descansaría el equino del porche, el cual estaba decorado con un friso esculpido que narra una escena de leones atacando a una gacela. En la superficie del pólos se representa en altorrelieve una imagen decorativa dionisiaca<sup>374</sup> que analizaremos en el capítulo correspondiente.

Viste una túnica fina, larga, ligeramente arrugada y con un escote redondo alrededor cuello. Porta un manto o *himátion* que se enrolla desde su hombro izquierdo, pasando por debajo de su pecho derecho, hasta colocarse bajo la axila, un estilo representativo del periodo. Como característica, el pesado manto presenta pliegues escalonados y en zigzag que descienden a ambos lados desde un pliegue central, más ancho, y a la altura del pecho. No ha conservado su brazo derecho, pero la posición de los hombros y la comparación estilística de este tipo de representación con otras de la época (v. N.º 2 y N.º 4) nos indica que su mano derecha se extendería hacia delante, en actitud oferente, mientras que su brazo izquierdo se mantiene junto al cuerpo, sujetándose la túnica. Este último gesto se ha relacionado con el baile.

---

<sup>374</sup> Una publicación analiza en profundidad esta escena coral: cf. Themelis, 2013.



**Fig. 15** Izq. *Korē* / cariátide del tesoro de los Sifnios (Delfos). Delphi Archaeological Museum 2335; 1155; 929. Imagen Mollerus, 2013.

Centr. *Pólos* de la *Korē* / cariátide del tesoro de los Sifnios (Delfos). Delphi Archaeological Museum 2335; 1155; 929. Extraído de Themelis, 1992, fig. 6c.

Der. *Pólos* de la *Korē* / cariátide del tesoro de los Sifnios (Delfos). Delphi Archaeological Museum 2335; 1155; 929. Extraído de Themelis, 1992, fig. 6b.

#### Bibliografía:

Fuchs & Floren, 1987; Marconi, 2007; *Ibid.*, 2013; Martinez, 2021; Neer, 2001; Picard & La Coste-Messelière, 1927; Rolley, 1994; Schmidt, 1982; Steiner, 2021; Shear, 1999; Themelis, 2013.

N.º 4

Objeto: columnas.

Técnica: exenta.

Origen: santuario de Delfos.

Localización: Delphi Archaeological Museum.

N.º Inv. *Kórē* I: 1526; 3611; 3611<sup>a</sup>; 4526; 4526a; *Kórē* II: 1526 bis; 530.

Conservación: fragmentado y erosionado.

Material: mármol de Paros.

Dimensiones: *Kórē* I: 1, 14 m (h). *Kórē* II: 1,02 m (h).

Descripción:

A continuación, presentamos varios fragmentos del inferior del cuerpo de dos *kórai* / cariátides que pertenecieron a un mismo edificio religioso aún desconocido. Los dos torsos fragmentados de mármol en bulto redondo, datados en el 510-500 a.n.e., y que también se exponen en el Delphi Archaeological Museum, expresan la iconografía de unas *kórai* o cariátides que cumplen la función de columnas. Se hallaron diferentes fragmentos de la *kórē* I entre 1894 y 1900 en varios puntos del área de los tesoros y la vía sacra de Delfos<sup>375</sup>. La figura ha sido restaurada a partir de cinco fragmentos<sup>376</sup>, pero no ha conservado la cabeza, el brazo derecho y brazo izquierdo. La superficie se encuentra desgastada por fricción y golpes en algunas zonas. Por otra parte, la *kórē* II se halló fragmentada entre 1893 y 1894 en seis partes, todas dispersas en diferentes áreas de la zona de los tesoros de Delfos.

En cuanto al aspecto de la *kórē* I, la figura viste un *chitôn* largo y fino, que podemos apreciar sobre el hombro izquierdo. En la parte inferior, se han representado los pliegues incisos en línea en la túnica; de hecho, la figura recoge con su mano derecha la tela del *chitôn* y es por ello por lo que se han reproducido incisos los pliegues sobre el abdomen que resultan de este gesto. En la parte superior, viste un *himátion* de aspecto más pesado. Vemos que el manto se coloca bajo la axila de su brazo izquierdo, por lo tanto, se recogería sobre el hombro derecho según el estilo jónico. Además, se observan los pliegues

<sup>375</sup> Picard & La Coste-Messelière, 1927, pp. 6-7.

<sup>376</sup> *Ibid.*

paralelos esculpidos de forma vertical que a partir del pliegue central descienden ligeramente escalonados y están acabados en extremos ligeramente agudos.

Un segundo cuerpo inferior ejecutado sobre el mismo material lapídeo se ha identificado como pareja de la primera. Su posición es inversamente simétrica a la que hemos descrito en el párrafo previo. Esta *kórē* II también se conserva muy desgastada y más fragmentada que la anterior. En general, podemos observar las extremidades inferiores de un cuerpo vestido con el mismo drapeado que describimos en la *kórē* I, aunque con diferencias en la técnica de la ejecución del cincelado de los pliegues. La *kórē* II también sujeta su túnica, pero con su mano izquierda y la pose de su cuerpo también es inversa a la *kórē* I. Por último, se puede observar en la parte posterior trenzas gruesas y el bloque del peinado que está dividido en cuentas redondeadas.

Finalmente, es importante señalar que estas columnas fueron erróneamente atribuidas al Tesoro de Cnidos. Esta problemática la trataremos más adelante, en el capítulo correspondiente<sup>377</sup>.

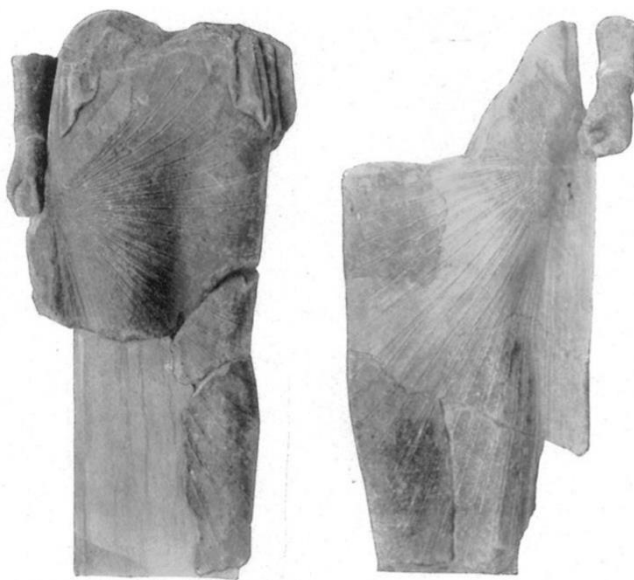


**Fig. 16** Izq. *Kórē* I. Torso fragmentado de cariátide / *Kórē* (Delfos). Delphi Archaeological Museum 1526; 3611; 3611<sup>a</sup>; 4526; 4526a. Extraído de Picard, 1927, p. 7, fig. 5.

Der. *Kórē* II. Torso fragmentado de cariátide / *Kórē* (Delfos). Delphi Archaeological Museum 1526 bis, 530. Extraído de Picard, 1927, p. 8, fig. 7.

<sup>377</sup> Cf. *infra*. cap. 4.1.2

### Bibliografía:

Auvigny *et al.*, 2018; Fuchs & Floren, 1987; La Coste-Messelière, 1938; Marconi, 2007; *Ibid.*, 2013; Martinez, 2021; Picard & La Coste-Messelière, 1927; Rolley, 1994; Schmidt, 1982; Shear, 1999.

N.º 5

Objeto: frontón.

Técnica: altorrelieve.

Origen: santuario de Delfos.

Localización: Delphi Archaeological Museum.

N.º Inv. León y toro: 2555, 4838, 4832, 4825, 4856, 2484, 4843, 4839, 21443, 4854; *Kórē* I: 4836; 21433; 21435; 21434; *Kórē* II: 1873, 4817, 4820, 21436; *Kórē* III: 1794, 4850, 1939, 4819; Caballo I: 1497, 1797, 4861; Caballo II: 1796 a-b; Caballo III: 3622, 4848, 4849; Caballo IV: 4844, 4825, 4861, 4841, 4846; Apolo: 1874, 4821, 4828, 21438; *Koûros* I: 4823; *Koûros* II: 1874; *Koûros* III: 21437, 4870, 4827; León y ciervo: 2546, 4837, 4847, 4855, 4852, 4842, 4829, 4835.

Conservación: fragmentado y erosionado.

Material: mármol de Paros.

Descripción:

Los fragmentos fueron localizados en las excavaciones de Delfos por la Escuela Francesa de Atenas entre 1892 y 1901. Desde su hallazgo, numerosos estudios han analizado la composición del frontón, integrando, en ocasiones, esculturas que no correspondían o dejando al margen aquellas que sí<sup>378</sup>. Por otra parte, se han identificado añadidos posteriores al frontón en mármol del Pentélico, redirigiendo la interpretación iconográfica del friso<sup>379</sup>. Por este motivo, un reciente estudio revisa este frontón y señala que queda por precisar el número de estatuas testimoniadas, así como el número de fragmentos en reserva<sup>380</sup>. Los números que hemos asignado para las figuras no corresponden con la seriación de la Escuela Francesa de Atenas, ya que hemos considerado que nuestra numeración (I-III) nos facilita centrarnos en aquellas esculturas del frontón conectadas con la performance coral del santuario (*kórai* y *kouroi*).

El frontón tenía diecisiete figuras, de las que se han conservado algunos fragmentos y están en el Delphi Archaeological Museum. En general, las figuras se adaptan en escala al interior del frontón, algo habitual en la decoración

<sup>378</sup> Picard-La Coste-Messelière, 1928; *Ibid.*, 1931; La Coste-Messelière & Marcadé, 1953.

<sup>379</sup> Triandis, 1992.

<sup>380</sup> Augrigny *et al.*, 2018.

arquitectónica del momento. En la escena central se observa una cuadriga. A ambos lados se disponen dos grupos de tres figuras cada uno. A la izquierda – según la vista del espectador – tres figuras femeninas vestidas y en posición frontal. A la derecha de los caballos, tres figuras masculinas semi-desnudas, pues visten una clámide sujeta por los brazos, en posición frontal. En ambos extremos del frontón hay dos escenas de animales: a la izquierda un león mordiendo un ciervo, a la derecha un león atacando un toro. El frontón estaría decorado con dos acróteras bajo la forma de *Níkai*, pero sólo se ha conservado una de ellas (1872).

Es interesante la comitiva presente en el frontón. Las *kórai* – probablemente *parthénoi* – están vestidas con túnica larga y manto. La *kórē* I (4836; 21433; 21435) se conserva muy fragmentada. Podemos conocer su aspecto general gracias a las otras dos figuras femeninas que se han conservado. La *kórē* III (1794, 4850, 1939, 4819) conserva el peinado, mechones ondulados, que cae sobre los hombros. Viste un *himátio* con pliegues sobre la túnica plisada y ajustada al cuerpo. Con su mano izquierda sujetaría la vestimenta a la vez que adelantaría la pierna izquierda. Este gesto lo identificamos a lo largo del catálogo (N.º 3, N.º 4, N.º 15 y N.º 20). Su brazo derecho se flexionaría, alzándose hacia el frente y sujetaría un atributo u ofrenda que desconocemos. La *kórē* II (1873, 4817, 4820, 21436) repetiría esta misma gestualidad, peinado y vestimenta, pero su *himátion* se cruza sobre el hombro derecho. Además, ha conservado en su antebrazo izquierdo, el que sujeta la vestimenta, un brazalete. Este tipo de adornos es común en las representaciones de *kórai* en el contexto del santuario y es probable que esté conectado con el atuendo de asistencia al festival de las *parthénoi*. Por el contrario, la *kórē* I reproduce el gesto de las otras de forma contraria, es decir, agarra la vestimenta con la derecha y alza hacia delante el brazo izquierdo. Esto sucede en las *kórai* gemelas délficas (N.º 4) que decorarían la entrada de un tesoro desconocido. Desconocemos si las *kórai* estaban descalzas ya que no se han conservado los pies.

En cuanto a los *kouroi* sólo uno de ellos se ha conservado lo suficiente para poder reconstruir una imagen aproximativa para los otros dos que lo acompañarían. El *koûros* II (1874) está semi desnudo, pues viste una clámide

sobre sus antebrazos. Este extendería el brazo derecho hacia delante como mostrando un atributo que no se ha conservado. El *koûros* I (4823) repetiría el gesto, mientras que el III (21437, 4879, 4827) lo haría a la inversa como sucede con el homónimo femenino. En general, el estilo de las figuras femeninas podría estar relacionado con la *kórē* de Atenas (Akr. 681), conocida como de Antenor, pues el tratamiento de la trapería del *chitôn* y el patrón y la forma de la caída del *himátion* se asemeja al atuendo de las figuras del frontón. La escultura ateniense también recuerda a la *níkē* que remata el extremo del frontón y tendría sentido esta conexión estilística, pues el templo fue financiado por los Alcmeónidas. Pero esta comparativa parece que plantea problemas cronológicos que sintetizaremos en el capítulo de análisis del frontón.

La escena del frontón muestra una epifanía, Apolo dirigiendo una cuadriga. Acompañarían al dios, quizás en procesión, una comitiva: tres *kórai* a la izquierda y tres *kouroi* a la derecha de la divinidad. Es probable que le acompañaran otras dos figuras, pero no han sobrevivido fragmentos de estos personajes por lo que no pasa de ser una especulación<sup>381</sup>.



**Fig. 17** Esculturas del frontón este del templo arcaico de Apolo en Delfos (513-500 a.n.e.). Delphi Archaeological Museum. Imagen Sani, 2016.

<sup>381</sup> Augrigny *et al.*, 2018.





**Fig. 18** Izq. *Kôre* III del frontón este del templo arcaico de Apolo en Delfos (513-510 a.n.e.). Delphi Archaeological Museum 1794, 4850, 1939, 4819. Imagen Sani, 2016.

Der. *Kôuros* II del frontón este del templo arcaico de Apolo en Delfos (513-510 a.n.e.). Delphi Archaeological Museum 1874. Imagen Sani, 2016.

#### Bibliografía:

Aldana, 1996-1997; Athanassaki, 2011; Aurigny *et al.*, 2015-2016; *Ibid.*, 2018; Boardman, 1978; Bommelaer, 1991; Harrison, 1965; La Coste-Messelière & Marcadé, 1953; Marconi, 1996-1997; Palagia, 2012; Picard & La Coste-Messelière, 1928; *Ibid.*, 1931; Triandis, 1992;

N.º 6

Objeto: tambor de columna.

Técnica: altorrelieve.

Origen: Templo arcaico de Artemisa (Éfeso).

Localización: British Museum.

N.º Inv. 1873,0505.37; 1872,0405.132; 1873,0505.70; 1872,0405.134;  
1874,0710.216; 1874,0710.321; 1873,0505.37; 1873,0505.38

Conservación: fragmentado.

Material: mármol.

Dimensiones: 1, 57 m (diám.).

Descripción:

Esta base de columna *caelata* se conserva en varios fragmentos en la colección del British Museum, los cuales fueron hallados durante la excavación del templo tardío de Artemisa por Wood en el siglo XIX. Los materiales se localizaron reutilizados en pilares de hormigón de época romana o bizantina bajo los muros de la *cella* del templo<sup>382</sup>. Los restos de relieve que se encontraron representan un coro procesional en el cual participan figuras femeninas y masculinas de tamaño casi real. Los fragmentos pertenecieron al templo arcaico de Artemisa en Éfeso. La cronología propuesta para esta base es, aproximadamente, del 560-530 a.n.e.

La iconografía de este relieve arquitectónico la podemos describir a través de la reconstrucción hipotética que realizó Murray<sup>383</sup>, ya que, como hemos explicado en el párrafo anterior, se conserva en fragmentos en la colección del British Museum. Así, haciendo referencia a la propuesta reconstructiva de Murray, en el altorrelieve se puede observar una escena compuesta por un coro mixto vestido (femenino-masculino) que camina pausadamente hacia la derecha.

En una de las restauraciones de los varios fragmentos de la colección<sup>384</sup>, se ha conservado la parte inferior de una figura masculina en perfil que avanza con su pie izquierdo. Éste viste una túnica fina por debajo de las rodillas y de

<sup>382</sup> Bookidis, 1967, p. 276.

<sup>383</sup> Murray, 1895-1896, pp. 41-57; 1889, pp. 1-10.

<sup>384</sup> British Museum 1873,0505.37, 1874,0710.321.

pliegues planos y estriados en la parte posterior del cuerpo, mientras que en la parte anterior se estiran, acabados al final en un pliegue en zigzag, ya que el personaje podría estar sujetando con la mano la túnica en un gesto de decoro para facilitar el movimiento durante la procesión. Camina con los pies desnudos y apoyados sobre la línea horizontal de la base. Otro personaje masculino se ha conservado, este es curioso, pues viste un atuendo significativo, un manto que se identifica con una piel de un animal de características felinas. Se ha conservado parcialmente la cabeza y podemos observar un peinado de mechones largos y ondulados junto al perfil del rostro.

Otro fragmento del relieve de la columna *caelata*, expuesto en la colección permanente del museo, presenta la cabeza y cuello en perfil de tres cuartos de un personaje femenino que mira hacia la derecha. Presenta algunas fracturas antiguas en nariz, boca y barbilla. Su rostro acusa frontalidad y es redondeado con los rasgos definidos. La forma de los ojos es alargada y almendrada, se han representado los párpados, y están enmarcados por un arco supra orbital fino. Los pómulos están ligeramente marcados. La nariz está fracturada, pero ha conservado los orificios. La boca es pequeña y expresa un leve gesto de sonrisa al estilo de las *kórai* contemporáneas. La frente también es pequeña y está enmarcada por un peinado de finas ondas horizontales esculpidas que se disponen tras las orejas y bajo una *stepháne*. El cabello cae en mechones gruesos ondulados sobre el cuello. Las orejas tienen un disco con una protuberancia central, a modo de pendiente, en la zona del lóbulo. Al parecer, conserva trazas de pintura roja en el cabello, de pintura negra en las pestañas y pupilas, y un patrón pintado en zigzag en la diadema.

Varios fragmentos más se conservan en la colección británica, son el extremo de un pie con sandalia; la parte inferior de una figura vestida con túnica; otra parte intermedia de una figura, posiblemente femenina, vestida con túnica; un fragmento de codo; varios fragmentos de fuste acanalado; dos molduras fracturadas con inscripción y un capitel con decoración de hoja.

Una de las propuestas de Murray es que los restos de epigrafiá hallados sean parte de la moldura inferior de la base del tambor de columna y hagan

referencia a la figura del rey Creso de Lidia quien, al parecer, donó la mayoría de las columnas del templo arcaico<sup>385</sup>.

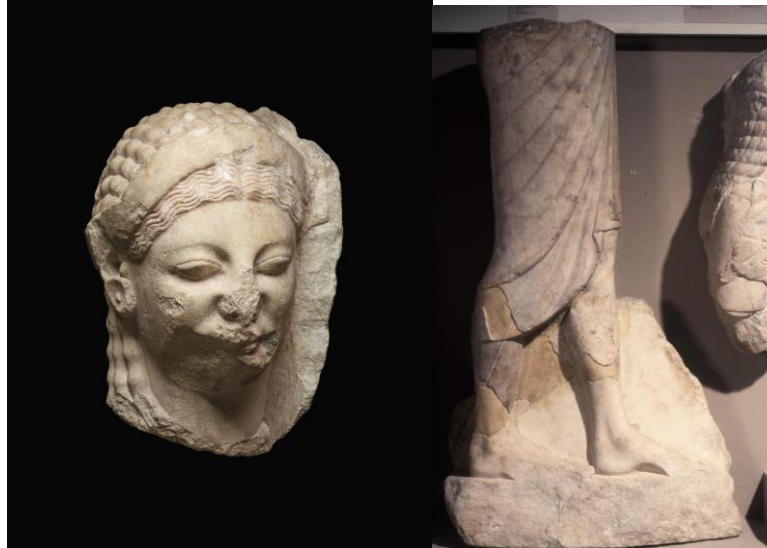


**Fig. 19** Izq. Cabeza femenina fragmentada de la base de columna del templo arcaico de Artemisa en Éfeso. British Museum 1873,0505.38. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.

Der. Parte inferior de un cuerpo masculino fragmentado del templo arcaico de Artemisa en Éfeso. British Museum 1874,0710.321. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.



**Fig. 20** Fragmento de columna del templo de Artemis en Éfeso. Figura masculina con manto de cabeza felina. British Museum 1874,0710.321. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.

---

<sup>385</sup> Murray, 1896, p. 52.

### Bibliografía:

Bammer, 1996; Bookidis, 1967; Falkener, 1862; Kerschner, 2017; *Ibid.*, 2020; Lethaby; 1913; Marconi, 2007; Murray, 1889; *Ibid.*, 1895-1896; Steiner, 2021.

N.º 7

Objeto: tambor de columna.

Técnica: medio-relieve.

Origen: Templo de Apolo (Dídima).

Localización: Staatliche Museen zu Berlin.

N.º Inv. Sk 1721.

Conservación: fragmentado y restaurado.

Material: mármol.

Dimensiones: 0, 55 cm (h).

Descripción:

El siguiente material es un fragmento de base de columna *caelata* del templo de Apolo II en Dídima (Turquía) que fue destruido en el 494 a.n.e. por los persas. La datación de este material es de, aproximadamente, 550-520 a.n.e.<sup>386</sup>, relacionado con la construcción de la segunda fase del templo<sup>387</sup>. Fue hallado en el estrato de relleno al sur del templo junto al N.º 8 y varios fragmentos más. Se ha indicado que las figuras restauradas del conjunto decorativo podrían medir entre 1 m y 1, 60 m de altura.<sup>388</sup>

El fragmento de la base que se ha conservado representa una cabeza femenina y parte del cuello, en vista frontal, cuya parte posterior se apoya sobre la superficie del tambor. La columna presenta acanaladura. La ejecución de este relieve es fina y de alta calidad, la ha realizado el mismo autor que el N.º 8. El rostro es amplio, de formas redondeadas, con los rasgos definidos. Los ojos son estrechos y alargados, sus esquinas acaban en ángulos agudos. Se han marcado los párpados, el inferior con una línea recta y el superior mediante una línea curva. El arco supraorbital es fino. La nariz está fracturada. La boca es estrecha y alargada, pero se han diferenciado los labios y estos esbozan una sonrisa de estilo jónico que realza los pómulos. Sobre el cuello se han inciso dos líneas paralelas conocidas como “líneas de Venus”. La frente es ligeramente estrecha y está enmarcada por el velo y el peinado. A ambos lados del rostro, bajo el velo, asoman dos volutas que se identifican con el rizo del peinado. Sobre

---

<sup>386</sup> Marconi, 2013, p. 434.

<sup>387</sup> Bookidis, 1967, p. 296, F 66.

<sup>388</sup> *Ibid.*; Dirschedl, 2018, p. 115.

este se dispone un velo abierto que caería por detrás del cuello y sobre la espalda, como su homóloga, pero no se ha conservado. Sobre el velo, el personaje viste una diadema o corona que le recorre la cabeza hasta la superficie del tambor.

La figura femenina podría identificarse con la representación de una de las participantes de la procesión<sup>389</sup> o, como se ha sugerido, con una de las sacerdotisas del templo<sup>390</sup>. También esta representación se repetía en las columnas de la segunda fase del templo díptero de Apolo. A continuación, veremos otro material que pertenece al mismo conjunto arquitectónico.



**Fig. 21** Fragmento de base de columna con relieve femenino del templo de Apolo (Dídima). Staatliche Museen zu Berlin SK1721. Imagen Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, s.f.

#### Bibliografía:

Akurgal, 1961; Bookidis, 1967; Dirschedl, 2018; Fuchs & Floren, 1987; Gruben, 1963; Karasaki, 2003; Marconi, 2007; Tuchelt, 1970; Steiner, 2021.

---

<sup>389</sup> Steiner, 2021, pp. 361-362.

<sup>390</sup> Fuchs & Floren, 1987, p. 386.

N.º 8

Objeto: tambor de columna.

Técnica: medio-relieve.

Origen: Templo de Apolo II (Dídima).

Localización: Staatliche Museen zu Berlin.

N.º Inv. Sk 1748.

Conservación: fragmentado y restaurado.

Material: mármol.

Dimensiones: 0, 28 cm (h).

Descripción:

La superficie del tambor, el cual podía haber medido más de un metro de diámetro, presenta un medio relieve arquitectónico con una figura frontal femenina vestida de tamaño casi real. El relieve se adscribe sin duda a la corriente artística de la escuela milesia<sup>391</sup>. La columna a la que pertenecía se erigía directamente sobre la base del pronaos del templo<sup>392</sup>. La cronología atribuida a esta escultura es entre el 550 y el 520 a.n.e.<sup>393</sup>. Fue hallado junto al N.º 7 y varios fragmentos más en un estrato relleno al sur del templo<sup>394</sup>. Se ha indicado que las figuras restauradas, a las que pertenece este material, podrían medir entre 1 m y 1, 60 m de altura<sup>395</sup>.

En el relieve de la base podemos observar una figura femenina vestida, una *kórē*, similar al N.º 7. De este ejemplo se han conservado varios fragmentos. Ésta sitúa su espalda apoyada en el eje de la columna, en un plano frontal y sin movimiento. La columna presenta acanaladura y en su extremo inferior se ha tallado un toro decorado con un cimacio plano jónico. Su brazo derecho se coloca junto al cuerpo, y el izquierdo estaría flexionado, colocándose sobre el pecho<sup>396</sup>. A pesar de conservarse fragmentada los rasgos se hallan en buen estado y se aprecia una técnica fina y bien ejecutada. Su rostro es amplio, con los atributos conservados. Los ojos son estrechos y alargados, de esquinas angulosas. Se

<sup>391</sup> Akurgal, 1961, p. 262.

<sup>392</sup> Steiner, 2021, p. 360.

<sup>393</sup> Marconi, 2013, p. 434; Steiner, 2021, p. 361: 540-525 a.n.e.

<sup>394</sup> Bookidis, 1967, p. 296, F 66.

<sup>395</sup> *Ibid.*; Dirschedl, 2018, p. 115.

<sup>396</sup> Fuchs & Floren, 1987, p. 386.



han esculpido los párpados superior e inferior, el superior mediante una fina línea curva y el inferior mediante una recta. Las cejas son finas, curvas y en una posición elevada. La nariz es pequeña y está fracturada en la punta. La boca es fina y alargada, de extremos angulosos. Los labios se han diferenciado y dibujan una sonrisa al estilo jónico que eleva los pómulos y aporta luz a la expresión. Su ornamentación es rica y, quizás, signo de un estatus elevado<sup>397</sup>. Viste un velo largo y abierto que cae por la espalda y cubre un cabello recogido, cuyos mechones rizados, representados como volutas, podemos observar a ambos lados del rostro. Este velo se ajusta a la cabeza de la figura mediante una diadema o corona doble que se pierde en la superficie frontal de la base. El personaje viste una túnica fina, ajustada y, seguramente, larga, con escote redondeado y mangas. Sobre él, un manto que, en origen, se diferenciaría por la pintura. Se observan restos de pintura roja en el velo y en la túnica.

Para esta representación, como para la anterior (N.º 7), se ha indicado que podrían ser las participantes de la procesión o bien las sacerdotisas o servicio del templo. De la misma manera, estas figuras podrían haber sujetado algún tipo de ofrenda. Por último, las reconstrucciones de los investigadores indican que cada columna contenía una composición de un total de ocho figuras<sup>398</sup> y que, además, las representaciones en las columnas diferían entre sí en tamaño dependiendo de la localización de éstas en las diferentes partes del exterior alrededor del templo<sup>399</sup>.

---

<sup>397</sup> Steiner, 2021, p. 361.

<sup>398</sup> Bookidis, 1967, p. 297.

<sup>399</sup> *Ibid.*; Dirschedl, 2018, p. 115.



**Fig. 22** Fragmento de base de columna con relieve femenino del templo de Apolo (Dídima). Staatliche Museen zu Berlin SK1748. Imagen Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, s.f.

#### Bibliografía:

Akurgal, 1961; Bookidis, 1967; Dirschedl, 2018; Fuchs & Floren, 1987; Gruben, 1963; Karasaki, 2003; Marconi, 2007; Tuchelt, 1970; Steiner, 2021.

N.º 9

Objeto: tambor de columna.

Técnica: bajorrelieve.

Origen: Cícico (Aidinjik, Turquía).

Localización: Istanbul Archaeological Museum.

N.º Inv. 5370.

Conservación: fragmentado y erosionado.

Material: poros.

Dimensiones: 0,30 m x 0,80 m (h x diám.).

Descripción:

En esta base redonda podemos observar una escena en bajorrelieve compuesta por tres figuras de las cuales no se ha conservado la parte inferior, ya que la base está fragmentada en este punto. El grupo está representado en movimiento hacia la derecha desde el punto de vista del espectador.

La base ha conservado una altura total de 30 centímetros y un diámetro de 80 centímetros. Aunque se ha estudiado como tambor de columna, similares a aquellas de Éfeso y Dídima (N.º 6, N.º 7 y N.º 8) también se ha sugerido la posibilidad de que se trate de una base estatuaria. El material se halló casualmente en el año 1957 durante una excavación experimental en Cícico (Turquía). Se desconoce su emplazamiento original, como veremos en el capítulo correspondiente a su análisis.

En cuanto a la escena, se puede observar un grupo coral mixto que ejecuta una danza circular, enfatizada por la forma del soporte material. Para representar el dinamismo de la danza se han recurrido a varias estrategias como lo son la posición del rostro en tres cuartos de las figuras, la posición abierta de los brazos, las mitades derechas de los cuerpos de los personajes parecen estar en un relieve más alto, mientras que las mitades izquierdas se muestran en vista frontal y bajorrelieve. Además, existe cierta asimetría en la composición de las figuras, ya no sólo debido a la posición de los cuerpos, sino también en los pliegues de las vestiduras de la joven central y en la disposición de su velo. Todo esto rompe una visión de homogeneidad en la narrativa de la escena, lo que subraya el movimiento de la danza.

La figura femenina central parece cobrar cierto protagonismo. Se une a las otras dos mediante las manos, aunque no se ha conservado este plano de la escena, ya que el tambor está roto. Viste un *chitôn*, en el cual se han inciso una serie de líneas paralelas que indican los pliegues de la túnica y que le aportan elasticidad a la vestimenta, aunque de forma esquemática. En cuanto a su rostro está mal conservado. La cara es ovalada, más ancha en la frente y estrecha en la barbilla, y es de rasgos arcaizantes. Sus ojos son almendrados, encuadrándose en el estilo de la Grecia oriental del periodo arcaico. Como comentamos anteriormente, ésta gira la cabeza tres cuartos hacia la derecha, según la perspectiva del espectador. El velo cae estático sobre los hombros de forma asimétrica. Como señalamos, este personaje femenino adquiere cierta relevancia, ya que la habilidad artística del escultor le ha dotado de gracia y movimiento a través de la disposición de su cabeza y cuerpo, además de la representación asimétrica del *chitôn*.

Las figuras masculinas, que se sitúan ambos lados de la joven, están desnudas de torso. Su cabello suelto cae en bloque sobre su espalda. El joven de la izquierda, según la mirada del espectador, ha conservado parcialmente su rostro. Éste mira al frente, en una posición ligeramente girada en tres cuartos, y sus ojos son similares a aquellos descritos en la figura femenina. También se han representado las orejas, de las cuales se ha conservado la izquierda y se dispone el cabello tras ella. Al igual que sus dos compañeros, los brazos se han ejecutado anchos en la parte superior de los hombros y se van estrechando hacia las muñecas.

En el lado opuesto, a la derecha según la vista del espectador, se halla otra figura masculina también de torso desnudo. Akurgal sugirió que lidera el sentido de la danza coral en esta escena, pero al no conservar la escena completa no podemos asegurar tal suposición. De este no se ha conservado su rostro, pero por la posición de su cuello y la silueta sobre el mármol que ha dejado la posición de su cabeza, indican que giraba su rostro hacia atrás, como dirigiéndose hacia la joven.

El gesto que realiza el grupo es de cogerse por las manos, inclinan levemente su cuerpo hacia delante, realizando un movimiento circular y lineal

hacia su izquierda. En cuanto a la performance coral que realizan se trata de un tipo de baile que ya es conocido en época homérica.



**Fig. 23** Base de columna con un coro mixto esculpido (Cícico, Turquía). Archaeological Museum Istanbul 5370. Extraído de Steiner, 2021, p. 360, fig. 6.1.

#### Bibliografía:

Akurgal, 1961; *Ibid.*, 1965; Connelly, 2007; Crowhurst, 1963; Neer, 2001; Steiner, 2021.

N.º 10

Objeto: parapeto de sima.

Técnica: bajo relieve.

Origen: Karaköy (Turquía).

Localización: British Museum.

N.º Inv. BM B285 / 1851,0912.1.

Conservación: fragmentado, erosionado y restaurado.

Material: mármol.

Dimensiones: 0,53 m x 0,83 m x 0,085 cm (h x l x a).

Descripción:

Este fragmento, que no se ha conservado en su totalidad, formaría parte del parapeto de la sima de un templo del que poca información disponemos. Se desconocen las circunstancias del hallazgo, sólo que se halló en el yacimiento identificado como Teichiousa, a tres kilómetros de Dídima, junto con otros materiales de mármol<sup>400</sup>. Se ha datado entre el 540 y 530 a.n.e.<sup>401</sup>. Actualmente está expuesto en la colección permanente del British Museum.

El material presenta un friso corrido tallado en bajo relieve que se conserva fracturado en el extremo izquierdo y derecho, donde se observa anatrosis, por donde continuaría la escena. La parte posterior está trabajada toscamente y la frontal está erosionada e inacabada en ciertos puntos visibles. Por lo que respecta al análisis estético de la pieza parece que el diseño esquemático de algunas figuras debía de haber sido redondeado<sup>402</sup>.

En general podemos observar una escena coral de danza, donde un grupo de siete figuras femeninas, en posición semi-frontal, bailan descalzas, dispuestas en parejas, y están en movimiento enérgico hacia la derecha. Todas se inclinan hacia delante, bajando la cabeza, lo que acusa el movimiento y la energía de la danza. En el extremo izquierdo del relieve se ha seccionado una figura por la manga, así también sucede en el extremo derecho, donde observamos la mitad del cuerpo de otro personaje femenino que viste *chiton* largo.

---

<sup>400</sup> Bookidis, 1967, p. 304, F 68.

<sup>401</sup> *Ibid.*; Fuchs & Floren, 1987, pp. 387-388; Marconi, 2013, p. 432.

<sup>402</sup> Perrot & Chipiez, 1908, p. 282, fig. 115.

En general, se han identificado dos posibles franjas de edad, mujeres adultas y doncellas<sup>403</sup>. Según esta lectura ambas se alternan en el baile: adultas al frente, doncellas atrás, ya que las mujeres adultas, que se situarían en primera línea, parece que se han representado en un tamaño mayor que las doncellas. Sin embargo, tras observar el relieve no podemos asegurar que haya una diferencia obvia entre la edad del coro y que la superposición de dos planos podría deberse a un intento del escultor de captar la visión del espectador. Este aspecto será tratado en el capítulo correspondiente.

Vemos que la primera fila del coro coloca sus brazos bajos y delante de ellas. Se han tallado cuidadosamente los dedos de sus manos. Visten túnicas largas con mangas y mantos sobre el hombro izquierdo con el borde liso, a excepción de la quinta figura cuyos pliegues tienen un acabado en zigzag. Este primer grupo muestra las piernas a través de la apertura de la vestimenta, lo que indica el dinamismo de la danza. Mientras, la segunda fila de atrás parece que visten sólo chitones, a la vez que sujetan flores con sus manos alzadas en diferentes posiciones, a excepción de la segunda figura – de izquierda a derecha – que sujeta las flores con su brazo izquierdo colocado bajo y al frente. También se puede ver como aparecen sus extremidades a través de las capas de vestido. Estas figuras de la segunda fila están representadas en una estatura menor, en segunda línea, con respecto a las primeras. En cuanto al cabello, se ha tallado el mismo estilo para todos los personajes. Se trata de un peinado ondulado y en un plano horizontal que cae en bloque por la espalda, con flequillo, mientras que otro mechón cae por delante de la oreja. El peinado se coloca bajo una diadema o *stepháne*. Además, todas visten brazaletes en las muñecas. El rostro se conserva erosionado en algunos personajes, pero se puede apreciar en la segunda, tercera y cuarta figura, sin mucho detalle, un ojo almendrado bien definido, un marcado arco supraorbital, una nariz corta y puntiaguda, y una boca pequeña que parece dibujar una mueca a modo sonrisa. Todas apoyan el pie sobre la línea del plinto, a excepción de los personajes 4 y 6 que elevan el talón.

---

<sup>403</sup> Demangel, 1932, p. 131.

Para finalizar, el grupo está concentrado en el baile, sus pies izquierdos adelantados marcan una pauta de ritmo acentuada por la flexión de sus brazos al realizar el movimiento.



**Fig. 24** Fragmento de friso con escena coral femenina (Karaköy, Turquía). British Museum 1851,0912.1. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.

#### Bibliografía:

Bookidis, 1967; Crowhurst, 1963; Demangel, 1932; Foss *et al.*, 2012; Fuchs & Floren, 1987; Marconi, 2013; Perrot & Chipiez, 1903; Picard, 1923; Smith, 1892; Tuchelt, 1970; Wiegand, 1911.



N.º 11

Objeto: placa de revestimiento.

Técnica: moldeado.

Origen: Siris (Italia).

Localización: Museo Nazionale della Siritide di Policoro.

N.º Inv. 35469.

Conservación: fragmentada.

Material: terracota.

Dimensiones: 19,5 cm x 14,2 cm x 4,5 cm (l x h x a).

Descripción:

Es una placa de terracota con decoración figurativa utilizada como revestimiento aplicado a un pequeño edificio religioso hecho de madera, adobe y ladrillos del que poca información disponemos. El primer fragmento fue hallado en el área del llamado “templo arcaico” en el valle cercano a la Collina del Barone<sup>404</sup>. Sin embargo, los cimientos de este denominado “templo arcaico” realmente no datan de ese periodo, sino que son más recientes (c. V-IV a.n.e.). En la misma área donde se encuentra esta construcción se hallaron restos de terracotas del techo de otro edificio desconocido que se ubicaría en ese lugar o en otro punto de la colina de Siris-Polieion y que se ha datado en el primer cuarto del siglo VI a.n.e.<sup>405</sup> Es probable que el fragmento que aquí describimos perteneciera a la decoración de esa construcción religiosa desconocida que se emplazaría en el área de la Collina del Barone. Además, otros dos fragmentos fueron hallados en el área de la Collina del Castello<sup>406</sup> de los que no disponemos más información específica. Por último, otra sección del relieve hallada en la excavación del edificio sagrado al este del Castello fue atribuida al revestimiento<sup>407</sup>, se trata de una parte del relieve donde se observa la rueda de un carro. La datación propuesta para este revestimiento es del 580 a.n.e.<sup>408</sup> en

---

<sup>404</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 47; Stefano especifica que fue hallado en el complejo del santuario del ágora (o templo arcaico) en la media Valleta: cf. De Stefano, 2019, p. 136.

<sup>405</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 64.

<sup>406</sup> Rolley, 1981, p. 183.

<sup>407</sup> De Stefano, 2019, p. 136.

<sup>408</sup> Mertens-Horn, 1992, pp. 50-51; Marconi, 2013, p. 432; Rescigno, 2014, p. 46.

base a comparaciones estilísticas<sup>409</sup> y según el hallazgo del material análogo en Metaponto, el cual fue atribuido a la primera fase del templo C en el santuario urbano, anterior al comienzo del siglo V a.n.e.

El fragmento de terracota de color anaranjado está fracturado irregularmente por cuatro lados. Habría formado parte de una placa de relieve la cual reconstruida mide, aproximadamente, 0,65 cm de largo, 0,24 cm de alto y 4,5 cm de ancho<sup>410</sup>. La superficie está algo desgastada, pero ha conservado trazos de color rojo oscuro<sup>411</sup>. Respecto a la parte conservada representa el cuerpo y las patas de dos mulas en perfil y en plano superpuesto que avanzan hacia la derecha. En la parte posterior de las mulas observamos una estructura alargada que corresponde a la vara o timón de un carro de madera del cual tirarían los animales. El fragmento representa una imagen idéntica a las placas de arcilla N.º 12 y N.º 13, por lo que se deduce que está hecho a partir de la misma matriz<sup>412</sup>. Es por esto por lo que sabemos que la iconografía de esta placa representa una procesión religiosa o nupcial mítica<sup>413</sup>, la cual analizaremos más adelante<sup>414</sup>.

Finalmente, el hecho de que encontremos este relieve en serie en tres santuarios diferentes del sur de Italia indica una amplia circulación de moldes en el área, que también pudieron usarse para decoración figurada en relieves votivos no arquitectónicos<sup>415</sup>.

---

<sup>409</sup> Mertens-Horn, 1992, pp. 50-51; Aversa, 2012, p. 177.

<sup>410</sup> *Ibid.*, 1992, p. 46.

<sup>411</sup> Rescigno, 2014, p. 44.

<sup>412</sup> Mertens-Horn, 1992, 51.

<sup>413</sup> Orlandini, 1983, p. 355, fig. 328-329; Rescigno, 2014, p. 50.

<sup>414</sup> *Cf. infra.* cap. 4.1.6.

<sup>415</sup> Mertens-Horn, 1992, pp. 51-52.



**Fig. 25** Fragmento de revestimiento de geison de terracota (Siris, Italia). Museo Nazionale della Siritide di Policoro 35469. Extraído de Mertens-Horn, 1992, taf. 7.2.

#### Bibliografía:

Aversa, 2012; De Stefano, 2019; Marconi, 2013; Mertens-Horn, 1992; Orlandini, 1983; Rescigno, 2014; Rolley, 1981.

N.º 12

Objeto: placa de revestimiento.

Técnica: moldeado.

Origen: edificio III (Francavilla Marittima, Italia).

Localización: Museo Nazionale Archeologico della Sibaritide.

N.º Inv. 94257.

Conservación: fragmentada.

Material: terracota.

Dimensiones: 13,7 cm x 19 cm (h x l).

Descripción:

Este fragmento de una placa de revestimiento con decoración figurativa fue aplicado a un pequeño edificio religioso construido en madera, adobe y ladrillos. Fue hallada durante la excavación del colapso del edificio IV del complejo religioso de Timpone della Motta en Francavilla (Italia) durante la década de 1980<sup>416</sup>, pero el fragmento se atribuye a una fase temprana del edificio III del santuario<sup>417</sup>. Es posible que revistiera la parte de la *sima*<sup>418</sup> o *geison*<sup>419</sup> del pequeño templo. La datación propuesta para este fragmento es 580-570 a.n.e.<sup>420</sup> por comparación estilística y en base a su contexto arqueológico. Actualmente, se puede visitar en la colección permanente del museo de la ciudad.

El fragmento de terracota de color anaranjado presenta una superficie ligeramente rugosa y está fracturada de forma irregular en la parte inferior e izquierda. El relieve conservado se encuentra en buenas condiciones con un marcado volumen, el cual fue creado a partir de una matriz. La sección de la placa conservada representa un muchacho y las cabezas de dos mulos superpuestas y en perfil mientras avanzan en sentido derecho. El muchacho desnudo gira el rostro hacia atrás mientras sujeta con su mano derecha las riendas de los animales y con la izquierda parece sujetar el asa de otro objeto

<sup>416</sup> Kleibrink, 1993, p. 34.

<sup>417</sup> La cuestión de la atribución de la placa a una fase determinada (B) del edificio III de Timpone della Motta es tratado por: cf. Kleibrink, 1993, pp. 1-47; Por otro lado, se ha indicado que el fragmento pertenece al edificio I del santuario: cf. Granese & Tomay, 2008.

<sup>418</sup> Kleibrink, 1993, p. 34.

<sup>419</sup> Marconi, 2013, p. 432.

<sup>420</sup> Mertens-Horn, 1992, pp. 50-51; Marconi, 2013, p. 432.

incompleto. Este objeto lo podemos reconstruir en base a la comparación con las placas idénticas de Metaponto. Así, el objeto incompleto que sujeta el muchacho en la escena del material podría ser una caja de madera o bronce<sup>421</sup> con una cuerda o asa, una cesta con incienso (*libanotris*)<sup>422</sup>, una lámpara o una panera<sup>423</sup>. El rostro en perfil de la figura tiene unos marcados rasgos: ojo almendrado y oreja hipertrofiados. La boca se ha representado con una pequeña línea recta. Su peinado se coloca tras la oreja, sobre el cuello, en pequeñas perlas que simularían ser rizos. Por otro lado, la expresión de las mulas muestra la concentración del trabajo de tiro de una carreta, acentuada por la posición hacia atrás de las orejas, signo del esfuerzo de tirar. En su hocico se han dispuesto las carrilleras y sobre el cuello lo que parece un yugo para el tiro de la vara o timón del carro. En la parte superior del material hay un orificio a través del cual se sujetaría la placa en altura.

Este fragmento es idéntico al N.º 11 y N.º 13. Como describimos en el anterior material (N.º 11) se trata de parte de una placa de terracota que cumpliría la función de revestimiento de un edificio religioso. Las medidas reconstruidas para esta placa serían equivalentes a aquellas que fueron encontradas en el área del santuario de la ciudad de Metaponto (N.º 13), con un total aproximativo de 65 cm de largo, 24 cm de altura y 4,5 cm de grosor. Finalmente, podemos asegurar que este fragmento está hecho a partir de la misma matriz que los N.º 11 y N.º 13<sup>424</sup>, lo que indica una amplia circulación de moldes en el área, que también pudieron usarse para decoración figurada en relieves votivos no arquitectónicos.

---

<sup>421</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 49.

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>423</sup> Rescigno, 2013, p. 50.

<sup>424</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 51.



**Fig. 26** Fragmento de revestimiento de geison de terracota (Fracavilla, Italia). Museo Nazionale Archeologico della Sibaritide 94257. Extraído de Mertens-Horn, 1992, taf. 7.1.

#### Bibliografía:

Aversa, 2012; De Stefano, 2019; Kleibrink, 1993; *Ibid.*, 2001; Marconi, 2013; Mertens-Horn, 1992; Orlandini, 1983; Rescigno, 2014; Rolley, 1981.

N.º 13

Objeto: placa de revestimiento.

Técnica: moldeado.

Origen: Templo CI de Metaponto (Italia).

Localización: Museo Archeologico Nazionale di Metaponto.

N.º Inv. 134481; 134482; 134483.

Conservación: fragmentada.

Material: terracota.

Dimensiones: 134481: 21 cm x 22 cm (h x l); 134482: 24,5 cm x 45 cm (h x l);  
134483: 22,6 cm x 33,6 cm (h x l) <sup>425</sup>.

Descripción:

Estos fragmentos fueron hallados en el santuario urbano en esta ciudad de la Magna Grecia. Se han atribuido a placas de revestimiento figurado de la primera fase del templo C<sup>426</sup>, aunque según otra investigación no se habría identificado este templo<sup>427</sup>. En base a comparaciones estilísticas y al contexto arqueológico, la datación propuesta es del 580-570 a.n.e.<sup>428</sup>. Estos paneles, en su restitución, medirían un total de 0,65 m de longitud y, junto a otros, conformaría el friso del templo. Estos podrían haber estado colgados en los frentes y lados largos de las vigas del techo<sup>429</sup>. También se han identificado como placas de revestimiento de la sima<sup>430</sup> o *geison* del templo<sup>431</sup>.

En general, la iconografía de este material presenta una procesión cuya lectura es de derecha izquierda. En el centro de la escena podemos ver dos figuras vestidas con túnica larga y con *capite velato*, posiblemente femeninas, sentadas en un carro de un solo eje conducido por mulas. Éstas, a su vez, son dirigidas por un personaje masculino más joven y desnudo, un muchacho, que sujeta las riendas y mira hacia atrás. Este primer grupo es seguido por un cortejo de tres figuras femeninas que alzan una mano, en un gesto religioso o de culto<sup>432</sup>,

<sup>425</sup> De Stefano, 2019, p. 185.

<sup>426</sup> Fuchs & Floren, 1987, p. 430.

<sup>427</sup> Marconi, 2013, p. 432.

<sup>428</sup> Marconi, 2007, p. 15.

<sup>429</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 46.

<sup>430</sup> Kleibrink, 1992, p. 34.

<sup>431</sup> Marconi, 2013, pp. 431-432.

<sup>432</sup> Marconi, 2007, p. 15.

y sujetan flores con la otra. Las flores que sujetan cada una de las mujeres – de izquierda a derecha – son disímiles o se encuentran en estadios diferentes de su germinación (de capullo a flor)<sup>433</sup>. Por otra parte, el peinado de la pareja sobre el carro varia en comparación con el de las tres acompañantes. Estas últimas tienen rizos en el flequillo representados mediante pequeñas perlas del moldeado en terracota. La pareja femenina sentada sobre el carro presenta mechones perlados o trenzados que asoman bajo el velo y se colocan junto a las mejillas del rostro. Estas figuras sobre el carro son un poco más grandes respecto al grupo. En esta pareja, la figura sentada al fondo porta un látigo con el que espolea a las mulas. Por último, el panel se pintó con una banda decorativa de rectángulos negros y rojos dispuestos como en un tablero de ajedrez<sup>434</sup>.

Es importante añadir que la escena coral ha sido objeto de estudio con varias interpretaciones alternativas, lo que dificulta extraer una conclusión definitiva. Algunas de esas hipótesis proponen que se trata del cortejo procesional de un casamiento, una procesión hacia el santuario<sup>435</sup> – aunque no se representa ningún altar o estatua de culto<sup>436</sup> – o bien de una escena de hierogamia<sup>437</sup>. Estas diferentes propuestas serán analizadas más adelante, en el capítulo de interpretación de estos materiales<sup>438</sup>.

Finalmente, los fragmentos N.º 11 y N.º 12, que describimos previamente, reproducen este mismo revestimiento figurativo. Según Mertens-Horn las tres piezas estarían realizadas a partir de una misma matriz<sup>439</sup>, siendo el fragmento de Francavilla el más fresco de los tres templos, lo que podría indicar que el panel de este santuario en la colonia sibarita sería el primero de la serie en producirse al haber existido un taller en la zona.

---

<sup>433</sup> Esta curiosa observación es parte del análisis que realiza Rescigno en su publicación, donde sitúa la acción del relieve en el contexto de una procesión nupcial mítica. Cf. Rescigno, 2014, pp. 43-61.

<sup>434</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 46.

<sup>435</sup> Mertens-Horn, 1992, 53 y ss. Según esta investigadora, en los tres casos (N.º 10, 11 y 12), se trataría de una procesión hacia el templo de Atenea Políade o Atenea Higeia.

<sup>436</sup> Marconi, 2007, p. 15.

<sup>437</sup> Olbrich, 1986, p. 148.

<sup>438</sup> Cf. *Infra*. Cap. 4.1.6.

<sup>439</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 52.





**Fig. 27** Fragmentos del revestimiento de geison (Metaponto, Italia). Museo Archeologico Nazionale di Metaponto 134481; 134482; 134483. Extraído de Mertens-Horn, 1992, taf. 8a, 9b.

#### Bibliografía:

Aversa, 2012; De Juliis, 2001; De Stefano, 2019; Fuchs & Floren, 1987; Kleibrink, 1993; *Ibid.*, 2001; *Ibid.*, 2016; Marconi, 2007; *Ibid.* 2013; Mertens-Horn, 1992; Olbrich, 1986; Orlandini, 1983; Rescigno, 2014; Rolley, 1994; Winter, 2005; Zancani Montuoro, 1955.

N.º 14

Objeto: friso.

Técnica: altorrelieve.

Origen: Síbaris (Italia).

Localización: Museo Nazionale Archeologico della Sibaritide (Italia).

N.º Inv. 55475; 55476; 55477<sup>440</sup>.

Conservación: fragmentado y erosionado.

Material: caliza.

Dimensiones: 55475: 60 cm x 32,5 cm x 60 cm (h x l x a); 55476: 60 cm x 32 cm x 59 cm (h x l x a); 55477: 58 cm x 32, 5 cm x 59 cm (h x l x a).

Descripción:

Los siguientes fragmentos conforman parte de un friso monumental con decoración figurativa que habría recorrido el exterior de un templo local que no se ha podido identificar debido al desarrollo urbanístico posterior. En 1932, se hallaron una treintena de fragmentos durante las excavaciones de una villa romana en Parco del Cavallo, en la rivera izquierda del río Cratis, en las proximidades de la antigua ciudad de Síbaris<sup>441</sup>. La datación propuesta es aproximadamente el 530 a.n.e.<sup>442</sup>

Entre la gran cantidad de fragmentos reutilizados en edificios públicos de época romana en la ciudad se hallaron tres bloques con restos de decoración en relieve que correspondían a un friso jónico<sup>443</sup> y que fueron reutilizados en el muro de la exedra de la villa, lo cual dificultó su reensamblaje<sup>444</sup>. La superficie de los tres bloques se halló en malas condiciones, ya que estaban cincelados para su reutilización, lo que dificultó su interpretación, pero posteriores reconstrucciones nos han permitido saber que se trata de una escena de un coro femenino que danza hacia la derecha, posiblemente, dirigido por una *choregós* y otra figura que toca el *auloi*<sup>445</sup>.

<sup>440</sup> Agradecemos la cortesía del Ministerio della Cultura-Parco Archeologico di Sibari (Italia) por conceder la información técnica y fotográfica de los materiales.

<sup>441</sup> Bookidis, 1967, p. 240.

<sup>442</sup> Bookidis, 1967, p. 240; Marconi, 2013, p. 432.

<sup>443</sup> Zancani Montuoro, 1972-1973, p. 62.

<sup>444</sup> Ibid., p. 64.

<sup>445</sup> Mertens, 2006, p. 136.

En el primer bloque<sup>446</sup>, podemos observar dos personajes femeninos en movimiento hacia la derecha. Como explicamos anteriormente, la superficie se encuentra maltratada, lo que dificulta su lectura. Además, se ha fracturado la mitad inferior del bloque, de forma intencionada, y el extremo superior. A la derecha, según la vista del espectador, se aprecia la silueta de una figura femenina en perfil que mira hacia la izquierda mientras que alza sus brazos al frente y toca la doble flauta o *auloí*. Hacia ella se dirige otra figura femenina en perfil. Ésta parece que gira su cabeza hacia atrás, mientras alza su brazo derecho y estira hacia delante su brazo izquierdo. Ambas reproducen la vestimenta de sus homólogas en el friso: túnica larga de manga corta bajo manto de borde recto a la altura de la cintura. Según nuestro análisis, este bloque podría ser el inicio del coro femenino, ya que hallamos la figura de la música y, posiblemente, la que las conduce.

El segundo bloque conservado<sup>447</sup> muestra otra escena coral que, posiblemente, se ubicaría en una zona intermedia del friso. Tal y como sucede con el bloque anterior, la superficie del material está en mal estado y se ha fracturado, de forma intencionada, en la mitad inferior y el extremo superior. En el relieve se pueden apreciar dos figuras femeninas vestidas en movimiento hacia la derecha. Éstas se sujetan por la muñeca, en un gesto habitual en las escenas corales de danza en línea o en círculo. Al extremo derecho del material, según la vista del espectador, es posible interpretar los restos de la mano y antebrazo izquierdo de otra figura que lo alza en dirección opuesta a la de las compañeras<sup>448</sup>. En la zona intermedia del relieve, se ve una figura femenina vestida en perfil que avanza hacia la derecha. Flexiona su brazo derecho hacia atrás mientras sujeta la muñeca del personaje tras ella. Ha conservado parcialmente el contorno redondeado de su rostro y el peinado. Éste cae en bloque y recto hacia atrás, sobre su hombro derecho, y parece que se colocaría tras la oreja. Viste una túnica larga de manga corta, se han conservado algunos pliegues de la manga, y, sobre ella, un manto de borde recto a la altura de la cintura. Tras ella, se dispone una última figura femenina en perfil conservada por

---

<sup>446</sup> Zancani Montuoro, 1972, p. 66, fig. 5c, tab. XL.

<sup>447</sup> Zancani Montuoro, 1972, p. 66, fig. 5ª, tab. XXXVII.

<sup>448</sup> *Ibid.*

la mitad. Vestida al estilo de su compañera, adelanta su brazo izquierdo mientras es sujetado en la muñeca por su predecesora.

El último bloque<sup>449</sup> presenta un relieve que narra el final de la escena coral del friso. Como sucede con los materiales anteriores, la superficie está en mal estado y se ha fracturado intencionadamente la mitad inferior del bloque. Así, podemos ver en el extremo derecho del relieve una figura femenina vestida, en perfil y seccionada por la mitad. Ésta estira hacia atrás su brazo derecho, escena que vimos en el segundo bloque, en un intento de unirse a su compañera. Conserva parcialmente el peinado que cae en bloque sobre su hombro derecho. A continuación, observamos la segunda figura femenina en perfil, posiblemente vestida como el resto del coro. Ha conservado la impronta del peinado en bloque sobre su hombro derecho. El rostro redondeado no ha conservado los rasgos. Ésta coloca hacia delante su brazo izquierdo, en un gesto de unión con la compañera que le precede. Sin embargo, a diferencia de las demás, apoya su mano derecha sobre la cadera. Probablemente, este personaje cerrara el coro en la continuidad del friso, ya que tras ella no se dispone ningún elemento o personaje.

En general, la escena representa un movimiento pausado y organizado, una danza procesional. También es importante destacar que, a pesar de su lugar de hallazgo en el sur de Italia – Síbaris (Magna Grecia) – tiene una clara influencia del Mediterráneo oriental en su estilo. El friso posiblemente compartía espacio en el exterior del templo con diversidad de temas figurativos representados en los diferentes lados del templo, tal y como se realizaba en los edificios sacros ubicados en la Grecia continental del periodo, por ejemplo, el Tesoro de los Sifnios en Delfos.

---

<sup>449</sup> Zancani Montuoro, 1972, p. 66. Fig. 5b, tab. XXXIX.



**Fig. 28** Bloques del friso con escena coral femenina (Sibaris, Italia). Museo Nazionale Archeologico della Sibaritide 55475; 55476; 55477. Imagen Ministerio della Cultura-Parco Archeologico di Sibari, 2022.

#### Bibliografía:

Bookidis, 1967; Greco, 2019; Kleibrink, 2001; Mertens, 2006; Zancani Montuoro, 1972.

N.º 15

Objeto: metopas.

Técnica: bajorrelieve.

Origen: Templo de Hera II (Foce del Sele, Italia).

Localización: Parco Archeologico di Paestum & Velia (Italia).

N.º Inv. 133156; 226576; 226578; 226580; 226577<sup>450</sup>.

Conservación: fragmentado y restaurado.

Material: arenisca.

Dimensiones: metopa I (133156): 85 cm x 71,6 cm x 22,5 cm (h x l x a)<sup>451</sup>; Metopa II (226576): 86,4 cm x 68,8 cm x 26,3 cm (h x l x a)<sup>452</sup>; Metopa III (226578): 62 cm x 76,2 cm x 24,5 cm (h x l x a)<sup>453</sup>; Metopa IV (226580): 81,7 cm x 68,2 cm x 24,7 cm (h x l x a)<sup>454</sup>; Metopa V (226577): 84 cm x 79,5 cm x 30, 5 cm (h x l x a)<sup>455</sup>.

Descripción:

Los siguientes materiales arquitectónicos son un total de cinco metopas, más o menos conservadas, que presentan relieves figurativos de una escena coral femenina. En un principio, se hallaron 12 metopas que revistieron el exterior del templo de Hera II que se ubica en la desembocadura del Sele, en las proximidades de Paestum. Posteriormente, se añadieron nuevos hallazgos. Las cinco metopas que nos ocupan se ubicarían en la fachada este<sup>456</sup> y se han datado entre el 510 y 500 a.n.e.<sup>457</sup>

En general, en las cinco metopas se observa un total de nueve jóvenes que danzan de forma apresurada hacia la derecha y son lideradas por una solista, mientras que el resto de las participantes se dividen en parejas. La metopa restante que se halló en el mismo periodo que éstas y representa la serie de la Amazonomaquia, que revestiría otro lado del templo.

<sup>450</sup> Agradecemos la cortesía de facilitar esta información técnica al Parco Archeologico di Paestum & Velia – Ministero della Cultura (Italia).

<sup>451</sup> Zancani Montuoro, 1951-1954, p. 141, tavv. XLI-XLIV.

<sup>452</sup> *Ibid.*, pp. 147-148, tavv. XLV-XLIX.

<sup>453</sup> *Ibid.*, p. 151, tavv. L-LII.

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 154, tavv. LIII-LIV.

<sup>455</sup> *Ibid.*, p. 158, tavv. LV-LIX.

<sup>456</sup> Bookidis, 1967, P. 229.

<sup>457</sup> Marconi, 2013, p. 432.

Las muchachas están representadas en la misma posición con la pierna izquierda hacia delante. Todas están descalzas sobre un plano horizontal del inferior de la metopa, apoyando su peso sobre la punta de los pies. Vemos que la representación de las figuras con los pies desnudos es frecuente en la iconografía coral (v. N.º 1, N.º 6, N.º 10, N.º 11, N.º 12, N.º 13, N.º 15, N.º 16, N.º 17, N.º 19 y N.º 20). En cada placa, las dos integrantes de la pareja se superponen una a la otra, a excepción de la solista. Alzan la mano izquierda, en diferentes posiciones, y la mano derecha la colocan o bien a la altura de la cadera o hacia atrás. Todas visten chitones con mangas al codo de pliegues incisos. Sobre las túnicas visten mantos largos (*himatia*) con pliegues que se colocan sobre el hombro derecho, que cruza por debajo del pecho izquierdo y desciende de un pliegue central hacia ambos lados del cuerpo para acabar en un dobladillo serpenteante. Una de ellas recoge la túnica con la mano derecha, en un gesto de decoro que le permita acelerar el paso durante el baile. Este gesto lo hemos visto anteriormente en las cariátides o *kórai* (v. N.º 3 y N.º 4) y en la iconografía del capitel de la columna de acanto (N.º 20). Además, portan una corona o *stepháne* sobre el peinado, que se ha tallado en pequeñas ondulaciones, semejantes a cuentas, y cae en bloque hacia atrás, un poco más abajo del hombro.

Se han conservado algunos rostros. Éstos son redondeados y presentan rasgos definidos. Los ojos son grandes, alargados y almendrados. Sobresalen de la superficie. La nariz es recta y acabada en punta. La boca se ha representado, esbozando una leve sonrisa al estilo jónico que vemos en otras representaciones de la época.

Por lo que respecta a la figura que lidera el coro, no se indica que ésta sea diferente a las otras en apariencia, pero su aislamiento y el hecho de que mire hacia atrás es un rasgo distintivo para su identificación. Sin duda se puede apreciar cierta celeridad en su paso y esta acción está ligada a la performance que en el templo o en el altar de Hera se realizaba de forma festiva. Además, ese movimiento podría ser un indicativo de que marca el ritmo al grupo.

Para finalizar, el estilo ejecutado en el altorrelieve es similar al que encontramos en la decoración arquitectónica de otros edificios en la Grecia oriental. Por otra parte, parece que la existencia de estas metopas estaría

relacionada con el ritual matrimonial que se realizaba en el culto del área<sup>458</sup>, también se las ha identificado como Nereidas o el coro de Helena antes de su rapto, pero esto lo trataremos en el capítulo correspondiente.



**Fig. 29** Metopa I del templo de Hera (Foce del Sele, Italia). Parco archeologico di Paestum e Velia 133156. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. XLI.



**Fig. 30** Metopa II del templo de Hera (Foce del Sele, Italia). Parco archeologico di Paestum e Velia 226576. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. XLV.

---

<sup>458</sup> Calame, 2001, p. 69.





**Fig. 31** Metopa III del templo de Hera (Foce del Sele, Italia). Parco archeologico di Paestum e Velia 226578. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. L.



**Fig. 32** Metopa IV del templo de Hera (Foce del Sele, Italia). Parco archeologico di Paestum e Velia 226580. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. LIII.



**Fig. 33** Metopa V del templo de Hera (Foce del Sele, Italia). Parco archeologico di Paestum e Velia 226577. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. LVI.

#### Bibliografía:

Bookidis, 1967; Calame, 2001; Crowhurst, 1963; De Juliis, 1996; Marconi, 2013; De Martino, 2018; Masseria & Torelli, 1999; Van Keuren, 1989; Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951.

N.º 16

Objeto: bloques de paramento.

Técnica: bajorrelieve.

Origen: Tasos.

Localización: Musée du Louvre.

N.º Inv. Ma 696.1; Ma 696.2; Ma 696.3.

Conservación: erosionado.

Material: mármol.

Dimensiones: Ma 696.1: 0,92 m x 2,10 m x 0,44 m (h x l x a); Ma 696.2: 0,92 m x 0,92 m x 0,33 m (h x l x a); Ma 696.3: 0,92 m x 0,83 m x 0,33 m (h x l x a).

Descripción:

Los siguientes relieves constructivos son tres bloques de paramento que se utilizaron en los muros del conocido pasaje de los Teoros o *Theoroí* en la antigua *pólis* de la isla de Tasos<sup>459</sup>. Su ubicación original sería al este (Ma 696.1) y oeste (Ma 696.2 y Ma 696.3) de los muros de dicho pasaje. Los halló Miller en una expedición a Tasos en 1864 y se albergaron en la colección particular para, finalmente, ser adquiridos por el Musée du Louvre en 1865. Desafortunadamente, en la fecha de su hallazgo no se describió su emplazamiento en los muros de la construcción, posiblemente se encontraron caídos en el corredor, pero se ha reconstruido su posición aproximativa a través de varios estudios. Una de las reconstrucciones sugiere que es posible que los relieves Ma 696.1 y Ma 696.2-Ma 696.3 se emplazaran enfrentados en sendos muros paralelos del paso. Entonces el nicho del bloque Ma 696.1 – Apolo y las Ninfas – se colocaría frente al altar central ubicado entre el espacio del bloque Ma 696.2 y Ma 696.3 (Hermes y las Gracias)<sup>460</sup>. También se reflejarían cada escena de los relieves en ambos muros enfrentados. La problemática de su emplazamiento será tratada más adelante<sup>461</sup>. Por último, los bloques sufrieron modificaciones posteriores en época romana, pues fueron reutilizados para hacer un sarcófago y de ahí su fragmentación<sup>462</sup>.

<sup>459</sup> LIMC II Apollon 716, Artemis 1166.

<sup>460</sup> Roux, 1955, pp. 353-359; Blondé *et al.*, 2000, p. 890.

<sup>461</sup> Cf. *Infra*. cap. 4.2.1.

<sup>462</sup> Fröhner, 1869, p. 32, n.º 9-11.

El estilo del relieve de estos bloques tiene reminiscencias arcaicas tardías, pero debido a su datación aproximativa c. 500-475 a.n.e. consideramos que se desarrollan en un contexto clásico de la ciudad de Tasos. En la actualidad los bloques se conservan en la colección del Musée du Louvre.

En el primer bloque (Ma 696.1) podemos ver a Apolo junto a las ninfas dispuestos sobre una moldura horizontal. Este relieve se insertaría en el muro oeste del pasaje. En el centro del bloque hay una hornacina o pequeño nicho enmarcado por molduras que sirvió para albergar una escultura – posiblemente de bronce – de una divinidad. Sobre la moldura saliente superior – pequeño arquitrabe – de la hornacina se puede leer una inscripción en griego de época romana que identifica al fallecido que reutilizó el bloque como sarcófago: Ἀριστοκράτης Ἑρωτος. (<<Aristocrátes, hijo de Eros>>)<sup>463</sup>. En ambos lados del pequeño nicho, se disponen dos grupos de figuras. En el extremo izquierdo del bloque están esculpidos una joven en perfil con el cabello recogido que viste peplo y sandalias, mientras que ejecuta el gesto de coronar a Apolo con una corona metálica que se no se ha conservado, sólo se observan los pequeños agujeros en la piedra que la sujetarían. El dios se dispone mirando al frente y viste *chitôn*, *himátion* y sandalias. Sujeta la cítara con su mano izquierda. Su brazo derecho está fragmentado y sólo se conserva la extremidad hasta el codo. En la sección donde se situaría la mano del dios se puede observar un pequeño agujero, posiblemente, aquí se habría incrustado un objeto metálico (¿la púa de la cítara?). Los rostros de las dos figuras están erosionados por la acción del tiempo. En el extremo derecho del bloque se dispone un grupo de tres figuras femeninas en perfil – Ninfas – que marchan hacia Apolo. La primera ninfa de la izquierda – según la vista del espectador – viste un *himátion* y quitón mientras que sujeta una banda o cinta – semejante a una diadema – con las dos manos. El peinado es un recogido hacia atrás en moño del que cae una trenza sobre su hombro izquierdo. La ninfa central viste peplo, brazaletes y sujeta con su mano derecha una banda alargada. Con su mano izquierda sujeta un objeto que se asemeja a una siringa<sup>464</sup>. Su cabello se recoge en un moño. La última ninfa viste

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 32; *IG XII 8*, 358 c.1.

<sup>464</sup> Fröhner, 1869, p. 51.

un *chitôn*, *himátion* y sujetaría un objeto metálico (flor o joya<sup>465</sup>) con su mano derecha. Ha quedado el pequeño agujero en la piedra donde se incrustaría el objeto en cuestión. Parece que su peinado se recoge y cae por la espalda. Todas visten sandalias y su rostro no se ha conservado debido a la acción erosiva. Además, el grupo de Ninfas situadas en la sección derecha del bloque parece que una vez portaron coronas metálicas que no se han conservado, pues se puede apreciar pequeños agujeros en la piedra donde se incrustarían.

En el pequeño nicho central, en las molduras que rodean inmediatamente el hueco, se han conservado parcialmente dos inscripciones que recogen un reglamento religioso del culto de Apolo y las Ninfas:

Νύμφησιν κάπόλλωνι Νυμφηγέτη θῆλυ καὶ ἄρσ-  
εν ἅμ βόλῃ προσέρδεν· ὄϊν οὐ θέμις οὐδὲ χοῖρον.  
οὐ παιωνίζεται.<sup>466</sup>

“A las Ninfas y Apolo Ninfegeta. Sacrificio masculino o femenino a su discreción. No está permitido oveja o cerdo. No se canta el peán.”

Los dos siguientes bloques formarían parte del muro este del pasaje, posiblemente en el centro se ubicaba el altar o gran nicho de ofrendas. Presenta un relieve arquitectónico de Hermes y las Gracias dispuestos sobre una moldura horizontal, pero se han conservado en dos fragmentos individuales. En el primer bloque (Ma 696.2), se observa un relieve que representa a Hermes acompañado de una joven y en la moldura de la base se ha conservado una inscripción. En primer lugar, Hermes barbado se sitúa en vista de perfil y viste una capa o *khlamýs* que se sujeta sobre su hombro derecho con un aplique metálico incrustado que no se ha conservado. El cabello rizado se coloca bajo un píleo o pilos. El dios alza su mano derecha hacia el frente, en un gesto de muestra (¿quizás hacia el altar de sacrificio?), y con su izquierda sujeta el caduceo cuya sección superior estaría decorada con algún aplique metálico. El rostro de

<sup>465</sup> Fröhner, 1869, p. 51.

<sup>466</sup> IG XII 8, 358, a.1.

Hermes adulto se ha conservado más o menos y parece que entreabre su boca como si fuera a enunciar unas palabras. Al respecto, se identificó un rastro de letras frente a la boca entreabierta de Hermes que se interpretaron como un saludo a Apolo<sup>467</sup>. Tras él, se sitúa una joven en perfil que viste *himátion*, quitón y un brazalete. Ante ella sujeta una banda, lazo o collar. El peinado con flequillo cae en mechones rizados sobre la espalda y su hombro izquierdo. Parece que también tuvo una diadema o cinta metálica que le rodeó la cabeza. Ambos personajes visten sandalias. El segundo bloque (Ma 696.3) muestra la procesión de las tres Gracias. El grupo está en perfil en marcha hacia Hermes. La primera Gracia en el extremo derecho – según la vista del espectador – viste quitón y manto, y brazaletes en ambos brazos. Recoge su cabello en un moño bajo. Con su mano izquierda sujeta un objeto que no se ha conservado, mientras que con la derecha sujeta un elemento redondo similar a una fruta o un ungüentario<sup>468</sup>. A continuación, la Gracia central, viste una túnica larga y manto corto. Alza su mano izquierda mientras sujeta una banda con forma de colgante. Con su mano izquierda – que también tiene un brazalete – parece sujetar otro objeto. Su peinado está suelto, a mechones rizados, que le cae por la espalda y por el hombro. La última Gracia, en el extremo izquierdo del bloque, viste una túnica con manto corto. La superficie del peinado está desgastada, pero parece que caería suelto sobre la espalda. En su mano derecha sujeta una banda con forma de corona o colgante. Con su mano izquierda sujeta un objeto redondeado similar a una fruta o flor. Esta Gracia viste brazaletes en ambos brazos. Por otra parte, todas visten sandalias y el rostro del grupo está desgastado por la erosión. Por último, el peinado de estas Gracias parece que se rodeó por una diadema metálica del que sólo se ha conservado la impronta de pequeños agujeros que dibujan la silueta.

En la moldura de la base del bloque se lee la siguiente inscripción:

Χάρισιν αἶψα οὐ θέμις οὐδὲ χοῖρον.<sup>469</sup>

<sup>467</sup> Fröhner, 1869, p. 53.

<sup>468</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>469</sup> IG XII 8, 358, b.1.

“A las Gracias no está permitido (sacrificar) cabra ni cerdo.”



**Fig. 34** Bloque de paramento con relieve de procesión coral (Tasos, Grecia). Musée du Louvre Ma 696.1. Imagen Musée du Louvre, 2006.



**Fig. 35** Bloques de paramento con relieve de procesión coral (Tasos, Grecia). Musée du Louvre Ma 696.3 (izq.); Ma 696.2 (der.). Imagen Musée du Louvre, 2006.

#### Bibliografía:

Boardman, 1995; Blondé *et al.*, 1987; *Ibid.*, 2000; *Ibid.*, 2002; Brunet *et al.*, 2019; Fröhner, 1869; Graham, 2000; Hamiaux, 2001; Holtzmann, 1992; *Ibid.*, 1994; Picard, 1962; Roux, 1955.

N.º 17

Objeto: friso.

Técnica: bajorrelieve.

Origen: Partenón (Atenas).

Localización: British Museum; Athens Acropolis Museum; Musée du Louvre.

N.º Inv. BM 1816,0610.24; BM 1816,0610.17; Akr. 875.

Conservación: fragmentado y restaurado.

Material: mármol pentélico.

Dimensiones: Akr. 875: 1,012 m x 1, 215 m (h x l).

Descripción:

Los bloques que describimos a continuación forman parte del friso este y norte del muro exterior de la cella del Partenón. El friso muestra en su totalidad la famosa procesión del festival de las Grandes Panateneas que conmemoraba el nacimiento de la diosa Atenea, protectora de la ciudad. Tradicionalmente, la ejecución del friso se atribuye al escultor Fidias y su taller. La datación para este material es de época clásica (447-438 a.n.e.).<sup>470</sup>

En general, el friso completo es coral por la cinética ritual (la procesión), los diversos elementos que en él se recogen (instrumentos y parafernalia para el sacrificio), los personajes presentes en él (entre ellos músicos) y por su relación con el calendario cívico y espacio sagrado de la *pólis*. El friso, su construcción, composición y contexto sociohistórico han sido ampliamente estudiados. Debido a su gran extensión y variedad de subgrupos del conjunto, atenderemos a aquellos fragmentos que consideramos representativos y significativos para el objetivo de nuestro estudio. Son la placa BM 1816, 0610.24 que se ubica en el bloque VIII del friso este del edificio del Partenón y el fragmento BM 1816,0610.17 del bloque III en el mismo friso. Por último, incluimos la placa Akr. 875 que pertenece al bloque VIII del friso norte del edificio. El motivo de esta exclusiva selección se basa en una cuestión formal de espacio y límite en este trabajo, además el análisis iconográfico de cada una de las escenas del friso es un trabajo previamente realizado como veremos en el capítulo

---

<sup>470</sup> Marconi, 2013, p. 431.



correspondiente<sup>471</sup>. Asimismo, nuestra elección se basa en agilizar el análisis de la conexión de la iconografía coral del friso con la configuración del espacio público en Atenas. Nos gustaría detallar que existen más fragmentos que completan nuestra selección, pero debido a su estado fragmentario, dispersión geográfica y por una cuestión de limitación de recursos, no hemos podido tener acceso a ellos. Sin embargo, contemplamos esta cuestión y nos gustaría poder visitarlos en un futuro con el fin de mejorar el conjunto del corpus. Aun así, aclaramos que para completar la visión global de las escenas iconográficas compuestas por estos fragmentos hemos recurrido a las publicaciones que han reconstruido el friso en su totalidad<sup>472</sup>.

En general, el friso oriental del edificio muestra la continuación de la procesión a pie de la festividad, las divinidades sentadas y héroes epónimos que enmarcan la ceremonia del *péplos*. Por primera vez en el friso se representan mujeres que participan en el culto. Por otra parte, el fragmento Akr. 875 forma parte del friso norte, el cual presenta parte de la comitiva de la procesión: jóvenes que portan objetos y animales para el sacrificio, músicos con flautas y cítaras, oficiales, carros y jinetes.

En primer lugar, la placa BM 1816, 0610.24 recoge el fragmento de una escena en donde cinco mujeres en perfil caminan en fila hacia la izquierda. Su posición es erguida con el pie derecho descalzo y adelantado – cada una de ellas – lo que indica un ritmo pausado en su transcurrir. Ninguna de ellas parece estar cantando, transmiten un silencio solemne. Solo se han conservado tres cabezas sin rostro. La primera figura en el extremo izquierdo presenta un peinado totalmente recogido. La segunda y tercera figura, vista de izquierda a derecha, presentan un peinado tallado en mechones ondulados, recogidos en bloque, que cae por la parte posterior del cuello. Un fragmento del extremo superior derecho del bloque donde se situarían las cabezas que faltan se conserva en el Athens Acropolis Museum y otros fragmentos se conservan en el Musée du Louvre.

Por lo que respecta a sus ropas estas visten *chitôn* largo con pliegues marcados hasta los pies e *himátion* dispuesto sobre los hombros y les cubre los

---

<sup>471</sup> Cf. *Infra*. Cap. 4.2.2.1.

<sup>472</sup> Cf. Jenkins, 1994; Neils, 2001.

brazos. La disposición de sus cuerpos y la vestimenta recuerdan vagamente a las columnas acanaladas. La primera figura, la cuarta y la quinta – vista de izquierda a derecha – flexionan su brazo izquierdo, sujetando el manto.

En cuanto a la gestualidad, la primera figura a la izquierda sujeta con la mano derecha un objeto alargado con una base para quemar lo que podría ser incienso. Tras ella le siguen dos mujeres caminando en postura similar y con los brazos bajos, ligeramente flexionados, mientras que con sus manos derechas sujetan unas jarritas. Tras ellas, las dos últimas figuras flexionan sus brazos izquierdos, sujetando el *himátion*, mientras que, con los brazos derechos, sujetan los cuencos destinados al ritual oferente.

En segundo lugar, el fragmento BM 1816,0610.17 presenta una escena de continuación de la procesión pedestre compuesta – de izquierda a derecha – por un grupo de mujeres que avanzan hacia la derecha. La escena continúa hacia la derecha, donde la procesión se reanuda con otra escena de figuras masculinas en poses diferentes. Las mujeres que componen el primer grupo están en perfil, a excepción de una de ellas que parece girar el rostro en tres cuartos. Casi todas adelantan la pierna izquierda y descansan sobre la derecha, en un gesto que se podría interpretar como de espera. Visten túnica larga con manga de pliegues marcados y sobre ésta un manto recogido en los hombros. Aunque los rostros femeninos están dañados, podemos observar un peinado con cierta ondulación esculpida que cae en bloque sobre la espalda, a la altura del hombro.

En general, el grupo no sujeta ningún atributo, pero dos de ellas sujetan un objeto con forma atrompetada de difícil interpretación. Otras cinco portan jarras, seguramente destinadas a la libación.

Por último, el bloque III del friso (Akr. 875) está en mal estado de conservación y fragmentado. A pesar de esto, se ha podido reconstruir la iconografía. Podemos observar un conjunto de cuatro figuras masculinas, de izquierda a derecha, tres músicos y un anciano. Encabezando la escena de procesión de ancianos del friso norte, se situaban ocho músicos. Cuatro de ellos tocan la lira y los otros cuatro portan la *kíthara*. De ese grupo, en este fragmento, observamos tres. Visten un *chitôn* ceñido, de manga larga y con un manto

diagonal que se sujeta en el hombro. Parecen que más bien sujetan el instrumento en vez de tañerlo<sup>473</sup>.

En resumen, probablemente estos fragmentos del friso del Partenón que aquí hemos recogido sean parte de uno de los materiales con mayor tradición en la investigación y sobre el que disponemos de más información. El conjunto de la representación de la procesión de las Grandes Panateneas es coral, y mitológico, y algunos de los elementos procesionales son más explícitamente representativos de la performance ritual (instrumentos musicales o herramientas para el sacrificio). Consideramos que la iconografía del friso está relacionada con la configuración del espacio en la *pólis*, ya que refleja el movimiento ritual del coro que definió la ciudad de forma centrípeta. La articulación espacial configurada por esta procesión es la vía procesional, el altar y el templo de Atenea *Polias* en la Acrópolis. Todas estas cuestiones serán analizadas en el capítulo correspondiente.



**Fig. 36** Fragmento del friso este del Partenón (Atenas). British Museum BM 1816,0610.24. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.

---

<sup>473</sup> Neils, 2001, p. 146.



**Fig. 37** Fragmento del friso este del Partenón (Atenas). British Museum BM 1816,0610.17. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.



**Fig. 38** Fragmento del friso norte del Partenón (Atenas). Acropolis Museum Akr. 875. Imagen Acropolis Museum, s.f.

#### Bibliografía:

Berger & Gisler-Huwiler, 1996; Boardman, 1978; Brommer, 1977; Connelly, 1996; De la Nuez, 2004; *Ibid.*, 2005; Dillon, 2003; Hurwit, 2004; Jenkins, 1994; Marconi, 2013; Mavrogiannis, 2022; Neils, 2001; Paga, 2020; Russo, 2020; Senseney, 2021; Valdés, 2008.

N.º 18

Objeto: columnas.

Técnica: exenta.

Origen: Templo del Erecteion (Atenas).

Localización: British Museum, Athens Acropolis Museum.

N.º Inv. BM 1816,0610.128; Akr. 15000; Akr. 15001; Akr. 15002; Akr. 15003; Akr. 15004.

Conservación: fragmentado y restaurado.

Material: mármol pentélico.

Dimensiones: *Kórē* A: 2,313 m (h); *Kórē* B: 2,316 m (h); *Kórē* C: 2,28 m (h); *Kórē* D 2,321 m (h); *Kórē* E: 2,318 m (h); *Kórē* F: 2, 318 m (h).

Descripción:

Las *kórai* o cariátides son un total de seis columnas escultóricas que cumplían una función sustentante del arquitrabe del porche suroeste del edificio del Erecteion en la Acrópolis ateniense. Actualmente, una de las esculturas se encuentra expuesta en la colección permanente del British Museum (Londres). El resto del conjunto está expuesto en la colección permanente del Athens Acropolis Museum. Las columnas que se pueden ver *in situ* en el porche del Erecteion son copias. Se han datado en torno al 421-406 a.n.e.<sup>474</sup> Por otro lado, se ha conservado un registro inscrito en el que se informa acerca de la finalización del edificio, aproximadamente, en el 409 a.n.e.<sup>475</sup>

A continuación, vamos a describir el material expuesto en el British Museum, la mejor conservada, ya que es homóloga a todas las integrantes del conjunto arquitectónico, aunque difieren entre ellas en la postura o en los peinados. En la columna BM 1816,0610.128 (*kórē* C), pura representación del arte clásico, podemos ver la figura completa de una mujer vestida y de acusada frontalidad. La figura es exenta, se puede apreciar desde diferentes ángulos. La cara es redondeada y ha conservado los rasgos faciales. A diferencia de los rasgos afilados que observamos en la estatuaria procedente de Asia Menor para el periodo arcaico, estos son de aspecto redondeado. Los ojos son almendrados,

<sup>474</sup> Marconi, 2013, p. 434.

<sup>475</sup> British Museum Inscr. 35.

enmarcados por los párpados, bajo un arco supraorbital muy suave. La nariz no se ha conservado bien. La boca es pequeña e inexpressiva. La frente es estrecha y queda enmarcada por el cabello. Para el peinado se han esculpido mechones ondulados que se aúnan en un recogido grueso colocado sobre la espalda. Además, unas trenzas se ciñen a la parte superior de la cabeza. Sobre la cabeza se coloca un capitel con moldura decorativa. También se ha conservado parte del ábaco.

Viste un *péplos* fino y ceñido, de un aspecto muy texturizado, ya que presenta un elevado número de pliegues tubulares, que se sujeta en cada hombro mediante broches. Se ciñe a la cintura, lo que acentúa el contorno de la figura. El peplo cae con aspecto de pesadez, directamente sobre el suelo y, a su vez, recuerda a las columnas acanaladas del estilo jónico. La *kórē* C apoya el peso sobre su pierna derecha y descansa la izquierda, la cual aparece definida bajo la túnica. Otras dos *kórai* (A y B) también apoyan su peso sobre la derecha, mientras que las restantes lo hacen sobre la izquierda. Esta característica hacía que se rompiera la simetría en la representación para influir en el resultado del impacto visual del porche sobre el espectador. Ninguna de las columnas ha conservado ninguno de los dos antebrazos. La más deteriorada, ya que está fragmentada, es la *kórē* F o cariátide (Akr. 15004).

Estas *kórai* o cariátides tienen sus antecedentes en las *kórai* arcaicas y, cien años antes, de Delfos (v. N.º 2, N.º 3 y N.º 4). La interpretación sobre el origen de estas figuras tiene varias vertientes que difieren de aquella interpretación de la descripción de Vitrubio<sup>476</sup>. Una de esas propuestas es que podrían ser las participantes del ritual mediante la ofrenda de libación, pues originalmente sujetaban *phialai* – recipientes poco profundos destinados a las libaciones – en la mano derecha. Más adelante, analizaremos el discurso iconográfico de estas esculturas con el objetivo de relacionarlas con la performance coral del ritual que conformaría el espacio<sup>477</sup>.

---

<sup>476</sup> Vitr. Arch. 1. 1. 5.

<sup>477</sup> Cf. *infra*. cap. 4.2.2.2.



**Fig. 39** Izq. *Kórē* A del Erecteion (Atenas). Acropolis Museum Akr. 15000. Imagen Acropolis Museum, s.f.

Centr. *Kórē* B del Erecteion (Atenas). Acropolis Museum Akr. 15001. Imagen Acropolis Museum, s.f.

Der. *Kórē* C del Erecteion (Atenas). British Museum BM 1816,0610.128. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.





**Fig. 40** Izq. *Kórē* D del Erecteion (Atenas). Acropolis Museum Akr. 15002. Imagen Acropolis Museum, s.f.

Centr. *Kórē* E del Erecteion (Atenas). Acropolis Museum Akr. 15003. Imagen Acropolis Museum, s.f.

Der. *Kórē* F del Erecteion (Atenas). Acropolis Museum Akr. 15004. Imagen Acropolis Museum, s.f.

#### Bibliografía:

Connelly, 2011; Dillon, 2003; Gerding, 2006; Hollinshead, 2014; Hurwit, 1999; *Ibid.*, 2004; Karasaki, 2003; Lapatin, 2007; Lauter, 1976; Lesk, 2004; Marconi, 2013; 2014; Poldervaart, 2018; Rykwert, 1996; Schmidt, 1982; Scholl, 1998; Shear, 1999; Smoke, 2010; Steiner, 2021; Travlos, 1971.



N.º 19

Objeto: friso.

Técnica: mediorrelieve.

Origen: Santuario de los Grandes Dioses (Samotracia).

Localización: Samothrace Archaeological Museum.

N.º Inv.: Movimiento hacia la derecha: F(S). T-299; F(S) 34. T-302; F(S) 35.87.1264-87. 1124A; F(S) 36.88.0025.; F(S) 37. 94. 0325A-C.; F(S) 38. 94. 0100.; F(S) 39.95.0023; F(S) 40. 94.0427; F(S) 41.94.0324A.; F(S) 42.87.1123A-B; Movimiento hacia la izquierda: F(S) 43.87.424; F(S) 44.94.0383; F(S) 45.86.558; F(S) 46.94.0327; F(S) 47.01.0002; F(S) 48.87.1265; F(S) 49.87.1122; F(S) 50.93.0510; F(S) 51.94.0093; F(S) 52.86.390; F(S) 53.88.74; F(S) 54.86.383; F(S) 55.94.0016A; F(S) 56.94.0016C; Dirección incierta: F(s) 57.93.0767; F(S) 58.94.0254; Dudoso: 87.1137, 94.0324B.

Conservación: fragmentado y erosionado.

Material: mármol Thassos-Aliki.

Dimensiones: c. 114-115 m x 1 m (l x a).

Descripción:

El relieve pertenecía al friso de un gran edificio situado en el centro del santuario de los Grandes Dioses en Samotracia, el cual en un principio se identificó como el *Temenos*, pero en la actualidad se ha refutado esta teoría y se le denominado *Hall of the Choral Dancers* o el edificio de las danzantes corales. Los primeros hallazgos de los restos se produjeron en el siglo XIX y han aumentado recientemente<sup>478</sup>. La datación propuesta es de 350-325 a.n.e.<sup>479</sup>

En general, el relieve presenta una danza coral con más de novecientas figuras femeninas de estilo arcaizante (912-920<sup>480</sup>). Por lo que respecta a las integrantes, las figuras danzan armoniosamente y con actitud pausada tanto hacia la izquierda como hacia la derecha, convergiendo en un punto intermedio del friso. Además, las jóvenes están dispuestas en parejas enfrentadas entre sí y se sujetan por la muñeca – gesto frecuente en la iconografía coral (v. N.º 9, N.º 14 y N.º 19) – mientras avanzan conducidas al son de los instrumentos. En

<sup>478</sup> Marconi realiza un exhaustivo análisis sobre el friso en su publicación: cf. Marconi, 2010, pp. 107–135.

<sup>479</sup> Marconi, 2013, p. 432.

<sup>480</sup> Marconi, 2010, p. 123.

ocasiones, la primera corista sujeta los ropajes de la música que los guía. La disposición del conjunto en el relieve indica que, posiblemente, representen una danza circular. De la misma manera, entre ellas se han tallado otras figuras femeninas que tocan instrumentos: cítara, tímpano y flauta. Todas visten un *chitôn* de estilo jónico con pliegues, sin mangas y hasta los tobillos. Las figuras visten estolas largas sobre los codos que llegan a la altura de las rodillas. En cuanto a sus peinados, estos consisten en un recogido en trenzas, largo hasta los hombros, y coronan sus cabezas con *póloi*. Este tipo de tocado aparece en las representaciones de danzas procesionales desde época geométrica<sup>481</sup>. Asimismo, las bailarinas aparecen con los pies descalzos, algo que vemos en la mayoría de las representaciones corales (v. N.º 1, N.º 6, N.º 10, N.º 11, N.º 12, N.º 13, N.º 15, N.º 16, N.º 17, N.º 19 y N.º 20)

Si atendemos al movimiento circular y procesional alrededor del edificio, desde diferentes direcciones, parece que señalaría la tradición de una performance local. Por otra parte, se propuso que la danza pudiera representar la boda de Cadmo y Harmonia<sup>482</sup>, pero esta propuesta ha sido revisada recientemente. El estudio de los últimos bloques del friso que se han hallado muestra que existen algunos detalles en ciertos personajes que indican una diferencia con respecto al resto de figuras. Esto consiste en la representación de una sandalia y una mano en una posición excepcional, pero al ser hallazgos aislados y parciales, no puede concluirse una nueva hipótesis definitiva sobre este coro. De esta manera, el friso será analizado en profundidad en el capítulo correspondiente<sup>483</sup>.

Para finalizar, cabe señalar que a la hora de analizar las diferentes partes de este friso debemos tener en cuenta su proceso de estudio a lo largo del tiempo, ya que la información para interpretarlo se ha ido completando en los estudios publicados de las últimas décadas.

---

<sup>481</sup> Crowhurst, 1963, p. 249.

<sup>482</sup> Lehmann, 1952, p. 30, 38.

<sup>483</sup> Cf. *infra*. Cap. 4.2.4.



**Fig. 41** Fragmento del friso del edificio de las danzantes corales (Samotracia). F(S)1. Extraído de Marconi, 2010, p. 122, fig. 8.17.

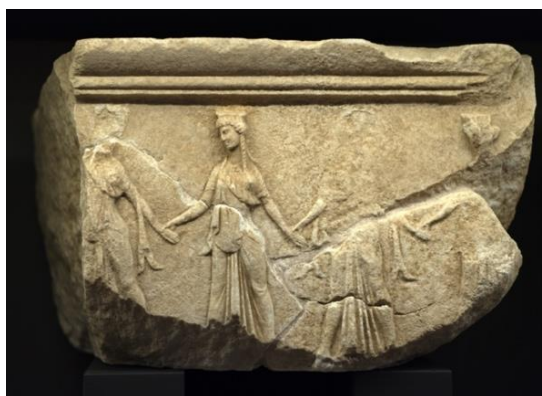


**Fig. 42** Fragmento del friso del edificio de las danzantes corales (Samotracia). Imagen Diffendale, 2015.

#### Bibliografía:

Clinton, 2003; Conze, 1860; Bremmer, 2014; Scott, 2022; Graham, 2002; Lehman, 1952; Lehman & Spittle, 1992; Maniatis *et al.*, 2012; Marconi, 2010; McCredie, 1994-1995; Palagia, 2000; Wescoat, 2012.

N.º 20

Objeto: columna.

Técnica: altorrelieve.

Origen: Santuario de Apolo (Delfos).

Localización: Delphi Archaeological Museum.

N.º Inv. 466, 1423, 4851; *Omphalós*: 8194.

Conservación: fragmentado, erosionado y restaurado.

Material: mármol pentélico.

Dimensiones: 13,7 m (h).

Descripción:

El siguiente material es una columna votiva de mármol con decoración exenta que originalmente se ubicó en el recinto sagrado del santuario de Apolo en Delfos. Se halló a finales del siglo XIX en la terraza superior del área norte del templo de Apolo. Actualmente, los fragmentos de la columna y el *omphalós* están expuestos en la colección permanente del Delphi Archaeological Museum. La datación propuesta para este material es entre el 330 y 325 a.n.e.<sup>484</sup>. Posteriormente, entre 1960 y 1980, se hallaron los fragmentos de la base de la columna, uno de ellos con una inscripción dedicatoria de los atenienses y otra con las letras PAN<sup>485</sup>.

1) IG II<sup>3</sup> 4.17.

1[. . . . .22. . . . . ἄν]εθηκ[. . . .10. . . .]

2[. . . . .24. . . . .]ισμ[. . . .]Ι[. . .6. . .]

3[. . . . .26. . . . .] Ι τοῦ Ἀθηναίων.

---

. . dedicado [¿a Apolo?]

. . . decreto . . .

. . . [¿del pueblo?] de los Atenienses.

---

<sup>484</sup> Ridgway, 2001, pp. 22-26; Martínez, 2022, pp. 42-45.

<sup>485</sup> Pouilloux & Roux, 1963, pp. 122-149.

En primer lugar, en cuanto a su aspecto formal, se trata de una columna sin función arquitectónica compuesta por tambores cuya decoración reproduce tallos de planta con hojas de acanto. En la parte superior, se identifican tres figuras femeninas en posición frontal, dispuestas en círculo contra la superficie de la columna. Visten quitones por la rodilla de manga corta, finos y ceñidos, que dibujan el contorno de su silueta. Sobre el peinado de mechones ondulados han sido esculpidos pequeños tocados, *póloi* o *kálathoi*, rasgo iconográfico que hemos identificado en diversas representaciones corales (v. N.º 2, N.º 3, N.º 19, N.º 20). Según algunos investigadores podrían tener relación con la danza *kalathískos*<sup>486</sup> que analizaremos más adelante. Las jóvenes mantienen los brazos derechos alzados y los izquierdos agarran el dobladillo de sus túnicas, un gesto que ya hemos analizado en otras esculturas del santuario (N.º 4). Por último, como hemos podido saber gracias a la reconstrucción de la columna, los personajes soportarían un gran trípode, posiblemente de bronce, coronado por un ónfalo de piedra<sup>487</sup>.

Estas figuras fueron identificadas en origen como bailarinas debido a su pose. De la misma manera, han sido objeto de una incorrecta restauración, siendo identificadas como personajes femeninos de la mitología dionisiaca en Delfos. Sin embargo, hoy en día existen varias interpretaciones sobre esta columna, una de las más destacables es que podría estar ligada a la danza cósmica, pues la columna marcaría el punto de retorno de la carrera etérea de Apolo desde la región Hiperbórea<sup>488</sup>. Asimismo, podría representar a las participantes de la procesión de la Pitaida o las bailarinas alrededor del trípode, una práctica señalada en las fuentes. Otros estudios señalan que la escena representa a las tres hijas del rey ateniense Cécrope que ofrece este monumento

---

<sup>486</sup> Aunque en el capítulo de análisis utilizaremos esta denominación para identificar este tipo de danza, el empleo de este término para los bailarines con túnicas cortas y tocados que aparecen en la iconografía es problemático, pues estos tocados no son *kálathos* o cestas en el sentido convencional si no una especie de corona radial realizada con finas hojas. Sobre la cuestión: cf. Ferrari, 2008, p.139; Papadopoulos, 2014, p. 404.

<sup>487</sup> Thibault & Martínez, 2007, p. 236.

<sup>488</sup> Ferrari, 2008, p. 146.

al dios<sup>489</sup>. Para finalizar, más adelante, analizaremos el contexto coral de esta pieza<sup>490</sup>.



**Fig. 43** Ófalo de la columna de acanto (Delfos). Se aprecia la tela de lana (*agrenos*) escupida que, según la mitología, cubría la piedra. Imagen Yucatan, 2009.



**Fig. 44** Detalle del extremo superior de la columna de acanto (Delfos). Delphi Archaeological Museum 466, 1423, 4851. Imagen Zde, 2020.

---

<sup>489</sup> Colonia, 2006, p. 333.

<sup>490</sup> Cf. *infra*. cap. 4.2.4.1.

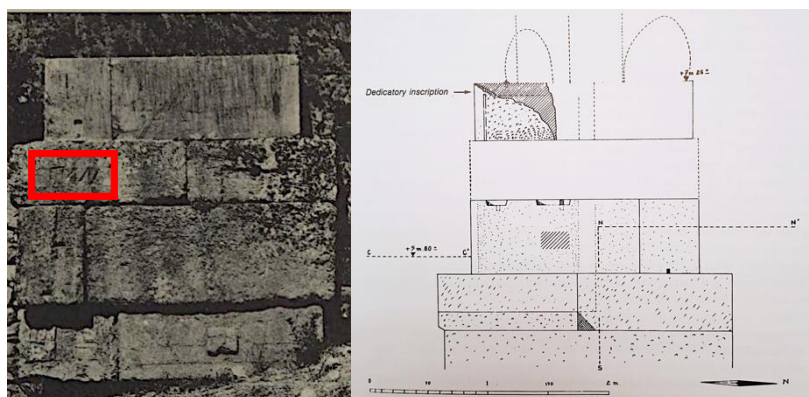


**Fig. 45** Izq. Vista oeste de la base de la columna de acanto (Delfos). Sobre el bloque superior izquierdo se lee la inscripción PAN. Extraído de Pouilloux & Roux, 1963, pl. 23, 2.

Der. Reconstrucción de la base de la columna de acanto (Delfos). Fragmentos de los bloques encontrados dispuestos sobre la base con la inscripción PAN. Extraído de Ridgway, 2001, p. 25, il. 9.

#### Bibliografía:

Amandry, 1981; Amandry & Chamoux, 1991; Boardman, 1995; Bommelaer, 1991; Bousquet, 1964; Colonia, 2006; Elderkin, 1941; Ferrari, 2008; Homolle, 1897; Martinez, 1997; Martinez, 2021; Pouilloux & Roux, 1963; Schmidt, 1982; Thibault & Martinez; 2007.

## 4. PERFORMANCE CORAL Y DEFINICIÓN DEL ESPACIO PÚBLICO. ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS MATERIALES Y SUS CONTEXTOS



## 4.1. ÉPOCA ARCAICA

Iniciamos el análisis del catálogo con los relieves arquitectónicos de época arcaica que se han hallado en la Grecia continental, en concreto, Atenas y Delfos. Aunque, en conjunto, no son un elevado número de muestras de iconografía coral de relieves arquitectónicos, sí son elementos significativos para el análisis de la creación del espacio coral en época arcaica.

#### **4.1.1. Un coro dionisiaco en Atenas. El caso del frontón NM 3131**

El primer material arqueológico con el que iniciamos el análisis del corpus es el fragmento del extremo izquierdo de un frontón (NM3131) que, según Boardman, apareció en la pendiente sur de la Acrópolis de Atenas<sup>491</sup>. Las circunstancias del hallazgo hacen que el análisis de esta pieza sea complicado al no disponer de un contexto arqueológico preciso y al no poder emplazarlo en una construcción determinada. A pesar de esta circunstancia, propondremos un contexto para el material más adelante.

El frontón fue NM 3131 (Fig. 46) fue hallado en el patio de una casa medieval en el lado sur del teatro de Dioniso en Atenas en el siglo XIX, diez años antes de la publicación Studniczka<sup>492</sup>, quien publica por primera vez el relieve. El material se conservó en el sótano de la colección privada Varvakion hasta la visita de Stuniczka para su estudio. Poco más sabemos de su contexto arqueológico, ya que el periodo en el que fue hallada la pieza – siglo XIX – es un momento en el que la arqueología, como ciencia, se encuentra en un estadio primario. La metodología arqueológica de entonces dista de la actual y los resultados de las excavaciones de la época son, por lo tanto, sesgados. Sin olvidar que, durante este periodo, las expoliaciones de yacimientos arqueológicos y la venta de sus “artefactos” con destino a colecciones privadas está en su máximo apogeo.

---

<sup>491</sup> Boardman, 1978, p. 155.

<sup>492</sup> Studniczka, 1886, p. 79.



**Fig. 46** Frontón con escena de sátiros y ménade danzando. Athens National Archaeological Museum NM 3131. Imagen Digital LIMC, 2020.

A pesar de la escasa información de su contexto arqueológico, los estudios posteriores a la publicación de Studniczka nos permite reconstruir el posible emplazamiento original del frontón del cual se había transmitido la idea de que formaría parte del templo arcaico del santuario de Dioniso Eleuterio en Atenas. Una reconstrucción aproximativa de su emplazamiento original nos servirá para su interpretación en un espacio, indudablemente, coral.

El debate sobre la datación del frontón es amplio, ya que es difícil datar el relieve debido a que éste se encuentra en un estado de conservación malo al estar la superficie muy erosionada y sólo conservar el contorno de las figuras. Para poder situar el frontón en una franja cronológica, primero tendremos que examinar el espacio en el que éste podría haberse proyectado.

El primero en atribuir la posibilidad de que el fragmento revistió la decoración frontal de un templo arcaico en el área del teatro de Dioniso en la *pólis* de Atenas fue Studniczka<sup>493</sup>. Más adelante, durante las excavaciones realizadas en el extremo sudoeste de la *stoá* en la parte posterior del edificio escénico del teatro, Dörpfeld localizó los cimientos de un templo que fechó entorno al 480 a.n.e., conocido como el templo de Dioniso Eleuterio. Frente a éste, tras los niveles medievales y en los estratos de remoción, halló una serie de materiales constructivos entre los que destacaba otro fragmento en poros con

---

<sup>493</sup> Studniczka, 1886, p. 79.

restos de pigmento azul, sin decoración en relieve, que corresponde a un frontón. Desafortunadamente, este material no se ha conservado. Pero en revisiones posteriores se señaló que este fragmento no se correspondía con el NM 3131, ya que se diferenciaban en las dimensiones<sup>494</sup>.

De todos los análisis que contribuyeron al estudio de la pieza desde su primera publicación, cabe destacar a Despinis, quien realizó un exhaustivo análisis sobre el templo arcaico de Dioniso Eleuterio en Atenas, aquel excavado por Dörpfeld, a través de los fragmentos decorativos hallados. En su investigación examina la posibilidad de si el material NM 3131 podría haber sido parte del alzado frontal de dicho templo. Sin duda, la contribución de Despinis es aclaratoria. En primer lugar, Despinis fecha el templo arcaico de Dioniso Eleuterio aproximadamente en el 490 a.n.e., propuesta ampliamente aceptada por comparación estilística con el tesoro de los atenienses en Delfos<sup>495</sup>. Esta demostración supone un contraste con la tendencia anterior, la cual fechaba el templo en el siglo VI a.n.e. Despinis data el fragmento NM 3131 entorno al 550-525 a.n.e. y propone que éste pudiera haber pertenecido a otra estructura monumental del santuario anterior a la construcción del templo en el periodo del 490-480 a.n.e. De la construcción de mediados del s. VI a.n.e. no se conocen restos algunos hasta hoy. Asimismo, según la propuesta del autor, podría haber pertenecido a un altar monumental o bien a un pequeño templo que originalmente conservaba el *xóanon* – imagen tallada en madera de la divinidad – de Dioniso<sup>496</sup>.

Por otro lado, Dörpfeld propuso que el templo arcaico de Dioniso pudo haber tenido dos fases constructivas. A la primera fase podría pertenecer el fragmento NM 3131, y a la segunda fase el resto de los materiales constructivos y el fragmento de frontón sin relieve<sup>497</sup>, el cual citamos al principio de este apartado. Pero no hay evidencia arqueológica de una reconstrucción de la parte superior del templo conservado anterior al 480 a.n.e.<sup>498</sup>

---

<sup>494</sup> Studniczka, 1886, pp. 79-80; Dörpfeld & Reisch, 1896, p. 18; Bookidis, 1967, pp.42-45.

<sup>495</sup> Despinis, 1996, p. 205; Bookidis, 1967, p. 44.

<sup>496</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>497</sup> Dörpfeld & Reichs, 1896, p. 19.

<sup>498</sup> Despinis, 1996, p. 213.

Si aceptamos la propuesta de Despinis sobre la datación del frontón NM 3131 alrededor del tercer cuarto del VI a.n.e. y su atribución a un edificio religioso anterior al que se ha conservado – fechado c. 490 a.n.e. – estaríamos adscribiendo aquel edificio a la época de la tiranía pisistrátida, anterior al inicio de la democracia ateniense.

En definitiva, la ausencia de una conexión directa a nivel formal – en cuanto a sus dimensiones – y a nivel constructivo con el templo arcaico que se excavó y se dató c. 490-480 a.n.e., indican que podría haber pertenecido a otra construcción sagrada de la zona anterior al templo conservado en el área del teatro de Dioniso. Además, el hallazgo del relieve NM 3131 en el patio de una casa medieval en la ladera meridional de la Acrópolis de Atenas y no en las inmediaciones del templo excavado, refuerza la posibilidad de que estemos ante el relieve arquitectónico de otra construcción religiosa en época del tirano Pisístrato, a menos que este fragmento se haya trasladado en los niveles de remoción antrópica. Pero la respuesta a esta última cuestión se mantendrá como una incógnita, ya que no podremos demostrarlo debido a una ausencia de contexto arqueológico concreto.

No podemos cerrar la discusión sobre la aproximación de su emplazamiento original sin mencionar el contexto espacial en el cual se adscribe el relieve NM 3131. En la ladera sur de la Acrópolis de Atenas se estableció el santuario dedicado a Dioniso Eleuterio y adyacente a él se erigió el conocido teatro, pero en lo referente a la datación de la festividad y el santuario, que hasta ahora se habían fechado en el siglo VI a.n.e., surge la siguiente cuestión. Sin duda, estos edificios tienen su origen en el ritual de la celebración de la festividad de las Dionisias<sup>499</sup>, la cual, en un primer momento, se celebraba individualmente en diferentes áreas rurales del Ática. Tradicionalmente, la fiesta proviene de Eléuteras, una ciudad situada en la frontera entre el Ática y Beocia<sup>500</sup>. Es posible que, tras su anexión, los atenienses adoptaran el epónimo de Eleuterio<sup>501</sup>. En general, en las áreas rurales, el ritual consistía en competiciones dramáticas y

---

<sup>499</sup> Csapo, 2016, p. 118.

<sup>500</sup> Simon, 1983, p. 101; “According to the Athenian myth, a missionary named Pegasos first brought the image of Dionysus Eleuthereus from Boetia to Athens (Ar. Ach. 243 Wilson)” (Csapo, 2013, p. 10).

<sup>501</sup> Paleothodoros, 2021, p. 52.

una procesión que portaba un gran falo de madera y era liderada por una *kanephoros*, que llevaba consigo la víctima sacrificial, probablemente, un macho cabrio<sup>502</sup>. Posteriormente, la celebración de la festividad se institucionalizó en la *pólis* de Atenas, donde cada año la imagen de Dioniso Eleuterio se transportaba en una gran procesión desde su templo en la ciudad hasta un templo cerca de la Academia<sup>503</sup>. La procesión discurría por el ágora donde se realizaba una parada para bailar y cantar ante las estatuas de los dioses olímpicos. Recordemos que la articulación espacial del ágora también se define por la acción coral, en este caso, por los cantos y bailes que realizan los participantes de la procesión de la festividad. Parece que desde este punto la procesión pudo haber continuado hacia Eléuteras, de donde procedió el ídolo de madera original que fue llevada a Atenas, para después volver hacia el teatro de Dioniso en Atenas<sup>504</sup>. Durante este periodo festivo se realizaban concursos ditirámicos, comedias y tragedias<sup>505</sup>.

El debate aquí surge al aceptar la datación del templo arcaico de Dioniso Eleuterio en un momento c. 490 a.n.e. por comparación estilística con el tesoro de los atenienses en Delfos<sup>506</sup> y por las evidencias que expone Despenis en su trabajo, por lo que el templo de Dioniso Eleuterio, el que excavó Dörpfeld, se construyó en época democrática y no pistrática como señalan las investigaciones al respecto<sup>507</sup>. Esta hipótesis está en la línea del planteamiento contrario al discurso académico que recoge la idea de que el festival de las Dionisias fue establecido, probablemente, durante época de Pisístrato. Este tirano a través de la patronización de cultos y la construcción de edificios religiosos reforzaba su régimen<sup>508</sup>. Según Connor, aunque previamente existían celebraciones en honor a Dioniso en la región del Ática, es probable que la fiesta de las Grandes Dionisias no se institucionalizara por el estado hasta varios años

---

<sup>502</sup> Simon, 1983, p. 102.

<sup>503</sup> Connelly, 2011, p. 7.

<sup>504</sup> *Ibid.*, p. 7; Paus. 1. 38. 8.

<sup>505</sup> Connor, 1989, p.9; Simon, 1983, p. 104; Para conocer más sobre la festividad cf. Pickard-Cambridge, 1968; Simon, 1983.

<sup>506</sup> Despinis, 1996, p.212.

<sup>507</sup> Simon, 1983, p.104.

<sup>508</sup> Paleothodoros, 2012, p., 51.

después del derrocamiento de Pisístrato y sus sucesores<sup>509</sup>, después del 511/510 a.n.e. o después del 507/506 a.n.e.<sup>510</sup>

Es por ello por lo que no descartamos la hipótesis de que el relieve formara parte de un altar o un pequeño templo de Dioniso Eleuterio anterior al que se ha conservado, el cual contuviera la imagen – *xóanon* – que llegaba en procesión al santuario durante el ritual de la festividad dedicada a Dioniso Eleuterio a mediados del s. VI a.n.e. Sin embargo, no podemos demostrar este hecho sin los restos materiales de dicho edificio. El único objeto fechado con anterioridad al templo de Dioniso Eleuterio (c. 490 a.n.e.) es el relieve NM 3131. Es probable que la iconografía de este fragmento, parte de ese edificio que desconocemos, jugara un papel clave en la festividad en honor a la divinidad en época arcaica, anterior a la institucionalización democrática de la festividad<sup>511</sup>. Por esta razón futuras excavaciones en el área serían necesarias para desvelar la incógnita.

Para finalizar, el hallazgo del frontón NM 3131 en la pendiente sur de la Acrópolis podría indicar que el área estaba consagrada a la divinidad ya en el siglo VI a.n.e., a menos que el fragmento tenga su origen en otro lugar y que debido a las acciones de remoción antrópica acabara en aquel patio. Sea como fuere, el debate sobre la cronología de la institucionalización de las Grandes Dionisias, la construcción del teatro de Dioniso y su relación con el templo de Dioniso Eleuterio para conocer el origen de la festividad es una cuestión muy interesante, pero no podemos dedicarle un análisis exhaustivo por una cuestión formal y porque no es nuestra intención en este espacio.

En lo referente al análisis iconográfico del material, en la escena incompleta en bajorrelieve podemos observar un grupo de tres figuras que danzan. Como comentamos anteriormente, por comparación estilística con otras

---

<sup>509</sup> Connor, 1989, p.8; Sobre esta propuesta alternativa acerca de la institucionalización por parte del estado de las Grandes Donisias a partir de la caída de la tiranía pisistrátida: cf. Connor, 1989, pp. 7-32; Paleothodoros, 2012, pp. 51-67.

<sup>510</sup> Paleothodoros, 2012, p.52.

<sup>511</sup> "The iconographic evidence suggests that the Dionysia was invented in the same (pre-Peisistratid) period as the Panathenaia, doubtless for similar political and religious purposes. The various kinds of choruses found in the iconography continued to be part of the Dionysian parade even after the Dionysia was expanded [...]" (Csapo, 2016, p. 124).

composiciones sobre vasos cerámicos de la época, la escena continuaría hacia la derecha.

Sin duda, la representación iconográfica indica que se trata de una escena dionisiaca. En primer lugar, el grupo que se ha conservado tiene un paralelo en la banda del exterior de una copa ática de figuras negras proveniente de Italia y fechada c. 550-500 a.n.e.<sup>512</sup> (Fig. 47). En la copa se puede observar una escena dionisiaca, en cuyo cortejo danzante observamos tres figuras cuya composición nos recuerda a aquella del frontón, pero con ligeras variaciones en cuanto a la parte inferior del cuerpo de la ménade, el cual está dispuesto a la inversa de la figura femenina del relieve<sup>513</sup>. Lo destacable de esta comparativa es la disposición asimétrica de los brazos de la ninfa de la copa, uno hacia arriba y otro abajo, ya que supone un gesto báquico frecuente en las representaciones de un *kômos* o *thíasos*<sup>514</sup>. Este gesto se reproduce también en la ninfa del relieve, como bien describimos anteriormente.



**Fig. 47** Detalle del friso central de la copa ática (550-500 a.n.e.). Metropolitan Museum New York 17.230.5. Imagen Classical Art Research Centre, University of Oxford, s.f.

El análisis iconográfico que realiza el La Ferté ofrece resultados interesantes sobre el relieve. Entre las conclusiones destacables que expone, una de ellas es que el relieve refleja influencias jónicas por comparación estilística de los sátiros del relieve con la iconografía de ciertas cerámicas calcídicas<sup>515</sup>. Este último hecho no está lejos de la realidad cronológica a la que

<sup>512</sup> Metropolitan Museum of New York 17.230.5; La Ferté, 1948, p. 198.

<sup>513</sup> Sobre la comparación estilística de la túnica de la ménade del frontón NM 3131 con otros paralelos iconográficos: cf. La Ferté, 1948, p. 198.

<sup>514</sup> Emmanuel, 1896, p.94; La Ferté, 1948, p. 198.

<sup>515</sup> La Ferté, 1948, pp. 198-199.



se atribuye el relieve, mediados del s. VI a.n.e., en el que el arte de la región del Ática ha recibido una fuerte influencia del área oriental a través de un proceso de interconexiones artísticas con las colonias.

Otra imagen paralela a la composición del bajorrelieve NM 3131 que ofrece una analogía y nos aproxima a una reconstrucción de la performance que se realizaría en el lugar la encontramos en un fragmento de ánfora ática de figuras negras atribuida a Nicóstenes<sup>516</sup> datada en el 550-500 a.n.e. y que recoge una escena de sátiros y ménades que danzan intercalados en una composición similar al frontón (Fig. 48). Sin embargo, la iconografía no representa a los sátiros itifálicos ni tocando la flauta como sucede en el relieve. También hay diferencias en las posturas y en las vestimentas de las ménades. Pero es interesante resaltar en la imagen de esta ánfora la similitud de robustez de los cuerpos desproporcionados de los sátiros y del movimiento de sus piernas con aquellos del frontón<sup>517</sup>. En segundo lugar, una copa ática del tipo siana con decoración de figuras negras<sup>518</sup> atribuida al pintor de Heidelberg y datada en el 575-525 a.n.e., que actualmente se conserva en el Museo Nacional de Copenhague, narra una escena análoga con sátiros y ninfas danzantes en presencia de Dioniso (Fig. 49). Nuevamente, las figuras femeninas difieren en vestimenta y posturas de aquella del frontón. Pero, en este caso, los sátiros son estilísticamente similares a los del relieve, además de haber sido figurados tocando el *aulós* y de forma itifálica. Por último, otra ánfora ática de figuras negras atribuida al pintor Amasis, que data aproximadamente del 530-520 a.n.e., está consagrada a Dioniso<sup>519</sup> (Fig. 50). En la banda superior del cuello del contenedor, ménades y sátiros danzan de forma alternada. En las escenas centrales (A y B) se desarrollan escenas mitológicas de la producción del vino donde participa la divinidad acompañada por sátiros que presentan similitudes estilísticas con los sátiros del bajorrelieve

<sup>516</sup> Musée du Louvre F 104 ; Hoppin, 1924, pp. 234-235 ; La Ferté, 1948, pp. 199-200 ; Al parecer, la reconstrucción del ánfora Louvre F 104 corresponde a un pastiche de fragmentos provenientes de otras ánforas. Sin embargo, esto no nos impide analizar de forma independiente el fragmento que ha conservado la escena. Para saber más: cf. Beazley, 1956, pp. 222-223.

<sup>517</sup> La Ferté, 1948, p. 199.

<sup>518</sup> Copenhaguen National Museum 5179 ; Perrot & Chipiez, 1894, vol. X, pp. 189-190 ; La Ferté, 1948, p. 199.

<sup>519</sup> Martin von Wagner Museum University of Würzburg L 265; Hoppin, 1924, p. 45, n.º 31; La Ferté, 1948, p. 199; Beazley, 1956, p. 151, n.º 22.



**Fig. 48** Detalle del ánfora ática con escena de danza (550-500 a.n.e.). Musée du Louvre F104. Imagen Classical Art Research Centre, University of Oxford, s.f.



**Fig. 49** Copa ática con escena de danza de sátiros y ninfas (575-525 a.n.e.). Copenhagen National Museum 5179. Imagen Digital LIMC, 2020.



**Fig. 50** Detalle del ánfora ática. En la parte superior del cuello se observa una escena de danza de ménades y sátiros. Martin von Wagner Museum, University of Würzburg L265. Imagen Digital LIMC, 2020.

Existen otros ejemplos comparativos que ilustran composiciones corales de danzas dionisiacas como el ánfora ática de figuras negras de Nicóstenes,

datada en 550-500 a.n.e.<sup>520</sup> (Fig. 51). En el contenedor podemos ver en la banda central que rodea el cuerpo del material un grupo de ocho parejas de ménades y sátiros que danzan alternados. Este grupo presenta variaciones en su composición en comparación con la figuración del relieve. Otro caso es el ánfora ática de figuras negras datada en el 550-500 a.n.e. que presenta en el cuerpo un friso con la misma composición figurada de ménades y sátiros danzantes<sup>521</sup> pero con variaciones si la comparamos con la escena del fragmento.



**Fig. 51** Detalle del ánfora ática con escena de danza. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique R389. Imagen Classical Art Research Centre, University of Oxford, s.f.

En definitiva, tras el análisis comparativo de estos paralelos iconográficos confirmamos, dada su procedencia geográfica o la de sus artesanos, que existe cierta influencia jónica en el estilo de la figuración de los sátiros de la escena del relieve NM 3131<sup>522</sup>. Además, a raíz de comparar estas escenas, encontramos que existen algunos parámetros que resultan comunes en este tipo de composición iconográfica de carácter mitológico y, posiblemente, consagrada a Dioniso Eleuterio a mediados del siglo VI a.n.e. El primero de esos parámetros es la danza extática que ejecutan ninfas y sátiros de forma alternada. Ya encontramos este tipo de iconografía en la región ática alrededor del 580 a.n.e.<sup>523</sup> y en torno al 570-560 a.n.e. se vuelve una temática popular<sup>524</sup>. Es por

<sup>520</sup> Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique R 389 ; Hoppin, 1924, pp. 190-191 ; Beazley, 1956, p. 219, n.º 19.

<sup>521</sup> British Museum B 296; Hoppin, 1924; Beazley, 1956, p. 219, n.º 18.

<sup>522</sup> La Ferté, 1948, p. 199.

<sup>523</sup> Isler-Kerényi, 2014, p. 2.

<sup>524</sup> Csapo, 2013, p. 15.

ello por lo que este modelo iconográfico es frecuente, ninfas y sátiros danzan juntos desde sus primeras apariciones y su relación parece ser anterior a la que tienen con el dios<sup>525</sup>. En segundo lugar, es común la presencia de la flauta o flauta doble durante la escena coral y siempre tocada por un sátiro que acompaña la danza. Además, parece que en el periodo se mantenía la representación de la aulodia en la región ática<sup>526</sup> y los instrumentos de viento se asociaban, en mayor medida, a Dioniso<sup>527</sup>. Por último, también parece común la representación del itifalismo en los sátiros que, a su vez, está relacionada con los atributos del culto a Dioniso Eleuterio<sup>528</sup>.

Por lo tanto, la iconografía del relieve recoge una escena mitológica de un cortejo dionisiaco, posiblemente de un *kômos* tras una procesión o un *thíasos* a su llegada en forma de procesión. Los participantes podrían organizarse en grupos, quizás de dos en dos, o a ambos lados de una escena central<sup>529</sup>, la cual no se ha conservado. Como hemos descrito anteriormente, este modelo se reproduce en la iconografía coral de la cerámica de figuras negras. En este caso, el modelo de cortejo dionisiaco que analizamos no se trata de un coro estructurado y no aparece *exarchon* o líder alguno, de hecho, son más bien todo lo contrario. Son coros extáticos que se caracterizan por la espontaneidad de sus participantes, por un movimiento dinámico en un momento en el que la música es protagonista, una realidad alternativa donde se transgreden las normas sociales del comportamiento, intoxicados por la ingesta de vino durante la celebración.

La alta frecuencia de este tipo de imagen coral consagrada a Dioniso en vasos cerámicos a partir de mediados del siglo VI a.n.e. refuerza la posibilidad de que el frontón NM 3131, de cronología próxima, pertenezca a una construcción dedicada a Dioniso Eleuterio en el área de la pendiente meridional de la Acrópolis. También el desuso de la técnica empleada en el pedimento a partir del último periodo del siglo VI a.n.e. y el aumento progresivo del empleo

---

<sup>525</sup> Porres, 2014, pp. 275-276.

<sup>526</sup> La Ferté, 1948, p. 199.

<sup>527</sup> Van Keer, 2004, p. 22.

<sup>528</sup> Csapo, 2013, p. 15.

<sup>529</sup> La Ferté, 1948, p. 200; Para conocer las hipótesis del número aproximativo de figuras que compondrían el relieve: cf. Bookidis, 1967, p. 43.

del mármol en la decoración arquitectónica a partir del siglo V a.n.e.<sup>530</sup> confirman una cronología arcaica para el bajo relieve, convirtiéndose en el ejemplo más antiguo de este tipo de representación sobre un soporte monumental.

Para finalizar, en cuanto al ritual que se practicaría en el lugar y que marcaría el espacio para la construcción del recinto sagrado, es bastante probable que esté relacionado con el culto de Dioniso Eleuterio a su llegada en Atenas a mediados del s. VI a.n.e.<sup>531</sup>, hecho constatado por la abundancia de iconografía en soporte cerámico en el periodo<sup>532</sup> y que hemos mencionado anteriormente. Esta etapa supondría el desarrollo de un primer estadio de las Dionisias antes de ser una de las festividades institucionalizadas más importantes de la esfera griega durante el periodo clásico. En un estadio temprano del culto, suponemos que la *pompé* que acompaña el *xóanon* de la divinidad a su llegada al corazón de la *pólis* precisaría de un espacio – altar o templo – que respondiera a la necesidad de poder depositar la imagen, ejecutar los sacrificios y realizar las performances que los conectara con el dios y recreara el mito. Las performances corales del ritual de Dioniso Eleuterio consisten en una acción grupal y, aparte de la música y la danza, incluyen la locura transicional colectiva a causa de la intoxicación del vino, en un contexto en el que se permite el comportamiento agitado y la exhibición de la sexualidad<sup>533</sup>. Con toda probabilidad, por consiguiente, el frontón documenta un caso de diálogo especular entre la representación mitológica de la performance coral en la iconografía monumental y la performance coral ritual efectivamente realizada en un espacio público de la *pólis* que queda definido precisamente por ese diálogo como un espacio coral.

---

<sup>530</sup> La ferté, 1948, p. 202 ; Despinis, 1996, p. 198.

<sup>531</sup> Csapo, 2013, p. 15.

<sup>532</sup> Csapo, 2016, p. 119.

<sup>533</sup> " It is a bonding ritual, advertising the specific advantages of being part of a group, which is why the Athenians were eager to involve their allies and colonies." (Csapo, 2013, p. 13).

#### **4.1.2. Las *kórai* del santuario de Delfos. Representaciones corales en el espacio sagrado**

El siguiente apartado recoge cuatro esculturas halladas en el santuario délfico y que pertenecieron a diferentes construcciones cumpliendo la función sustentante in antis, probablemente apoyadas sobre un pedestal y coronadas en la parte superior por tocados o *póloi* decorados sobre los que se apoyaría el entablamento. Representan figuras femeninas exentas conocidas como cariátides, aunque nos referiremos a ellas con el término de *kóre*. Tres de esas esculturas conservadas parcialmente, una cabeza y dos torsos femeninos (v. N.º 2 y N.º 4), son anónimas y se adscriben a un edificio desconocido en la actualidad (Fig. 52 y Fig. 54). Se trata de esculturas independientes y no sabemos si responden al mismo programa decorativo de una construcción sagrada. Aun así, hemos decidido analizarlas en conjunto por su iconografía, su procedencia y por afinidad estilística, con la finalidad de aproximarnos a una reconstrucción del espacio coral al que podrían haber pertenecido. Por otro lado, la *kórē* o cariátide N.º 3, mejor conservada, está bien documentada y perteneció a la estructura del Tesoro de los Sifnios (Fig. 54).



**Fig. 52** Cabeza de cariátide o *Kórē*. Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Yair Haklai, 2008.



**Fig. 53** *Kórē* / cariátide del tesoro de los Sifnios (Delfos). Athens National Archaeological Museum 2335; 1155; 929. Imagen Mollerus, 2013.

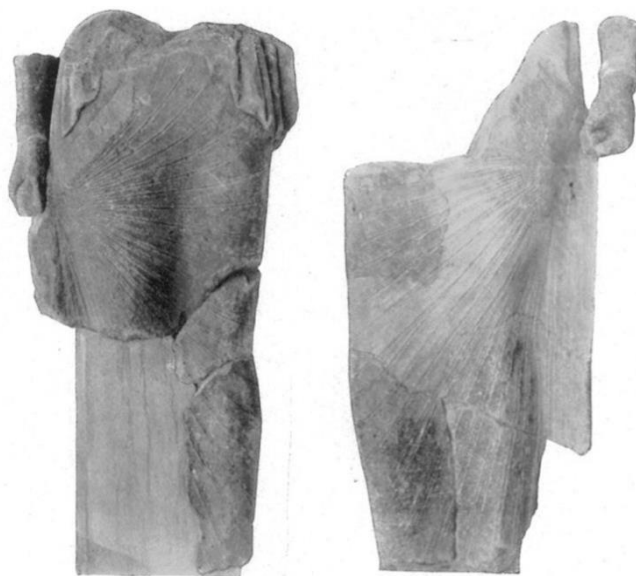


**Fig. 54** Izq. *Kórē* I. Torso fragmentado de cariátide / *Kórē* (Delfos). Delphi Archaeological Museum 1526; 3611; 3611<sup>a</sup>; 4526; 4526a. Extraído de Picard, 1927, p. 7, fig. 5.

Der. *Kórē* II. Torso fragmentado de cariátide / *Kórē* (Delfos). Delphi Archaeological Museum 1526 bis, 530. Extraído de Picard, 1927, p. 8, fig. 7.

Para analizar estas columnas desde una perspectiva coral, debemos entender el contexto espacial del que formaron parte: el santuario panhelénico de Delfos (Fig. 56). Aquí están los primeros ejemplos de escultura arquitectónica jónica de la Grecia continental<sup>534</sup>, ya que Delfos se convirtió en un punto de encuentro y autorrepresentación de personas que provenían de toda la esfera griega en época arcaica, de ahí que este espacio generara el interés de los escultores y arquitectos por la construcción de pequeños edificios en forma de templo – tesoros – donde se guardaban las ofrendas emitidas por las ciudades y las colonias<sup>535</sup>. Desde época arcaica hasta el periodo clásico un total de 23 tesoros fueron construidos<sup>536</sup> de los cuales un grupo muestra conexiones con el área jónica y cicládica, entre ellos el Tesoro de los Sifnios (Fig. 55) y el Tesoro de Cnido. Fue en este momento constructivo en Delfos donde vemos por primera vez el uso de columnas esculpidas con figuras femeninas en al menos dos tesoros. En principio, el primer edificio de mármol construido en el continente fue

<sup>534</sup> Fullerton, 2016, p. 81.

<sup>535</sup> Shear, 1999, p. 69.

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 67.



el tesoro de Cnido<sup>537</sup>, que se edificó en un momento posterior al incendio del templo de Apolo en el 548 a.n.e.<sup>538</sup>. La ciudad de Cnido se ubicó en Asia Menor, la antigua región de Caria, actual Turquía. Así, las *kórai* o cariátides N.º 2 y N.º 4 fueron erróneamente asociadas a este tesoro<sup>539</sup>, pero según las investigaciones más recientes podrían haber pertenecido a otro tesoro, que dataría posterior al de Cnido<sup>540</sup>, y que tenía una decoración arquitectónica de estilo jónico o cicládico<sup>541</sup>.

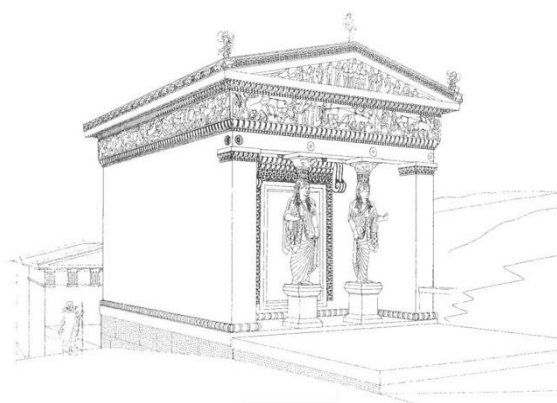


**Fig. 55** Reconstrucción del tesoro de los sifnios. Dibujo Hansen, 1985, p. 105.

En general, el santuario de Apolo en Delfos tiene un origen antiquísimo y está situado en un enclave natural conectado con fuentes de agua como la de Castalia<sup>542</sup> que le confieren al recinto un entorno de propiedades salutíferas relacionadas con la actividad religiosa. Tiene su origen en la historia de Apolo, desde el mito de su nacimiento, y está marcado por la presencia del oráculo, que era un punto de referencia para los habitantes de la esfera griega. Ya a comienzos del periodo arcaico, tenemos una referencia en la *Ilíada* en la que, durante el discurso de Aquiles, en respuesta al consejo de Ajax de aceptar la ofrenda de Agamenón tras el agravio, se hace alusión a la riqueza del santuario:

<sup>537</sup> Schmidt, 1982, p. 73.

<sup>538</sup> Fullerton, 2016, p. 81.

<sup>539</sup> Rolley, 1994, pp. 223-224.

<sup>540</sup> Marconi, 2007, p. 17.

<sup>541</sup> Fullerton, 2016, p. 81.

<sup>542</sup> Aldana, 1996-97, p. 7.

## Hom. // 9. 401-405

οὐ γὰρ ἔμοι ψυχῆς ἀντάξιον οὐδ' ὅσα φασὶν 401

Ἴλιον ἐκτῆσθαι εὖ ναιόμενον ππολίεθρον

τὸ πρὶν ἐπ' εἰρήνης, πρὶν ἐλθεῖν υἱᾶς Ἀχαιῶν,

οὐδ' ὅσα λάϊνος οὐδὸς ἀφήτορος ἐντὸς ἔργει

Φοίβου Ἀπόλλωνος Πυθοῖ ἐνι πετρῆεσση. 405

“Para mí nada hay que equivalga a la vida, ni cuanto dicen  
que poseía antes Ilio, la bien habitada ciudadela,  
en tiempos de paz, antes de llegar los hijos de los aqueos,  
ni cuanto encierra en su interior el pétreo umbral  
del arquero Febo Apolo en la rocosa Pito.” <sup>543</sup>

Por otro lado, en los *Himnos Homéricos* se describe cómo la divinidad elige Delfos para albergar su santuario y cómo, después de la elección, ejecuta una performance coral que definirá el eje sagrado del espacio del santuario<sup>544</sup>. Durante este periodo, a partir de mediados del siglo VII a.n.e., el santuario se reorganiza a nivel religioso<sup>545</sup>. En esta misma etapa, tuvo lugar la primera construcción votiva del recinto, el tesoro de Corinto <sup>546</sup>, lo que marcó un hito en el desarrollo arquitectónico, social y religioso del lugar. De ese momento se conoce la primera fase del templo de Apolo, el cual sufrió un incendio a mediados del siglo VI a.n.e. Posteriormente, se edificó otro templo financiado parcialmente por la familia de los Alcmeónidas, aunque se sometió a otra reconstrucción en el 369 a.n.e. después de un terremoto que afectó a la estructura<sup>547</sup>. El santuario sobrevivió en el tiempo hasta el cese de su actividad en el 390 n.e. a manos de Teodosio y la expansión del cristianismo, para posteriormente, ser derruido por su sucesor.

<sup>543</sup> Trad. Crespo, 1996.

<sup>544</sup> Cf. *supra*. cap. 2.1.

<sup>545</sup> Aldana, 1996-97, p. 8.

<sup>546</sup> Álvarez-Soria, 2019, p. 135.

<sup>547</sup> Aldana, 1996-97, p. 9.

Pero ¿por qué utilizaron columnas esculpidas con figuras femeninas en esas construcciones votivas? Durante el periodo arcaico, en Asia Menor, la arquitectura incluía formas humanas colocadas contra las superficies, como es el caso de los templos arcaicos de Éfeso y Dídima donde se representaban procesiones y muchachas esculpidas en los tambores de columna (v. N.º 6, N.º 7 y N.º 8). Estas construcciones, al contrario que los tesoros, son templos monumentales de grandes dimensiones totalmente de mármol y con decoración arquitectónica. Es posible que la recreación en una escala menor y en mármol de los templos orientales en Delfos se deba a la distribución del espacio que realizaban los oficiales del santuario, ya que se debían de repartir un número determinado de parcelas entre las numerosas ciudades que querían

representarse en el santuario<sup>548</sup>. Por este motivo, surgiría la necesidad por parte de los arquitectos extranjeros de encontrar respuestas a nuevos planteamientos para poder ejecutar en menor escala el edificio y la reorganización del programa iconográfico – de ahí, por ejemplo, la introducción del friso decorado en el entablamento del edificio – y la concretización de las columnas monumentales esculpidas de los templos en Asia Menor, que reflejaban la acción del ritual, en columnas talladas con estos personajes femeninos exentos.

Pero que la única respuesta al uso de cariátides sea una necesidad funcional y decorativa para determinar su origen<sup>549</sup> en Delfos no resuelve la cuestión de su coralidad. La aproximación al origen de las cariátides más conocida se realizó a través de la descripción de Vitruvio, la cual se mantuvo en época contemporánea, transmitiendo la idea de que son elementos decorativos sustentantes que recuerdan un suceso histórico. Según Vitruvio:

Vit. *Arq.* I. 1. 5

Carya, civitas Peloponnensis, cum Persis hostibus contra Graeciam consensit. postea Graeci per victoriam gloriose bello liberati communi consilio Caryatibus bellum indixerunt. itaque oppido capto, viris interfectis, civitate deflagrata matronas eorum in servitutem abduxerunt, nec sunt passi stolas neque ornatus matronales deponere, non uti una triumpho ducerentur, sed aeterna, servitutis exemplo gravi contumelia pressae poenas pendere viderentur pro civitate. ideo qui tunc architecti fuerunt aedificiis publicis designaverunt earum imagines oneri ferendo conlocatas, ut etiam posteris nota poena peccati Caryatium memoriae traderetur.

“[...] Caria, ciudad del Peloponeso, conspiró contra los griegos con ayuda de los persas, enemigos de los griegos. Posteriormente, al verse libres tras una gloriosa victoria, los griegos, de común acuerdo, declararon la guerra a los habitantes de Caria. Una vez conquistada la ciudad y pasados

<sup>548</sup> Shear, 1999, p. 74.

<sup>549</sup> Para más información sobre el origen de esta tipología de esculturas arquitectónicas *cf.* Schmidt, 1982.

a cuchillo sus habitantes, se llevaron como esclavas a sus matronas, sin permitir que se desprendieran de sus estolas, ni de sus distintivos matronales, para que fueran conducidas en ceremonia triunfal y, a la vez, para que pagaran sus delitos en favor de su ciudad, agobiadas por tan grave ultraje, como ejemplo imperecedero de esclavitud. Quienes en aquel momento ejercían como arquitectos, diseñaron en los edificios públicos unas estatuas de matronas que soportaran todo el peso, con el fin de transmitir a la posteridad el castigo impuesto por las ofensas de las cariátides.”<sup>550</sup>

Pero, por el contrario, esta explicación no alcanza a ser aceptada en la actualidad ya que han surgido hipótesis alternativas. El término “cariátide” aparece en otras referencias textuales en las que el nombre designa a las muchachas que bailaban en el santuario de Artemis Cariatid o al baile que realizaban<sup>551</sup>. Con relación al análisis del término en las fuentes, Calame señala que el uso del nombre “cariátide” se ha empleado para designar un elemento arquitectónico y, probablemente, tenga su origen por la simple comparación formal con las muchachas del coro de Artemis. Este coro era una institución espartana<sup>552</sup> en la que las participantes eran conocidas por el nombre de “cariátides” y actuaban en dicho coro permanente relacionado con el culto a Artemis Cariatid y las Ninfas en su santuario, cerca de Caria<sup>553</sup>. Fue Magni (1674) el primero en referirse así a estas columnas, al relacionar la historia de las matronas Carias escrita por Vitruvio y aquellas *kórai* del pórtico sur del Erecteion de Atenas<sup>554</sup>. Fue a raíz de esta descripción de Vitruvio que se difundió erróneamente entre los estudiosos la asociación entre estas columnas figuradas y el término cariátide. Asimismo, Vitruvio habla de *matronas* (mujeres casadas) no de muchachas en edad de casarse<sup>555</sup> como sería el caso de los coros de

---

<sup>550</sup> Trad. Oliver, 2021.

<sup>551</sup> Steiner, 2021, pp. 358-359; Paus. *Desc.* 4.16.9; Plut. *Artaj.* 18.2; Plin, *Nat.* 36.4.23; Luc., *De Salt.* 10.; Polux 4.104.

<sup>552</sup> Calame, 2001, p. 148.

<sup>553</sup> *Ibid.*, p. 148; Paus. *Desc.* 3.10.7

<sup>554</sup> Lesk, 2004, pp. 435-436.

<sup>555</sup> Poldervaart, 2018, p. 64.

Artemis Cariatids y las Ninfas en Esparta. Por estas razones, consideramos que lo más adecuado es emplear el término *kórē* (escultura femenina en pie) para estas columnas figuradas que representaría, posiblemente, a *parthénōi*.

En general, son diversas las hipótesis que se encaminan hacia su origen. Por ejemplo, sin mucho éxito, se ha sugerido la posibilidad de que estas figuras tengan su precursor en los perirrhanterios, pequeños objetos que también presentan estas formas sustentantes en menor escala <sup>556</sup>. Asimismo, se ha establecido un paralelo de estas columnas figuradas con la descripción del trono que sirvió como pedestal de la escultura columnar en bronce de Apolo, el cual estaba emplazado sobre la tumba del héroe Jacinto en el santuario de Apolo en Amiclas (Esparta)<sup>557</sup> hacia mediados del siglo VI a.n.e. Según la descripción de Pausanias<sup>558</sup>, este trono fue diseñado por Baticles de Magnesia y como elementos de soporte se esculpieron cuatro figuras femeninas – dos caryatides y dos *horai*<sup>559</sup> – similares a las caryatides<sup>560</sup> y que, a su vez, podemos vincularlas a las *parthénōi* o los coros femeninos inmortales que siguen a Apolo. También este monumento, del que se han conservado algunos restos, presentaba relieves de escenas que estarían conectadas con interpretaciones corales<sup>561</sup>.

---

<sup>556</sup> Schmidt, 1982, p. 76.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 77.

<sup>558</sup> Paus. *Desc.* 3. 18. 9- 3. 19. 5.

<sup>559</sup> Paus. *Desc.* 3.18.10: „[...] (10) ἀνέχουσιν ἔμπροσθεν αὐτόν, κατὰ ταῦτά δὲ καὶ ὀπίσω, Χάριτες τε δύο καὶ Ὕραι δύο: [...]”.

<sup>560</sup> Schmidt, 1982, p. 79.

<sup>561</sup> Para conocer más sobre estas interpretaciones cf. Steiner, 2021, pp. 368-369.

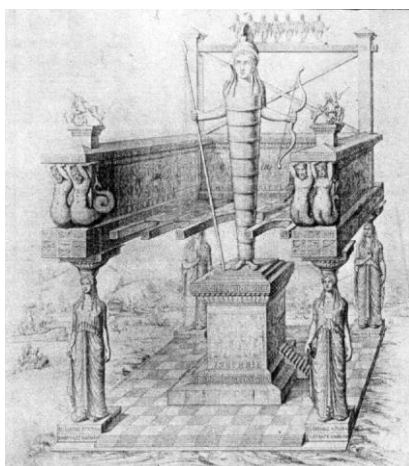


**Fig. 57** Reconstrucción hipotética del trono de Amiclas (Esparta). Pyl, 1852. Imagen Amykles Research Project, s.f.

De otra parte, se ha señalado que se trataría de dedicaciones por parte de la comunidad y, a la vez, a nivel individual. Es decir, cumplen una acción de ofrenda votiva, ya que, en el evidente caso de las cariátides del tesoro de los Sifnios (v. N.º 3) realizan el gesto de extender una mano, quizás realizando una ofrenda como la que hacen sus homólogas del Erecteion que sujetan *phiaiai*. Además, éstas visten elaborados ropajes y peinados que las señalan como votarias de alto rango<sup>562</sup>.

También Steiner realiza una propuesta desde una perspectiva coral, pues establece un vínculo entre las cariátides y la danza que se realizaba en los santuarios jónicos<sup>563</sup>, la cual vemos representada en nuestro catálogo (v. N.º 4). Aunque las *kórai* o cariátides del tesoro de los Sifnios (v. N.º 3) realizarían el gesto de ofrenda votiva que mencionamos en el párrafo anterior, a éste se le añade otro gesto que harían con el brazo contrario: recogerían el largo de la túnica contra su cuerpo. Este gesto también lo podemos comprobar en las *kórai* o cariátides anónimas (v. N.º 4) (Fig. 53). Al margen de tratarse de un gesto de decoro que hemos podido ver en otros relieves (v. N.º 4, N.º 15 y N.º 20), Steiner añade que se trata de un gesto típico de la mujer jónica que participaba en una

<sup>562</sup> Marconi, 2013, p 427.

<sup>563</sup> Steiner, 2021, p. 362.

danza coral<sup>564</sup>. Entendemos esta manipulación del ropaje como un gesto para facilitar la danza o el avance ligero en procesión, dado que el estilo de vestimenta femenina jónica es de lino y larga hasta los pies<sup>565</sup>.

En cuanto a la iconografía de las cariátides anónimas, cuyos torsos erróneamente fueron atribuidos al tesoro de Cnido en un primer momento<sup>566</sup>, el fragmento anónimo de cabeza femenina que ha conservado el *pólos*, el cual actuaría de capitel, muestra una escena que quizás podamos relacionar con la función coral que esta cariátide realizaría en el espacio público del santuario (Fig. 58). Esculpida en bajorrelieve sobre la superficie del *pólos*, se presenta una imagen coral donde aparece Apolo vestido tocando la cítara en el centro mientras se gira hacia la derecha, según la vista del espectador, y, tras él, se dispone un grupo de cuatro personajes femeninos vestidos con *chitôn* largo y manto. Frente a él se dirigen al encuentro otro grupo de cuatro figuras. Encabezan este grupo tres mujeres vestidas con *chitôn* e *himátion* levantado con los brazos. La primera de ellas porta una especie de corona en la mano y la segunda parece que sujeta su vestido<sup>567</sup>. La cuarta figura tras ellas es Hermes, quien toca la flauta con su mano izquierda mientras que alza el brazo contrario, ejecutando un gesto de honor o saludo. Muestra de la relación entre Apolo, Hermes y los instrumentos musicales – cítara y flauta – la encontramos en una escena rural descrita en un fragmento del *Himno Homérico a Hermes* que narra así:

*Him. Hom. Herm.* 500-515

“Y ellos, los hermosísimos hijos de Zeus se apresuraron de vuelta hacia el muy nevado Olimpo, deleitándose con la fórminge. Se gozó, como es natural, el prudente Zeus, y los unió a ambos en amistad. Así que Hermes conservó de continuo su afecto al hijo de Leto, como todavía ahora. La

<sup>564</sup> *Ibid.*: “No Ionian in such a garb could possibly dance with any dignity at all without holding up the long, wide *chiton*; and a characteristic feature of a typical Ionian dance would probably be a graceful manipulation of that *chiton* so as to render it an artistic asset [...]” (Lawler, 1943, 64).

<sup>565</sup> Hdt. 5. 88; *Him. Hom. Apol.* 147-148.

<sup>566</sup> La Coste-Messelière & Marcadé, 1953, pp. 360–364; Al contrario que la hipótesis de La Coste, Langlotz propone una datación de finales del siglo VI a.n.e. lo cual lo sitúa los torsos en un momento posterior a la construcción del Tesoro de Cnido cf. Langlotz, 1975, pp. 59–61

<sup>567</sup> Picard & La Coste-Messelière, 1928, p. 5.



prueba es que le concedió al Certero flechador la cítara encantadora. Y él, experto, la tañía sobre su brazo. Mas luego a él mismo se le ocurrió el procedimiento de otra sabiduría. Creó el sonido de las siringes, audible de lejos.”<sup>568</sup>



**Fig. 58** Izq. *Pólos* de la cabeza de la cariátide / *Kórē*. Vista del lado derecho (según la perspectiva del espectador). Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Digital LIMC, 2020.

Der. *Pólos* de la cabeza de la cariátide / *Kórē*. Vista del lado derecho (según la perspectiva del espectador). Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Digital LIMC, 2020.

Aunque no es fácil hallar una iconografía equivalente a ésta, ya que se suele representar o la composición del grupo derecho del *pólos* o bien el izquierdo, el ejemplo similar más próximo que encontramos para este relieve es el del pasaje de los Teoros en Tasos, datado poco antes del 480 a.n.e.<sup>569</sup>, por lo tanto, posterior a esta cabeza anónima (c. 530 a.n.e.). Así, tallado sobre un soporte lítico que presenta un pequeño nicho central, Apolo aparece con la cítara y seguido de un personaje femenino – posiblemente una divinidad – que lo corona, frente a él tres ninfas en perfil<sup>570</sup>. En otro relieve, partido en dos bloques<sup>571</sup>, que forma parte del conjunto arquitectónico del mismo pasaje, está Hermes con sus atributos que alza el brazo derecho en un gesto que ya hemos

<sup>568</sup> Trad. Bernabé, 1978.

<sup>569</sup> Blondé *et al.*, 2000, p. 890.

<sup>570</sup> Musée du Louvre MA 696.

<sup>571</sup> Musée du Louvre MA 696.2, MA 696.3.

visto. Le sigue una figura femenina que lo corona – quizás otra divinidad – y frente a él se disponen otras tres *Chárites* o Gracias. También es importante destacar que Apolo Ninfegeta estaba acompañado, habitualmente, del número canónico de cuatro ninfas<sup>572</sup>.

El *pólos* esculpido, que cumple una función sustentante, nos recuerda a aquellos tambores de columnas talladas de los templos en Asia Menor, donde se mostraban escenas corales en relieve (v. N.º 6, N.º 7, N.º 8 y N.º 9). Es en sí una meta-representación, ya que muestra una escena coral esculpida en una figura coral. La imagen narrada está relacionada con el culto a Apolo y el hecho de que presente una escena de procesión divina en la que el dios actúa como conductor al ritmo de la cítara junto a Hermes y el sonido de la flauta es significativo a la hora de relacionarla con la performance coral que acontecería en el lugar. Sabemos que, al menos una vez al año, la comitiva llegaría al santuario a través del cual ascendería por la vía hasta depositar las ofrendas en un tesoro que por ahora desconocemos, mientras que cantaban y bailaban.

Las cariátides sifnias también visten *pólos* a modo de capitel en cuya superficie se ha conservado parcialmente una escena coral de danza, posiblemente un *thíasos*, iconografía frecuente en los vasos cerámicos de figuras negras durante este periodo. Estas figuras columnarias soportaban la cornisa y entablamento de la fachada oeste del tesoro. La construcción del Tesoro de los Sifnios, datado en torno al 530-525 a.n.e.<sup>573</sup>, en el santuario es significativa, pues Heródoto (s. V a.n.e.) describe lo siguiente:

Hdt. 3. 57.2

“[...] la situación de los sifnios estaba en su cénit: como en su isla tenían minas de oro y de plata, de hecho, eran los más ricos de los isleños; y ello hasta el extremo de que, con la décima parte de los recursos que se obtenían en su territorio, consagraron en Delfos un tesoro comparable a los más opulentos;”<sup>574</sup>

<sup>572</sup> Picard & La Coste-Messelière, 1928, p. 5.

<sup>573</sup> Marconi, 2013, p. 433; Themelis, 2013, p. 39.

<sup>574</sup> Trad. Schrader, 1979.

El edificio disponía de un programa iconográfico bien detallado y que representaba la mitología en conexión con el culto del santuario y la ciudad<sup>575</sup> (Fig. 55). Pero, en lo que en esta sección nos concierne, atenderemos a la iconografía representada en el *pólos* o *kálathos* para enfocar el análisis de la caríatide en el espacio desde una perspectiva coral. Un análisis publicado anteriormente recoge el estudio sobre la escena de este material<sup>576</sup>, el cual sugiere que estaría compuesto por dos secciones con dos grupos cada una en los que se desarrollarían acciones diferentes<sup>577</sup>.



**Fig. 59** Izq. *Pólos* de la *Kórē* / caríatide del tesoro de los Sifnios (Delfos). Delphi Archaeological Museum 2335; 1155; 929. Extraído de Themelis, 1992, fig. 6c.

Der. *Pólos* de la *Kórē* / caríatide del tesoro de los Sifnios (Delfos). Delphi Archaeological Museum 2335.  
Extraído de Themelis, 1992, fig. 6b.

En el área del *pólos* o *kálathos* conservada, se puede ver un altorrelieve con un total de cinco figuras, tres sátiros desnudos, barbados y de cuerpo antropomorfo, y dos ménades vestidas con *chitôn* largo. Del grupo de sátiros, en

<sup>575</sup> Sobre la iconografía del tesoro: cf. Watrous, 1982, pp. 159-172; Fuchs & Floren, 1987; Rolley, 1994.

<sup>576</sup> Cf. Themelis, 2013, p. 38.

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 41.

el extremo izquierdo de la imagen, uno de ellos alza su pierna derecha en un gesto aparente de danza<sup>578</sup>. Es posible que este tocara el *aulos*, tal y como hemos podido ver en otro ejemplo del catálogo (v. N.º 1, N.º 14 y N.º 17) y este aspecto, conectaría a la caríatide con la danza coral. De otra parte, se ha indicado que podría estar bebiendo de una copa<sup>579</sup>. Quizás esta hipótesis es aceptada, ya que tras este sátiro se ha esculpido una cratera *pithoide* cuya función es la de almacenaje de líquidos o alimentos, en este caso, para disponer de vino. Pero, como bien señala Themelis, tiene más sentido que se trate de un gesto de interpretación musical ya que los miembros del grupo dirigen sus miradas hacia él, quizás porque el sonido del *auloí* les ha captado. Por otra parte, se ha sugerido la posibilidad de que se trate de una escena de raptó<sup>580</sup>, ya que se podría confundir el gesto de bailar con el de correr, además de que uno de los sátiros parece estar abduciendo a la ménade o ninfa<sup>581</sup>.

La escena posterior del *kálathos* (Fig. 60), mal conservada, presenta en el extremo izquierdo a una mujer estática vestida como las ménades de la sección anterior. Ésta sujeta un objeto (¿un animal fallecido?) mientras lo mira. Frente a ella está dispuesto lo que parece un objeto mueble y, cerca de él, una especie de pilar y la sección inferior de unas piernas antropomorfas. Themelis ha identificado esta escena como una parte del ritual en la que se ofrece el sacrificio animal al ídolo de Dioniso, mientras que, relativa a la escena frontal, el cortejo se agita alrededor del lugar<sup>582</sup>.

---

<sup>578</sup> Steiner, 2021, p. 363.

<sup>579</sup> Themelis, 2013, p. 43.

<sup>580</sup> Steiner, 2021, p. 363.

<sup>581</sup> Themelis, 2013, p. 44.

<sup>582</sup> *Ibid.*

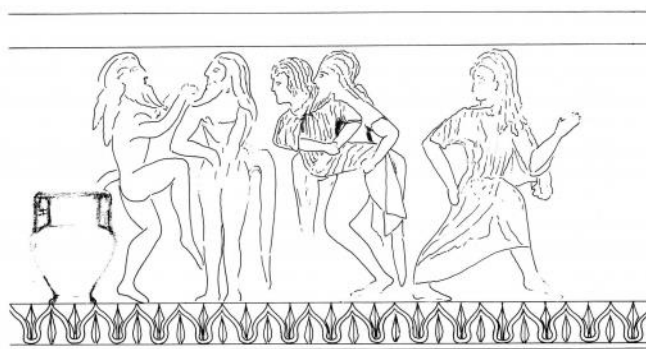


**Fig. 60** Dibujo de la escena de la parte posterior relieve del *pólos*. Extraído de Themelis, 2013, 20, fig. 5.

En definitiva, estamos ante la representación de una comitiva orgiástica de *thíasos* junto a una escena de ritual, a través de la cual se ha sugerido que esté relacionada con el culto a Dioniso Liknites<sup>583</sup>. Durante el festival se producía la “llamada” o “despertar” de la muerte del dios en Delfos<sup>584</sup>. Es posible que esta expresión tuviera conexión con este otro culto dionisiaco en el que participaban únicamente las mujeres sifnias durante la noche, en una ocasión que no era una procesión en Delfos dedicada a Apolo. Finalmente, aunque el santuario está dedicado al dios arquero, tenemos noticias de que también albergaba a Dioniso desde el periodo arcaico<sup>585</sup>.

En esta última sección del capítulo expondremos algunas de las hipótesis que proponemos para analizar la relación de las *kórai* / cariátides con el espacio coral. En primer lugar, es importante destacar la ubicación de los tesoros en el santuario de Apolo en Delfos (Fig. 56). Éstos se disponían a ambos lados de la vía sacra, junto a otros monumentos votivos (v. N.º 20) que ascendía al templo a través de los diferentes aterrazamientos del recinto sagrado y surgieron de la función de albergar las ofrendas votivas de sus devotos, de recibir la performance como parte del ritual y del mito. La vía sacra es la monumentalización de una performance que posteriormente se urbanizó en el santuario, performance y ritual que forma parte de la memoria colectiva de las comunidades que se encontrarían aquí. Dicha performance es la procesión que se realizaba en ascenso hasta el templo, en el caso de Apolo. Para el caso de las cariátides

<sup>583</sup> *Ibid.*

<sup>584</sup> Valdés, 2009, p. 50.

<sup>585</sup> Aldana, 1996-1997, p. 7.

sifnias, estas estarían ligadas a un culto dionisiaco en el santuario para el que tenían un espacio reservado. Por lo tanto, no sería descabellado relacionar la presencia de las cariátides como un reflejo de aquellas mujeres que participan en la comitiva coral enviada por cada una de las ciudades helénicas, ya sea como bailarinas corales o bien como portadoras de ofrendas. Asimismo, se pueden considerar *agalmata*<sup>586</sup>, un regalo votivo. Tampoco hay que descartar que esas columnas figuradas cumplieran un puesto sustitutivo, es decir, que tuvieran una función votiva durante el tiempo en el que no se celebraba la festividad en honor al dios, así, las cariátides recuerdan a la divinidad los votarios que quedaban lejos, en sus tierras, hasta la próxima festividad del calendario. Se trata de una conmemoración, una recreación continua en el tiempo de la acción del ritual en el espacio<sup>587</sup>. Un ejemplo ilustrativo de esta acción lo expone Pausanias en su *Descripción de Grecia*<sup>588</sup>, donde un pueblo – Orneas – ofrece una promesa a Apolo: si les ayuda a ganar un conflicto, establecerían una procesión con sacrificios en su honor en Delfos cada día. Como esto supuso una tarea complicada, ofrecieron al dios un conjunto en bronce que representaría la performance del ritual cada día.

En segundo lugar, la ubicación del conjunto de las *kórai* in antis en cada uno de los diversos tesoros arcaicos (Fig. 55) evocaría un coro de columnas que también encontramos, más tarde, en el porche sur del Erecteion (v. N.º 18). Como citamos en el párrafo anterior, estas columnas son catalizadoras de la performance en el espacio coral<sup>589</sup>, pues pudieron haber sido concebidas como suplentes permanentes para los coros que actuaban en el lugar<sup>590</sup>.

Por último, consideramos que rastrear el origen de estas figuras y su relación con la configuración del espacio público no es tarea fácil y que debería ser ampliada en futuras líneas de investigación. Tampoco no podemos dejar a un lado la influencia de la escultura arcaica – las conocidas *kórai* – que

---

<sup>586</sup> Schmidt, 1982, p. 79; Steiner, 2021, p. 366.

<sup>587</sup> Marconi, 2013, p.430.

<sup>588</sup> Paus. *Desc.* 10.18.5.

<sup>589</sup> Steiner analiza una sección de las Olímpicas (6.1-9) de Píndaro donde se describe la acción en la que el coro alza en lo alto unos soportes dorados. Establece una significativa conexión entre la poesía coral y la arquitectura con el fin de considerar las columnas como elementos corales. Cf. Steiner, 2021, pp. 340-404.

<sup>590</sup> *Ibid.*, p. 9.

observamos en la ejecución del estilo de las cariátides. Sin duda, también es curioso observar como el uso de este tipo de soporte único sólo tiene lugar en el santuario de Delfos durante el periodo arcaico y, posteriormente, en el porche del Erecteion en la Acrópolis de Atenas (N.º 18). Bien es cierto que, para aproximarnos a su fuente, debemos dirigir la mirada a la Grecia oriental, donde encontramos figuras antropomorfas esculpidas en la superficie inferior de soportes arquitectónicos de templos monumentales que reflejaban la performance coral del ritual y que se situaban a la altura de la mirada del visitante. Este tipo de iconografía inicia una conversación con la devota o devoto que acude al santuario, en el que el programa iconográfico ofrece una lectura de la performance del ritual que se realiza en el lugar, además de, si es el caso, narrar el mito que se representa y, a su vez, ofrecer una dedicación perpetua a la divinidad como ocurriría en el caso de las cariátides. También los tesoros son construcciones de menor tamaño mediante las cuales el arquitecto muestra la maestría de la técnica empleada para resolver cuestiones de ejecución y, con ello, son un ejemplo de opulencia por parte de la ciudad o individuo dedicante que compite, a su vez, con las edificaciones votarias a su alrededor. Como vemos, es una red interconectada de circunstancias que hacen que el espacio público en el que se presentan las cariátides no sólo esté centrado en un aspecto religioso o decorativo, sino también sociopolítico.

### **4.1.3. Performance coral y relieves figurativos en los templos de Asia Menor**

En este capítulo, dividido en dos subapartados, analizamos el conjunto de relieves arquitectónicos que muestran escenas de performance coral en el espacio del santuario (N.º 6, N.º 7, N.º 8, N.º 9 y N.º 10) en el territorio de Asia Menor. Cuatro de estos materiales son bases de columna y el último es una placa que probablemente decoró un templo aún desconocido (N.º 10). Otro de los relieves tampoco sabemos a qué construcción se adscribe, pues su hallazgo fue fortuito (N.º 9).

#### **4.1.3.1. Los tambores de columna de los santuarios en Éfeso y Dídima**

En el siguiente apartado realizamos un análisis en conjunto de los materiales N.º 6, N.º 7 y N.º 8 del catálogo. Se trata de bases o tambores de columna, más o menos conservados, que presentan en su superficie relieves figurados que reflejan las performances corales que se realizaban alrededor de los templos de Artemis en Éfeso y de Apolo en Dídima durante la época arcaica.

Estos materiales han sido mencionados en el apartado anterior, ya que los hemos señalado como los paralelos más próximos a las cariátides arcaicas del santuario de Delfos. Es por ello por lo que, a lo largo de esta sección, nuestro objetivo es analizar estas bases de columnas que representan iconografía coral en el espacio público de estos santuarios.

En primer lugar, empezamos con un ejercicio de contextualización. Nuestra elección de englobar estos materiales viene dada, en parte, por su área de origen: Asia Menor. Sin embargo, difieren entre ellos por su cronología y adscripción constructiva. Así el tambor de columna N.º 6 formó parte del templo de Artemis en Éfeso, fechado en torno al 560-530 a.n.e. Las bases N.º 7 y N.º 8 pertenecieron al templo de Apolo en Dídima, cuya datación es, aproximadamente, entre el 550 y el 520 a.n.e.





**Fig. 61** Izq. Cabeza femenina fragmentada de la base de columna del templo arcaico de Artemis en Éfeso. British Museum 1873,0505.38. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.

Cent. Parte inferior de un cuerpo masculino fragmentado del templo arcaico de Artemis en Éfeso. British Museum 1874,0710.321. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.

Der. Fragmento de figura masculina de la base de columna del templo de Artemis (Efeso). Imagen Bammer, 1996, abb. 56.



**Fig. 62** Izq. Fragmento de base de columna con relieve femenino del templo de Apolo (Dídima). Staatliche Museen zu Berlin SK1721. Imagen Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, s.f.

Der. Fragmento de base de columna con relieve femenino del templo de Apolo (Dídima). Staatliche Museen zu Berlin SK1748. Imagen Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, s.f.

A continuación, iniciamos el análisis de los fragmentos de relieve del Artemision (Fig. 61). La ciudad jónica de Éfeso, situada a orillas del mar Egeo,

está documentada desde época clásica por las fuentes<sup>591</sup>. Se dice que la fundación de la colonia en el siglo VIII a.n.e. se debe a Androclo, hijo del rey ateniense Codro, y está conectada con el nacimiento de Artemis<sup>592</sup>, ya que los habitantes consideraban que así lo hizo en la próxima Ortigia. Por lo tanto, su fundación está ligada a la historia de la diosa. En las inmediaciones de esta ciudad se construyó el templo de Artemis en torno al siglo VI a.n.e., posteriormente, se destruyó a causa de un incendio en el siglo IV a.n.e. para después ser reconstruido. Finalmente, sufrió varias reconstrucciones causadas por diversos acontecimientos en el devenir histórico hasta su derrumbe a manos del cristianismo. El hito histórico en el que se enmarca el análisis de estos relieves es entre 560-550 a.n.e., cuando el rey de la vecina Lidia, Creso, conquista Éfeso<sup>593</sup>. Durante esta etapa es posible que se iniciara un programa de nuevas construcciones<sup>594</sup>, en concreto, Heródoto cuenta que el rey ofreció numerosas columnas al santuario:

Hdt. 1. 92

“Ésta es, pues, la historia relativa al imperio de Creso y a la primera sumisión de Jonia. Y por cierto que en Grecia hay también otras muchas ofrendas de Creso [...] en Éfeso, las vacas de oro y la mayoría de las columnas,”<sup>595</sup>

---

<sup>591</sup> Strab. 14.1.4; Plin. *Nat.* 5.31.

<sup>592</sup> Falkener, 1862, p. 21.

<sup>593</sup> Una revisión de este hecho desde un enfoque arqueológico se ha realizado en una reciente publicación cf. Leloux, 2018, pp. 47-64.

<sup>594</sup> Cartwright, 2018; Sobre la historia del templo cf. Cartwright, 2018.

<sup>595</sup> Trad., Schrader, 1992.

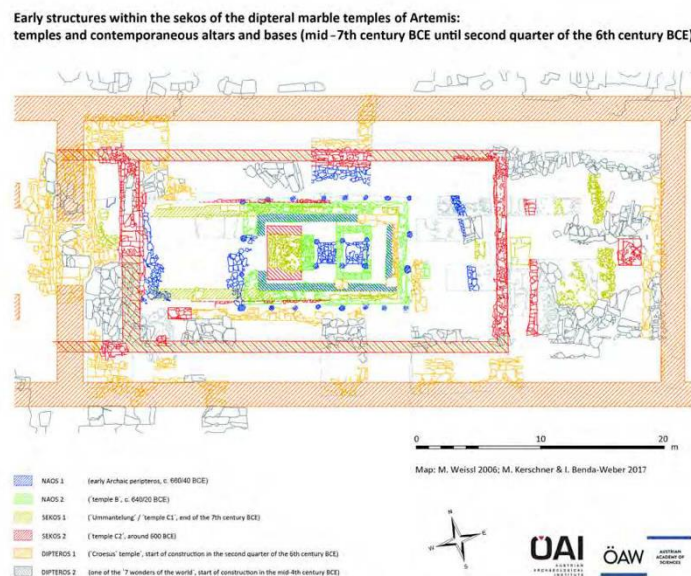


**Fig. 63** Planta del templo de Artemis (Éfeso) donde se diferencia (según el color) las diferentes fases constructivas del periodo arcaico. Extraído de Kerschner, 2020, fig. 4.

Las columnas que menciona Heródoto parece que una vez formaron parte del Artemision y fueron dedicadas por el rey Creso (Fig. 64), quien aparece en una inscripción que se repetiría en varias de las molduras del toro de la base de las columnas, de las cuales se ha reconstruido una mediante la restitución de varios fragmentos figurados<sup>596</sup>. Hay que tener en cuenta que el hallazgo de los fragmentos de las columnas arcaicas del santuario fue durante las excavaciones del siglo XIX, y se encontraron reutilizadas en la segunda fase constructiva de época clásica<sup>597</sup>. En la actualidad, estos numerosos fragmentos están en el depósito de la colección del British Museum (Londres). Según la restitución<sup>598</sup> se interpreta una lectura de la inscripción, la cual se repetiría en cuatro de las cinco columnas atestiguadas<sup>599</sup>, y dice lo siguiente:

Βα[σιλεὺς] Κρ[οῖσος] ἀνέ[θηκ]εν<sup>600</sup>

“El rey Creso dedica”

<sup>596</sup> British Museum 1873,0505.219; 1874,0710.121; 1872,0405.20; 1873,0505.218.

<sup>597</sup> Murray, 1889, p. 1.

<sup>598</sup> Murray, 1896, p.52.

<sup>599</sup> Steiner, 2021, p. 344.

<sup>600</sup> Murray, 1889, p. 7



**Fig. 64** Fragmentos de inscripción de las bases de columna del templo de Artemis (Éfeso). Extraído de Bammer & Muss, 1996, abb. 48.

La primera fase del gran templo arcaico – *Dipteros 1*<sup>601</sup>– fue construida en mármol y contaba con este tipo de columna *caelata* que data entre el 560 a.n.e. y el 530 a.n.e. Durante la segunda fase, se construye un templo clásico de época helenística en menor escala y similar al primero que incluyó bases de columnas esculpidas con temática coral (Fig. 63). Pero estas columnas no son objeto de estudio en este trabajo por motivos cronológicos. Sin embargo, esperamos poder incluirlas en futuras líneas de trabajo.

Así, el templo díptero estuvo orientado al oeste y pudo estar rodeado, posiblemente, de un bosque de más de 100 columnas dispuestas en filas dobles<sup>602</sup> de casi veinte metros de altura y un diámetro de 1, 57 m<sup>603</sup> (Fig. 65). Estas dimensiones, sin duda, impactaron la visión del visitante. También se han conservado fragmentos de bases cuadradas con relieves figurativos que se ubicarían en el friso del pronaos o bien como bases de columnas también

<sup>601</sup> Kerschner, 2020, p. 235.

<sup>602</sup> Bookidis recogió en su tesis el debate sobre la disposición de las columnas *cf.* 1967, pp. 276-280.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 276.

situadas en el pronaos<sup>604</sup>. Estos últimos fragmentos muestran iconografía relativa al sacrificio.

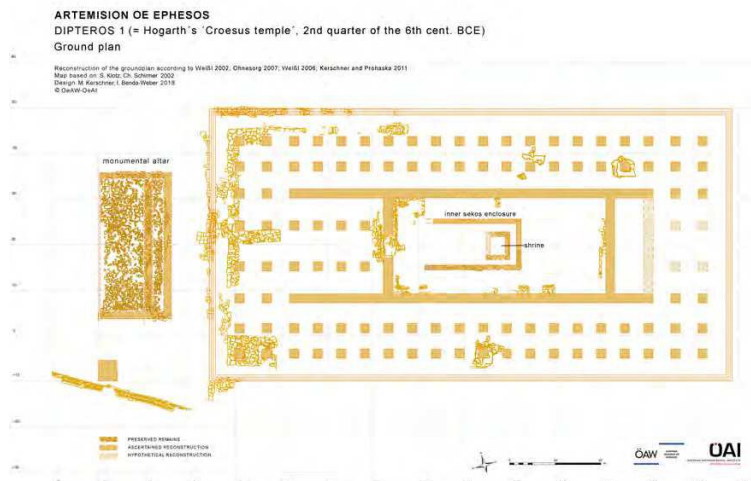


**Fig. 65** Planta del templo arcaico de Artemis y el altar monumental (Efeso). Extraído de Kerschner, 2020, fig. 19.

También es de relevancia destacar la ubicación de este templo asociado al culto de Artemis. Así, el edificio se situaría a las afueras de la ciudad de Éfeso, en un espacio liminar, ya que Artemis es una divinidad ligada a la naturaleza, y al santuario se accedería por una vía sagrada que conectara templo y ciudad. Por lo tanto, ya tenemos una primera muestra de espacio coral creado por la fosilización de la repetición de la práctica del ritual, pues observamos una división entre la esfera divina –representada por el santuario – y la mortal –representada por la ciudad de la colonia –, que es unida por un eje espacial consagrado a través del cual se accede al culto<sup>605</sup>. Por ello, deducimos que la procesión sería el primer estadio de la performance coral que se realizaría durante el ritual en dicho lugar. Esta procesión era una parte constitutiva de la sociedad y el espacio urbano. Este concepto está idóneamente ejemplificado en la reconstrucción de la base de columna que analizamos más adelante. De hecho, para ejemplificar el eje sagrado – físico o imaginario – que une colonia y templo, tenemos una escena descrita en las fuentes que narra cómo los ciudadanos de Éfeso ante la

<sup>604</sup> Lethaby, 1917, p.1; Bookidis, 1967, p. 279; Marconi, 2007, p. 22.

<sup>605</sup> De Polignac desarrolla en su trabajo que la vía, recorrida anualmente por la procesión, que conecta santuario extraurbano y centro urbano es un eje articulador del territorio. Cf. De Polignac, 1995, p. 60.

llegada del rey Cresos, conectaron una cuerda kilométrica entre la muralla y el templo<sup>606</sup>, quizás en un acto de advocación – como la procesión – mediante el cual solicitar la protección divina. Aunque hay que considerar que esta situación, probablemente no sucedió, sí se puede tener en cuenta desde una perspectiva de concepción religiosa. Respecto a la procesión, otra fuente nos permite reconstruir una imagen de la procesión hacia el templo. Jenofonte narra en su obra una organización general de la procesión común a los rituales de Artemis y cita la edad de los participantes: adolescentes de ambos sexos divididos en dos grupos que se encuentran a la llegada del templo<sup>607</sup>. Parece que este ritual podría estar conectado con un rito de transición en el que los jóvenes se prepararían para el matrimonio en el contexto del festival de las Efesias.

De la base catalogada en este trabajo sólo se conservan algunos fragmentos (v. N.º 6) y nuestro estudio iconográfico parte de la restitución final en dibujo que realizó en sus investigaciones Murray<sup>608</sup> (Fig. 66). Otros investigadores colocaron los tambores bajo los capiteles de las columnas<sup>609</sup>. Como observación, hay que añadir que los materiales estudiados presentan restos de pintura en color azul y rojo<sup>610</sup>, lo que le sumaría visibilidad al resultado. Además, los fustes presentan acanaladura, a excepción de la base inferior que está esculpida.

---

<sup>606</sup> Ael. *VH* 3.26; Hdt. I. 26.

<sup>607</sup> Xen. *Eph.* 1.2.2. y ss.; Calame, 2001, pp. 93-05.

<sup>608</sup> Cf. Murray, 1889, pp. 1-10; Lethaby, 1913, pp. 87-96.

<sup>609</sup> Bammer & Muss, 1996, abb. 63-64.

<sup>610</sup> Murray, 1889, p. 7.



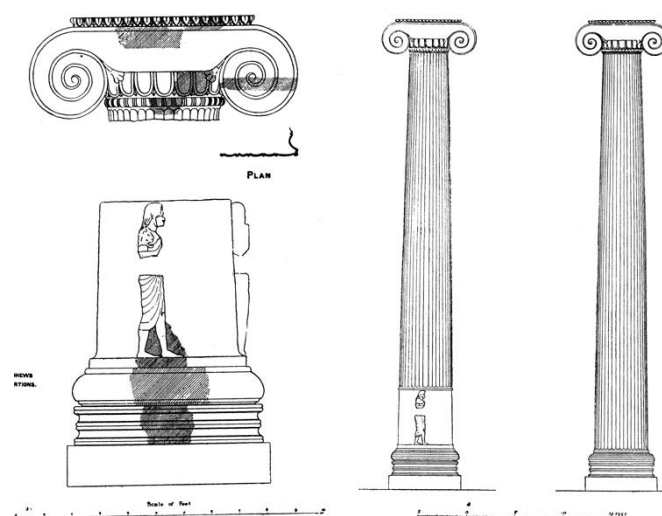


**Fig. 66** Dibujo reconstructivo de las columnas del templo. Extraído de Murray, 1889, fig. 4-5.

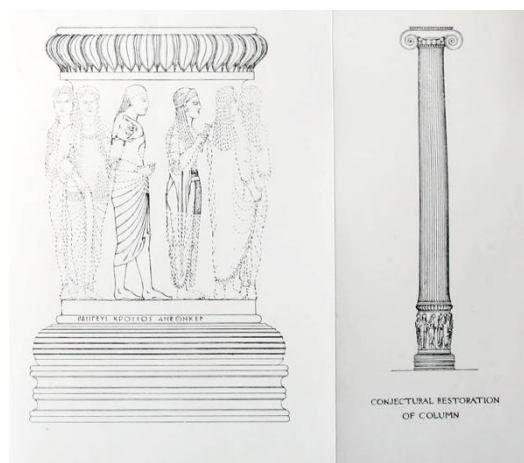


**Fig. 67** Dibujo reconstructivo de las columnas del templo. Extraído de Murray, 1895-1896.

El relieve de la base muestra una escena coral mixta – mujeres y hombres – de una procesión en sentido derecho (Fig. 61 y Fig. 67). Las figuras están en perfil y representadas con el característico estilo jónico que se refleja tanto en la vestimenta, la técnica de los pliegues y la ejecución de los rasgos faciales<sup>611</sup>. Por otro lado, es curioso cómo en uno de los relieves fragmentarios<sup>612</sup> se observa un personaje masculino vestido con túnica y una piel de pantera a modo de manto. Este atributo no es único en la iconografía y se ha señalado que se trataría de

<sup>611</sup> British Museum 1873,0505.38; 1874,0710.321; Para ampliar el análisis del estilo figurativo arcaico en Asia Menor cf. Akurgal, 1961.

<sup>612</sup> British Museum 1874,0205.79, h: 0,59 m.

un sacerdote<sup>613</sup> (Fig. 61). Es posible que esta piel se identifique con la actividad de la caza, uno de los atributos de la diosa.

Esta temática de procesión la vemos esculpida con variantes compositivas en otros relieves del catálogo (v. N.º 11, N.º 12, N.º 13, N.º 16, N.º 17, N.º 18). Sabemos que la procesión es común en los procesos rituales y que se desarrollaban tanto en caminos rurales como en vías que se urbanizaron en *póleis* y santuarios (p.ej. en el caso de Delfos, Atenas o Dídima). También cabe la posibilidad de que estas figuras estén en una posición aparentemente estática a la espera de iniciar la danza, ya que algunos fragmentos del relieve presentan mujeres que podrían estar bailando<sup>614</sup>. En la lírica coral encontramos un ejemplo donde se llama al coro para pasar de un estado latente a iniciar la danza y el canto:

Pind. *Nem.* V 1

οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὥστ' ἐλινύσοντα ἐργάζεσθαι ἀγάλματ' ἐπ' αὐτᾶς  
βαθμίδος ἑσταότ' [...]

“No soy escultor como para labrar inmóviles estatuas que sobre su propio pedestal se mantengan en pie.”<sup>615</sup>

Un material que representa otra escena de procesión, más detallada y de mayores dimensiones, es el friso del Partenón en la Acrópolis de Atenas (v. N.º 17). En este friso podemos observar diferentes fases de la procesión. En los relieves hallados en el Artemision pueden identificarse niños, mujeres y hombres. También parece que se ha conservado una cesta sujeta por una mano<sup>616</sup>, lo que señalaría la representación de ofrendas como sucede en el Partenón. Además, el relieve de las Panateneas es el único ejemplo de procesión representada en un espacio público durante el periodo clásico.

<sup>613</sup> Marconi, 2007, p. 22.

<sup>614</sup> *Ibid.*

<sup>615</sup> Trad. Ortega, 1984.

<sup>616</sup> Bookidis, 1967, p.278.



Una analogía más antigua respecto al uso de columnas decoradas la encontramos en Egipto, concretamente en Karnak y Medinet Habou, donde se figuraba una sección del fuste y el resto de la columna se decoraba con patrones o escritura<sup>617</sup>. Al igual, en las columnas de Éfeso, se decoraba el tambor inferior y el resto de la columna se presentaba acanalado.

La inscripción de la base de la columna que recoge la dedicatoria nos indica que se trata de una ofrenda votiva (Fig. 64), en este caso adscrita a una arquitectura monumental. Habitualmente, este tipo de dedicatorias inscritas se hacía constar en la sección inferior, o en ambos lados, del soporte como podemos ver en los ejemplos de las bases escultóricas o también en la columna de acanto de Delfos (v. N.º 20). Es por ello por lo que esta dedicación confiere a las columnas del templo de Artemis un aspecto no sólo funcional sino también votivo, tal y como sucede con las *kórai* en Delfos (v. N.º 2, N.º 3 y N.º 4). Pero esta inscripción dedicatoria no es el único aspecto que completa el significado de la representación coral en el lugar. Al contrario de lo que sucedía con los tesoros de Delfos, que albergaban las ofrendas votivas de las ciudades, algunos templos las recibirían ante el crepidoma, en un altar, y sería en este espacio ante el edificio – en la explanada – donde se realizaría la performance del coro<sup>618</sup>. Así que, es muy posible que las *columnae caelatae* reflejaran en los relieves de su base inferior la performance del ritual que se realizaba ante el edificio, en un coro eterno dedicado a Artemis.

En cuanto a la acción ritual que representa – la procesión – es común en la iconografía coral, tal y como hemos descrito anteriormente. Hay una observación interesante al respecto y es que, según los análisis de Crowhurst, en la iconografía coral los hombres suelen dar pasos amplios y las mujeres más cortos<sup>619</sup>. Este aspecto sucedería en el relieve de Éfeso. En cuanto a la procesión realizada entre la colonia y el Artemision, posiblemente, se realizaría una parada ritual donde se portaría el ídolo hacia la orilla del mar para ser limpiado. Esta acción ritual de lavado sucedía en otras ocasiones como en la festividad de

<sup>617</sup> Murray, 1889, p. 7; Lethaby, 1913, p. 2.

<sup>618</sup> Steiner, 2021, p. 347.

<sup>619</sup> Crowhurst, 1963, p.275; Por el contrario, consideramos que esta puede ser una percepción del sesgo de género de la época, pues en otras representaciones de este catálogo las figuras femeninas ejecutan pasos amplios (v. N.º 10, N.º 16 y N.º 19)

Plinteria en Atenas<sup>620</sup>. La colonia de Éfeso era una ciudad portuaria en el Mediterráneo, y no resultaría extraño que el camino discurriera en algún punto cercano a la línea de costa. Desafortunadamente, son escasas las evidencias arqueológicas o fuentes que nos ayuden a localizar la vía en época arcaica. Además, la procesión debió cambiar con la fundación de la ciudad en época helenística. Es importante señalar, como muestra de la consolidación de los espacios corales desde época arcaica en las ciudades, que a partir del periodo helenístico-romano la urbanización de Éfeso conservó la “calle del Mármol”, lo que podría indicar que un camino antiguo se mantuvo y se incluyó en la planificación de la nueva ciudad sin alteraciones<sup>621</sup>. Algo similar sucedería en Dídima, donde se pavimentaría la vía sagrada que conectaba el templo de Apolo y la ciudad como veremos a continuación.

En esta segunda sección del capítulo, analizamos en conjunto otros dos fragmentos de columna *caelata* (N.º 7 y N.º 8) que se hallaron junto a otros cuatro al sur del templo y también presentan relieves de figuras femeninas, posiblemente relacionadas con la performance coral en el espacio sagrado (Fig. 62). Éstas, en concreto, pertenecen a la fase II del templo de Apolo en Dídima.

En primer lugar, la antigua ciudad de Dídima se situó en la actual Anatolia (Turquía), cerca de la moderna Didim, y tenía salida al mar (Fig. 68). Estaba en las proximidades de Mileto y el templo ya existía, según Pausanias, mucho antes de la llegada de los jonios<sup>622</sup>. Su fundación también es mitológica, ya que está ligada a la historia de Apolo, como vimos en Delfos, pues según la tradición Leto y Zeus concibieron aquí al arquero. El templo estuvo bajo la protección de Mileto y se conectaba con la ciudad mediante una vía procesional<sup>623</sup>. Un fragmento del *Himno Homérico a Apolo* cita Mileto bajo su influencia, lo que sitúa a la divinidad en el culto del área<sup>624</sup>. También, según la tradición, el santuario tiene su origen en un muchacho llamado Brancos a quien Apolo concedió el don de la

<sup>620</sup> Connelly, 2011, p. 5; Parker, 2016.

<sup>621</sup> El siguiente artículo analiza la relación espacial de la vía procesional entre Éfeso y el Artemision con el mar: cf. Feuser, 2014.

<sup>622</sup> Paus.7. 2. 6.

<sup>623</sup> Marconi, 2007, p. 25.

<sup>624</sup> *Him. Hom. Apol.* 3. 180: “¡Soberano! También posees Licia y la [180] amable Meonia, así como Mileto, marítima ciudad llena de encanto.” (Trad. Bernabé, 1978).

clarividencia. Más adelante, los Bránquidas organizarían el culto en el templo<sup>625</sup> que, al igual que en Delfos, albergó al oráculo<sup>626</sup>. La construcción del templo pudo haber empezado alrededor del 550-540 a.n.e. y finalizado, aproximadamente, entorno al 520 a.n.e.<sup>627</sup> El santuario sobrevivió hasta la llegada de los persas, quienes lo saquearon y quemaron junto al oráculo<sup>628</sup> en dos momentos diferentes según la fuente que se consulte (o bajo el mandato de Darío I en el 494 a.n.e. o el de Jerjes en el 479 a.n.e.). Posteriormente, el templo fue reconstruido en época helenística.

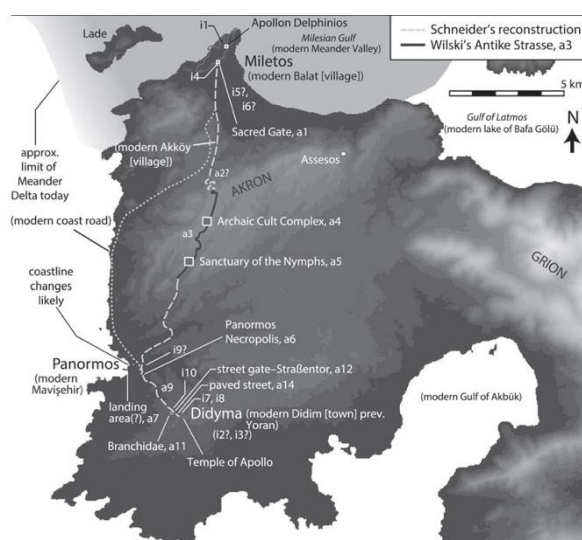


**Fig. 68** Mapa topográfico con las principales ubicaciones: Mileto, Dídima y Panormos. La línea central de color gris reconstruye los trazados de la vía sagrada que se han documentado. Extraído de Slawisch, 2018, fig. 3.

Respecto al templo, tuvo dos fases previas a la construcción helenística. Un primer sekos fechado en torno al 700 a.n.e. La previa elección de este sitio debió verse impulsada por la existencia de un manantial de agua dulce en un área de secano<sup>629</sup>. A esta primera fase corresponderían las ofrendas que hizo el faraón egipcio Necho II (609-594 a.n.e.) con motivo de alguna victoria bélica y que describe Heródoto<sup>630</sup>. La fase constructiva a que pertenecen las columnas

<sup>625</sup> Stewart, 2018, p. 110.

<sup>626</sup> Hdt. 1. 157.3.

<sup>627</sup> Marconi, 2007, p. 25.

<sup>628</sup> Hdt. 6. 19.

<sup>629</sup> Dirschedl, 2018, p. 10.

<sup>630</sup> Hdt. 2. 159.

figuradas es el de Apolo II, datado a mediados del siglo VI a.n.e. (550-520 a.n.e.) (Fig. 69). Así, este templo dedicado estaba orientado al este y era un edificio jónico díptero de dimensiones colosales<sup>631</sup>. Aunque existen varias hipótesis de reconstrucción<sup>632</sup>, no hay certeza en el número total de columnas y su localización alrededor del templo, pues sobre el templo arcaico sobrevino el helenístico. Una hipotética restitución de las columnas arcaicas indica una altura aproximativa de 15,5 m<sup>633</sup>. Un altar circular se dispondría en el axis del templo hacia el este, próximo al pronaos.

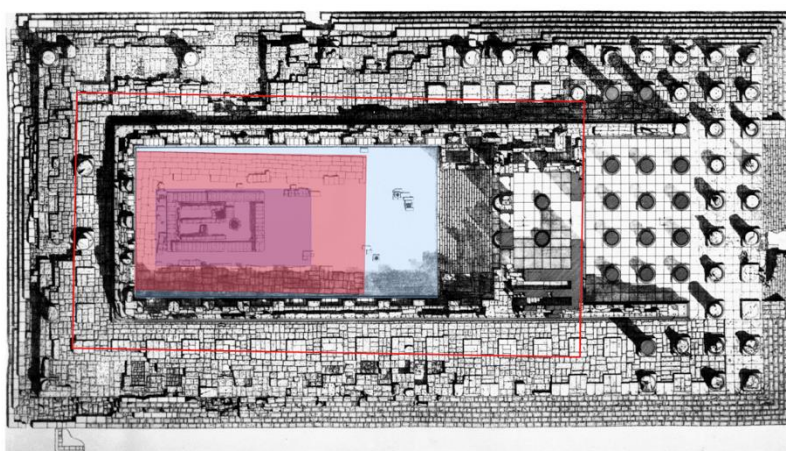


**Fig. 69** Planta del templo helenístico de Apolo (Dídima). En púrpura, el *sekos*. En rojo, la fase arcaica (Apolo II) y la línea roja indica el contorno exterior del mismo. Extraído de Dirschedl, 2018, fig. 4.

En cuanto al programa decorativo, este se concentraba en el arquitrabe y en las columnas<sup>634</sup>. Los relieves figurativos de estos soportes son diferentes de aquellos que hemos visto en Éfeso, ya que estos últimos están esculpidos sobre un fondo plano. Los fragmentos se han dividido en dos grupos de escalas diferentes según el tamaño de las figuras<sup>635</sup>, lo que indica que unas representaciones eran más prominentes que las otras<sup>636</sup> y, quizás, se situarían en primera o segunda fila en el área del pronaos<sup>637</sup>. De ser cierta esta

<sup>631</sup> Gruben, 1963, pp. 106-112; Bookidis, 1967, p. 296.

<sup>632</sup> Tuchelt, 1970, pp. 203-205; 1973, fig. 3; Fehr, 1972, pp. 16-29.

<sup>633</sup> Gruben, 1963, pp. 106-112.

<sup>634</sup> Marconi, 2007, p. 26.

<sup>635</sup> Bookidis, 1967, p. 27.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 297.

<sup>637</sup> Gruben, 1963, pp. 105-110.

localización, dotaría de mayor función coral a la composición del espacio sagrado, ya que se sitúan las columnas figuradas en la sección del templo ante la que se ofrecen los regalos y donde se realizaría la performance coral.

Una reconstrucción ofrece la visión de ocho figuras femeninas o *kórai* que se apoyan sobre la superficie de cada una de las columnas<sup>638</sup>. Sin duda, sus ornamentos y vestimentas señalan un estatus alto<sup>639</sup>. A diferencia de las columnas de Éfeso, estas muchachas estáticas están dispuestas de manera frontal y, posiblemente, realizan un gesto de ofrenda. Además, gracias a una reciente reconstrucción podemos observar que están representadas descalzas<sup>640</sup>. Su datación aproximativa es del 540-530 a.n.e.<sup>641</sup> La ejecución del estilo de sus atributos no deja lugar a dudas de que siguen la tradición local de las *kórai* del círculo artístico de Samos y Mileto durante el tercer cuarto del siglo VI a.n.e.<sup>642</sup>. Por ejemplo, la reconstrucción que ofrece el estudio realizado por Dirschedl ofrece una imagen reconstitutiva casi completa de las figuras en relieve. Sin duda, la disposición de los brazos y la posición erguida nos recuerda a un grupo de esculturas y relieves del área de Asia Menor de cronología próxima a las de Dídima que han sido denominadas *Vogelträgerin*<sup>643</sup> o “portadoras de pájaros” (Fig. 71), ya que con una de sus manos suelen sujetar un ave contra el pecho a modo de ofrenda, mientras que el otro brazo se dispone junto al cuerpo y, en ocasiones, sujetan la túnica. Encontramos varias analogías que provienen, por ejemplo, de Mileto<sup>644</sup>, Clazómenas<sup>645</sup> o Caria<sup>646</sup> (Fig. 71). Sin embargo, difieren entre sí en algunos aspectos formales como los atuendos que, aunque al estilo jónico, varían en su ejecución. Entre ellas, destacamos la escultura exenta en mármol SK 1791 que proviene de Mileto – hallada a principios del siglo XX – y conservada en los Staatliche Museen zu Berlin que data, aproximadamente, del segundo cuarto del siglo VI a.n.e. Ésta no ha conservado

---

<sup>638</sup> Gruben, 1963, fig. 39.

<sup>639</sup> Steiner, 2021, 361.

<sup>640</sup> Dirschedl, 2018, pp. 24-28, taf. 10-12.

<sup>641</sup> Marconi, 2007, p. 26.

<sup>642</sup> Akurgal, 1961, p. 256; Dirschedl, 2018, p. 26.

<sup>643</sup> Akurgal, 1961, pp. 234-240.

<sup>644</sup> Stemmer, 1995, pp. 107-108, fig. B 10; Abguss-Sammlung Antiker Plastik, Freie Universität 83 / 29; Relieve de Mileto (?): Staatlichen Museen zu Berlin Sk1900.

<sup>645</sup> Musée du Louvre MNC 2393 / Ma 3303.1.

<sup>646</sup> British Museum 1889,0522.2.

la cabeza, pero dispone los brazos de forma similar a las mujeres de Dídimas. Con su brazo izquierdo sujeta un ave contra el pecho, mientras que el izquierdo lo dispone junto al cuerpo con el puño. El personaje de Dídimas reproduce la misma gestualidad que la anterior, pues con su brazo izquierdo sujetaría un objeto desconocido sobre el pecho, mientras dispone el derecho pegado al cuerpo. La elegante escultura originaria de Mileto representaría una joven que por sus atributos se ha sugerido que sea de alto rango. Si observamos su vestimenta, el gesto solemne de su cuerpo y la ofrenda que porta, podríamos decir que se trata de un miembro del culto o bien una participante de la festividad. Esta escultura exenta, a su vez, ha sido comparada estilísticamente y por su gestualidad con la Hera de Samos<sup>647</sup>.



**Fig. 70** Dibujo de la reconstrucción de una de las columnas del templo de Apolo (Éfeso). Extraído de Dirschedl, 2018, fig. 9; 2018a, fig.1.

<sup>647</sup> Akurgal, 1961, p. 237.

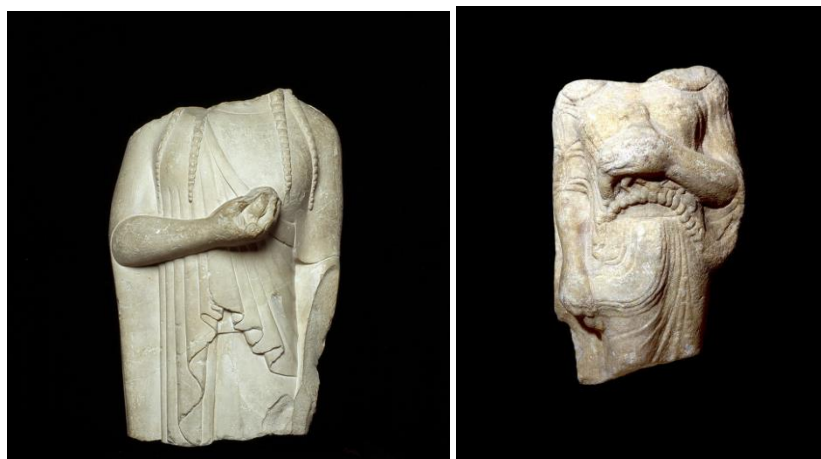


**Fig. 71** Izq. Escultura femenina vestida sujetando un objeto. Musée du Louvre Ma 3303.1. Imagen Musée du Louvre.

Der. Escultura femenina vestida sujetado un ave. British Museum 1889,0522.2. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.



**Fig. 72** Escultura femenina sujetando un ave (Mileto). Staatliche Museum zu Berlin SK 1791. Imagen iDAI Objects, s.f.

Sin duda, estamos ante una iconografía expandida en el área de la costa de Asia Menor, a partir de mediados del siglo VI a.n.e., la cual está interconectada entre ciudades y presenta similitudes en la acción ritual con la del Didymaion. Aunque el análisis comparativo de la gestualidad y la restitución de las muchachas de Dídima señalaría que presentan ofrendas, no podemos asegurar con certeza que las figuras sujetaran un animal para el sacrificio u otro

objeto, pues no se ha conservado ningún fragmento al respecto.<sup>648</sup> Aun así, sí podemos afirmar un carácter votivo para estas representaciones, ya que estarían relacionadas en el espacio con las bases escultóricas sobre las que, posiblemente, se emplazarían las *kórai*. Estas últimas pudieron estar situadas en las inmediaciones del altar que estaba dispuesto en las proximidades del pronaos<sup>649</sup>. Sin duda, este altar no sólo sería un lugar para recibir las ofrendas, sino también uno de los puntos de recepción del ritual mediante la performance coral, tras la llegada de la procesión, ya que se representaría una danza circular que ya hemos podido ver en otros materiales del catálogo (v. N.º 9 y N.º 20). Del mismo modo, podemos hacer una lectura coral en ellas con relación al espacio, pues la homogeneidad e igualdad de su representación las asemeja a miembros de un coro<sup>650</sup>.

Hasta ahora hemos definido el espacio del Didymaion en época arcaica, pero no hemos hecho referencia al axis que uniría éste con la ciudad principal a la que estuvo adscrita temporalmente, Mileto. La gran procesión que discurría desde la costa en Mileto hasta el santuario podría haber comenzado con un sacrificio en un altar consagrado a Apolo Delfinio<sup>651</sup>. En época arcaica parece que la ruta se trazaba por el interior y, posteriormente, se reubicaría por la costa<sup>652</sup>. Por otro lado, algunos visitantes extranjeros podrían haber accedido al santuario a través del puerto de Panormos. En general, esta vía ha sufrido modificaciones a lo largo de su existencia acorde a las necesidades del culto y la evolución del paisaje durante las diferentes etapas históricas<sup>653</sup>. De hecho, en la década de los ochenta se excavó una sección de calle pavimentada que se asoció a la vía sagrada de Dídima<sup>654</sup>. Sin embargo, esta pavimentación caliza corresponde a una etapa muy posterior – periodo romano – y es, por lo tanto, un vestigio urbanizado del movimiento ritualizado que se repetía en el lugar.

---

<sup>648</sup> Contrario a la restitución de Gruben, donde las figuras sujetarían un animal para sacrificio en su mano izquierda, Marconi sugiere que no hay mucha evidencia de para apoyar esta restitución: cf. Marconi, 2007, p. 26.

<sup>649</sup> Karakasi, 2003, p. 41-44.

<sup>650</sup> Steiner, 2021, p. 362.

<sup>651</sup> Connelly, 2011, p. 25.

<sup>652</sup> Slawisch & Wilkinson, 2018, p. 121.

<sup>653</sup> Más información sobre los recientes trabajos publicados sobre la vía procesional que aportan novedades interpretativas cf. Slawisch & Wilkinson, 2018, pp. 101-143; Cevizoğlu, 2019, pp. 224-228.

<sup>654</sup> Slawisch & Wilkinson, p. 106.



También es altamente probable que a lo largo de este camino se realizaran paradas<sup>655</sup>, como vimos que sucedía en el caso de Éfeso. Sin embargo, para el caso de la procesión a Dídima, estas paradas eran en diferentes complejos religiosos atestiguados, uno de ellos sería el Santuario de las Ninfas quienes forman parte de la mitología apolínea y que también tienen relación con la performance coral. Por último, una conclusión más que extraemos a la lectura coral en el espacio de estos relieves es que las muchachas podrían ser representaciones estilizadas de las participantes en la procesión anual desde el *Delphinion* en Mileto hasta Dídima<sup>656</sup>.

Para finalizar, antes de proceder con las conclusiones del análisis de conjunto realizado, en el siguiente subapartado incluimos el análisis de un material del área de Asia Menor que está relacionado con este tipo de representaciones figurativas esculpidas sobre la superficie de columnas. Pero su posible adscripción a un templo de menores dimensiones motiva a estudiar su caso de forma individual, aun así, englobado en el discurso de este capítulo.

---

<sup>655</sup> “[...] with young men, the Molpoi, singing paeans and dancing at designated stations along the way.” (Connelly, 2011, p. 25).

<sup>656</sup> Steiner, 2021, pp. 361-362.

#### 4.1.3.2. El tambor de columna MAE 5370 de Cícico

Dentro de este capítulo que contempla el conjunto de los tambores de columnas con relieves figurativos del área de Asia Menor, hemos creado este subapartado dado la particularidad del hallazgo de esta base, ya que no se tiene ninguna noticia del templo al que perteneció, el cual debió ser de menores proporciones que aquellos analizados en Dídima y Éfeso.

El siguiente material arqueológico que hemos recogido en el corpus de este trabajo es una base redonda que reúne varios de los aspectos fundamentales para el análisis de la iconografía de performance coral y su relación con la creación de los espacios públicos en la Grecia arcaica. Se trata de una base redonda decorada con una escena coral de danza<sup>657</sup>. El primer investigador en estudiar este soporte fue Akurgal. El material se halló casualmente en el año 1957 durante una excavación experimental en Cícico (Turquía) que realizó el arqueólogo<sup>658</sup>, pero se desconoce el emplazamiento original o su función exacta. Akurgal identificó esta base redonda como un tambor de columna *caelata* de un pequeño templo dístico in antis o bien una base sobre la que se habría colocado una escultura<sup>659</sup>. Según los estudios publicados más recientes, la idea de que se trata de un tambor de columna es ampliamente aceptada<sup>660</sup>. Si consideramos esta última propuesta, parece que encajaría a la perfección con la hipótesis de que representa y refleja una escena coral del ritual que se realizaba alrededor del edificio sacro cuyo emplazamiento exacto desconocemos en la actualidad. Pero antes de continuar con este último punto, el cual es determinante en la interpretación de su relación con el espacio coral, nos centraremos en el análisis de la iconografía de la escena.

---

<sup>657</sup> ThesCRA, vol. II, 4.b. Danza, p. 312, n.º 87.

<sup>658</sup> Akurgal, 1965, p. 99.

<sup>659</sup> *Ibid.*, p. 101; 1961, p. 262.

<sup>660</sup> Connelly, 2007, p. 124; Steiner, 2021, p. 360.



**Fig. 73** Base de columna con un coro mixto esculpido (Cícico, Turquía). Archaeological Museum Istanbul 5370. Extraído de Steiner, 2021, p. 360, fig. 6.1.

Sin lugar a duda, la lectura de la escena nos ofrece la visión de un coro mixto<sup>661</sup> ejecutando una danza circular<sup>662</sup>. El estilo arcaico de las figuras de este relieve se ha asociado con el arte oriental jónico, concretamente se ha comparado con otras esculturas del área de Samos que presentan rasgos estilísticos similares al relieve de la base redonda<sup>663</sup>. La adscripción a un estilo concreto se debe al análisis de la disposición de las líneas de pliegue del *chiton* de la figura femenina central del relieve de la base redonda. Estos pliegues rectilíneos incisivos y el dobladillo de la parte superior del *chiton* sobre el cinturón de la joven parecen ser típicos del manto jónico del siglo VI a.n.e.<sup>664</sup>.

La escena del relieve es en sí reveladora, ya que se trata de una danza coral mixta en sentido hacia la derecha, cuyo movimiento queda enfatizado al encontrarse la escena esculpida sobre una base redonda y, posiblemente, fuera parte del fuste de columna de un templo, lo que, a su vez, otorgaría de mayor coralidad al espacio. La danza es circular, los protagonistas se sujetan de las muñecas o las manos en un baile que ya conocemos desde época arcaica. Como vimos en el capítulo primero el término en griego *chorós* designa un espacio circular donde se ejecuta la danza. Así, no hay que descartar la idea de que este tipo de danza circular supone un ejemplo de aquellas danzas corales de

<sup>661</sup> Sobre los coros mixtos cf. Buboltz, 2002; Crowhurst, 1963.

<sup>662</sup> Para consultar la descripción técnica de la pieza cf. N.º 9.

<sup>663</sup> Akurgal, 1965, p. 100; *Ibid.*, 1961, p.234, 237-239, 257, 262.

<sup>664</sup> Sobre los paralelos estilísticos del relieve cf. Akurgal, 1961; *Ibid.*, 1965, pp. 99-103.

cronología alta y que se han mantenido a lo largo del periodo clásico en Grecia. En la *Ilíada* encontramos en el ya citado pasaje del escudo de Aquiles un ejemplo en donde el baile circular de los jóvenes despierta en la mente del poeta el recuerdo de un torno de alfarero que gira.

Hom. *Il.* 18. 593-594

ἔνθα μὲν ἦῖθεοι καὶ παρθένοι ἀλφεσίβοιαι 593  
ὀρχεῦντ' ἀλλήλων ἐπὶ καρπῷ χεῖρας ἔχοντες.

“Allí muchachos y doncellas, que ganan bueyes gracias a la dote, bailaban con las manos cogidas entre sí por las muñecas.”<sup>665</sup>

οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι  
ῥεῖα μάλ', ὥς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν 600

Hom. *Il.* 18. 599-603

οἱ δ' ὅτε μὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι  
ῥεῖα μάλ', ὥς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν 600  
ἐζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν:  
ἄλλοτε δ' αὖ θρέξασκον ἐπὶ στίχας ἀλλήλοισι.

“Unas veces corrían formando círculos con pasos habilidosos y suma agilidad, como cuando él torno, ajustado a sus palmas, el alfarero prueba tras sentarse delante, a ver si marcha, y otras veces corrían en hileras, unos tras otros.”

Otra referencia textual que recoge una danza circular la hallamos en la *Odisea*, durante el pasaje de los feacios cuando acogen a Ulises. El rey Alcínoo, que manda organizar un coro en honor al huésped, pide a Demódoco que toque

<sup>665</sup> Trad. Crespo, 1996.

la lira y lidere un coro en la pista que han improvisado. Para ello, Demódoco se coloca en el centro de la pista creada y da lugar al comienzo de un coro de niños que ejecutan una danza circular.

Hom. *Od* 8. 255-265

Δημοδόκῳ δέ τις αἶψα κιὼν φόρμιγγα λίγειαν  
οἰσέτω, ἥ που κεῖται ἐν ἡμετέροισι δόμοισιν. 255  
ὥς ἔφατ' Ἀλκίνοος θεοεΐκελος, ὥρτο δὲ κῆρυξ  
οἴσων φόρμιγγα γλαφυρὴν δόμου ἐκ βασιλῆος.  
αἰσυμνήται δὲ κριτοὶ ἐννέα πάντες ἀνέστην  
δήμιοι, οἳ κατ' ἀγῶνας ἐὺ πρήσσεσκον ἕκαστα,  
λείηναν δὲ χορόν, καλὸν δ' εὖρυναν ἀγῶνα. 260  
κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγειαν  
Δημοδόκῳ: ὁ δ' ἔπειτα κί' ἐς μέσον: ἀμφὶ δὲ κοῦροι  
πρωθῆβαι ἴσταντο, δαήμονες ὀρχηθμοῖο,  
πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς  
μαρμαρυγὰς θηεῖτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῷ. 265

“[...] que le traiga a Demódoco alguno la lira sonora, pues sin duda en mi casa olvidada quedó.” Tal Alcínoo, semejante a los dioses, decía; alzóse un heraldo, que tornó con la cóncava lira de casa del rey, y pusiéronse en pie nueve jueces sacados del pueblo que en los juegos solían disponer cada cosa; allanaron en su torno el lugar, despejaron hermosa explanada y, llegando el heraldo a Demódoco, puso en su mano el sonoro instrumento; ya en medio el cantor, los donceles, casi niños aún, sabedores del baile, en contorno, a compás golpearon la pista pulida y Ulises el veloz centellar de sus pies contemplaba embebido.”<sup>666</sup>

No podemos conocer con exactitud el contexto original donde se exponía la base ni el culto para el cual estaba dispuesta y, por lo tanto, solo podemos

<sup>666</sup> Trad. Pabón, 1993.

restituir el rito parcialmente. Para ello, la escena iconográfica nos ofrece una idea aproximativa del tipo de performance coral que se realizaba. En estrecha conexión a este tipo de danza circular se halla el caso del coro mitológico de Teseo. En general, se conoce que el héroe ateniense tejó en Cnosos un coro circular de siete muchachas y siete muchachos atenienses en edad adolescente y en honor a los dioses. Pero es necesario señalar que dependiendo de la fuente que se consulte el escenario donde sucede el acontecimiento puede variar entre Cnosos y Delos<sup>667</sup>. Por otro lado, Calame nos informa de que las fuentes sugirieron que un tipo de danza circular conocida como *crane dance* – danza de la grulla – o γερανός (geranos)<sup>668</sup> al parecer se continuó ejecutando en la isla de Delos a partir de aquella danza que el coro de Teseo realizaba alrededor del altar cuando imitaba los movimientos requeridos para poder salir del laberinto<sup>669</sup>. Con esto, no únicamente encontramos otra referencia mitológica a las danzas circulares, sino que también ese baile que se desarrolla dentro del rito tiene, a su vez, una fundación en el mito. Éste último aspecto sobre el mito fundacional – *aition* – nos servirá para entender, más adelante, la compleja función del ritual y la performance coral en la comunidad.

También en la iconografía del afamado vaso François<sup>670</sup> se recoge una procesión coral donde Teseo lidera el coro de siete chicas y siete chicos que se unen de la mano, un gesto muy común en las representaciones de performances corales, los cuales salen de una barca mientras que el corega toca la lira en dirección hacia la derecha, según la vista del espectador, al encuentro del personaje de Ariadna. Aunque en esta escena no se representa la danza circular que aparece en las fuentes literarias que hemos citado, ya que parece que acaba de desembarcar en el lugar, nos sirve como ejemplo ilustrativo de un coro mixto que unidos por las manos inicia la procesión, además de ilustrar el pasaje del mito de Teseo que hemos descrito (Fig. 74). En segundo lugar, hallamos otro ejemplo de danza mixta. Se trata de una escena coral dibujada en el cuello de

<sup>667</sup> Para ampliar la información sobre este tema cf. Calame, 2001, p. 53 y ss.; Call. *Del.* 307 y ss.; Plut. *Tes.* 21.

<sup>668</sup> Plut. *Tes.* 21.

<sup>669</sup> Calame, 2001, p. 54.

<sup>670</sup> Museo Archeologico Etrusco Firenze 4209 ; Beazley, 1956, 76.1, 682.

un oinochoe del s. 700-680 a. n. e.<sup>671</sup> (Fig. 75). Representa un coro mixto de figuras femeninas y masculinas alternadas mientras danzan a la vez que se unen por las manos, a excepción de una pareja central. Las figuras masculinas expresan el baile flexionando una de sus piernas hacia atrás. Todos parecen alzar el rostro en perfil hacia un plano superior mientras elevan sus brazos a la vez que se unen mediante ellos. Esta danza es un buen paralelo de la *genarós* relacionada con el mito de Teseo y Ariadna, el cual desarrollamos en el párrafo anterior. Un detalle que destacar es que el sentido de la danza se reproduce en dos grupos que se encuentran en un punto intermedio, como en los relieves del santuario de Samotracia (N.º 19). El primer grupo correspondería al extremo izquierdo del plano del cuello, según la vista del espectador, y está compuesto por tres personajes que avanzan hacia la derecha. Mientras el grupo de la derecha está compuesto por dos figuras que se desplazan hacia la izquierda. Los bailarines centrales – hombre y mujer – se encuentran en un punto intermedio del cuello del vaso, curiosamente, en la zona central del cuello que coincide con el área de la boca del oinochoe por donde se vertería el contenido.



**Fig. 74** Detalle del friso superior del lado B del vaso François. Coro mixto junto a Teseo. Museo Archeologico Nazionale di Firenze 4209. Imagen Classical Art Research Center, University of Oxford, s.f.

<sup>671</sup> British Museum 1849,0518.18 ; Coldstream, 1968, pp. 86-96 ; Morgan, 2001, p.219.



**Fig. 75** Banda superior del oinochoe que muestra una danza coral mixta. British Museum 1849,0518.18. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.

Por otra parte, en un pasaje de la comedia de las *Tesmoforiantes*, c. s. V a.n.e., Aristófanes describe cómo el coro marca el ritmo de una danza circular en honor a Artemisa, Apolo y Hera, previo a ejecutar una danza dedicada a Dioniso.

Aristoph. *Thes.* 966-975

|                                             |     |
|---------------------------------------------|-----|
| ἀλλὰ χρῆν                                   | 966 |
| ὥσπερ ἔργον αὖ τι καινὸν                    |     |
| πρῶτον εὐκύκλου χορείας εὐφυᾶ στήσαι βάσιν. |     |
| πρόβαινε ποσὶ τὸν εὐλύραν                   |     |
| μέλπουσα καὶ τὴν τοξοφόρον                  | 970 |
| Ἄρτεμιν ἄνασσαν ἀγνήν.                      |     |
| χαῖρ' ὧ ἐκάεργε,                            |     |
| ὄπαζε δὲ νίκην:                             |     |
| Ἦραν δὲ τὴν τελείαν                         |     |
| μέλψωμεν ὥσπερ εἰκός,                       |     |
| ἢ πᾶσι τοῖς χοροῖσιν ἐμπαίζει τε καὶ        | 975 |
| κλῆδας γάμου φυλάττει.                      |     |

“Falta haría, hay que hacerlo,  
que al punto y sin demora nos pusiéramos en la bella  
disposición de la danza circular.



(Estrofa 2) Pon tu pie en marcha en honor  
de Apolo y de la arquera 970  
Artemis, la casta señora.  
¡Salud, oh protector,  
otórganos la victoria!  
Y a Hera, patrona del matrimonio,  
celebrems como se debe.  
Ella comparte la danza con todos los coros  
y guarda las llaves de la cámara nupcial.”<sup>672</sup>

Aristoph. *Thes.* 985-989

Χορός  
ἀλλ’ εἴα πάλλ’ ἀνάστρεφ’ εὐρύθμῳ ποδί, 985  
τόρευε πᾶσαν ὥδῃν:  
ἡγοῦ δέ γ’ ὧδ’ αὐτὸς σὺ  
κισσοφόρε Βάκχειε  
δέσποτ’· ἐγὼ δὲ κώμοις  
σὲ φιλοχόροις μέλψω.

“(Epodo) ¡Ea, salta, da vueltas con rítmico pie,  
gira cantando a plena voz!  
¡Guía el coro tú mismo,  
oh, señor Baco, portador  
del tirso. Yo te celebraré  
con mi cortejo danzante!” 989

En un fragmento de la obra de Luciano, se compara este tipo de danza circular mixta – hombres y mujeres adolescentes – con un collar, comparando a los jóvenes que participan con las cuentas, y ésta es liderada por un muchacho.

---

<sup>672</sup> Trad. Macía, 2007.

El fragmento al que recurrimos, aunque es más tardío, nos ayuda a construir una imagen de este tipo de danza conocida en la investigación como *necklace dance* o “danza de collar”.

Luc. *Salt.* 12

12 καλούμενον ποιοῦσιν. ὁ δὲ ὄρμος ὄρχησίς ἐστιν κοινὴ ἐφήβων τε καὶ παρθένων, παρ’ ἓνα χορευόντων καὶ ὡς ἀληθῶς ὄρμῳ ἐοικότων καὶ ἡγεῖται μὲν ὁ ἔφηβος τὰ νεανικὰ ὀρχούμενος καὶ ὅσοις ὕστερον ἐν πολέμῳ χρήσεται, ἡ παρθένος δὲ ἔπεται κοσμίως τὸ θῆλυ χορεύειν διδάσκουσα, ὡς εἶναι τὸν ὄρμον ἐκ σωφροσύνης καὶ ἀνδρείας πλεκόμενον. καὶ αἱ γυμνοπαιδίαι δὲ αὐτοῖς ὁμοίως ὄρχησίς ἐστιν.

“Algo parecido hacen los que bailan la danza del collar. El collar es una danza conjunta de muchachos y muchachas que bailan alternativamente y se parecen realmente a un collar de cuentas. Inicia el baile el muchacho, con los pasos juveniles que también usará luego en la guerra; le sigue la muchacha, enseñando cómo debe hacerse la danza femenina con decoro, de modo que sea un collar trenzado con modestia y virilidad. Sus gimnopedias son una danza parecida”<sup>673</sup>

Los escasos paralelos iconográficos directos para este ejemplar lo hacen un caso interesante. Aun así, encontramos numerosas escenas sobre diferentes soportes materiales – vasos cerámicos en su mayoría – que nos sirven para examinar la escena coral del relieve. Aparte de estos, hallamos varios grupos de figuras de terracota provenientes de diferentes zonas del territorio griego durante el siglo VIII a.n.e. y que representan este tipo de danza<sup>674</sup>, por lo que estaríamos ante una práctica habitual y arraigada en el tiempo (Fig. 77). También es importante añadir que las figuras que componen el coro de esta clase de terracotas, en general, miran hacia el interior del círculo y danzarían alrededor

<sup>673</sup> Trad. Zaragoza, 1996.

<sup>674</sup> Crowhurst, 1963, p. 289, 120-122, n. ° 131-136.

de un árbol, una estatua o un altar<sup>675</sup>. Esto último sucede con los coros de Teseo, que citamos anteriormente, ya que su representación suele implicar una danza circular y un centro<sup>676</sup>. En el caso del relieve de Cícico, las figuras miran hacia el espectador. En algunas terracotas que representan dicha danza, las figuras miran también hacia el exterior del círculo dando la espalda al objeto venerado, tal y como sucede con la habitual representación iconográfica en época Helenística conocida como *hekataion*. Aquí, las tres Gracias rodean a Hécate y a una columna o pilar, dándole la espalda<sup>677</sup>.

Por otro lado, encontramos una imagen similar a la danza circular ejecutada en el relieve de Cícico<sup>678</sup>. Se trata del caso de un loutróforo proto-ático del primer cuarto del siglo VII a.n.e.<sup>679</sup> en cuya escena, situada alrededor del cuello del vaso, se representa el baile de un coro mixto de personajes masculinos y femeninos (Fig. 76). Los participantes de este coro se unen mediante la mano y dirigen su movimiento hacia el músico que toca el *aulós*.

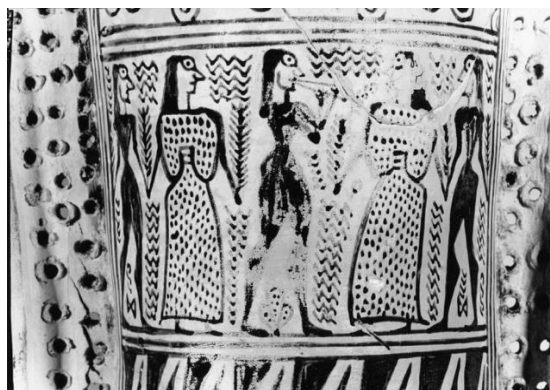


**Fig. 76** Detalle de la banda del cuello del loutróforo protoático con escena coral mixta. Musée du Louvre CA 2985. Imagen Digital LIMC, 2020.

<sup>675</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>676</sup> Calame, 2001, p. 53.

<sup>677</sup> Crowhurst, 1963, p. 290.

<sup>678</sup> Akurgal, 1961, p. 99.

<sup>679</sup> Musée du Louvre CA 2985 ; Carruesco, 2016, pp. 100, 103.



**Fig. 77** Figura de terracota (Corinto) representando una danza coral femenina guiadas por una música (S. VI a.n.e.). Archaeological Museum of Ancient Corinth Korm420. Imagen Zde, 2004.

Sin duda, este relieve manifiesta una performance coral – danza circular<sup>680</sup> – que se conoce desde época arcaica y que cumple una función en la orquestación ritual del mito. Mediante esta danza se expresan las emociones de los participantes, transmiten un mensaje al espectador, manifiestan el mito y honran a la divinidad como objetivo final. En cuanto a la imagen de la base de Cícico (Fig. 73), es posible que la escena se repitiera en la parte posterior del soporte<sup>681</sup>, como sucedería en las columnas de Éfeso (Fig. 67), un motivo más para poder considerarlo un tambor de columna. Por otro lado, la medida del diámetro del material que se ha conservado – 80 cm de diámetro – indica que podría tratarse de un soporte arquitectónico similar al del fuste de una columna jónica. De hecho, en este capítulo, las columnas con escenas decorativas en relieve que se han hallado en el área de Mileto han sido estudiadas en comparación estilística con la base. Por ejemplo, los fragmentos inferiores de los tambores de columnas del templo de Apolo en Dídima (Fig. 62), los cuales representan una serie de personajes femeninos<sup>682</sup> (c.540-525 a.n.e.). Estas dos figuras que se han conservado, de un tamaño casi natural, se adscriben estilísticamente al arte jónico y han sido comparadas con el relieve de Cícico por

<sup>680</sup> Para saber más sobre las danzas circulares o *Reigentänze* en la antigua Grecia cf. Brinkmann, 1925, pp. 118-146.

<sup>681</sup> Akurgal, 1965, p. 99.

<sup>682</sup> Staatliche Museen zu Berlin SK 1721; Tuchelt, 1970, 100 f. Cat. n.º K 75 f. Pl. 72 f.

similitud estilística en sus rasgos faciales<sup>683</sup>. En ambos relieves de Dídima, observamos figuras femeninas de aspecto y posición muy similares. La primera, de 56 centímetros de altura, ha conservado la cabeza y su parte superior derecha (hombro y brazo). La segunda, sólo ha conservado la cabeza y el cuello parcialmente. Ambas miran al frente, dibujando la conocida sonrisa jónica, y recogen su cabello bajo un velo típico del área en ese momento – siglo VI a.n.e. – que está rodeado por una cinta o corona. Aunque los artistas que las esculpieron son diferentes, los rostros de las jóvenes de Dídima son similares al de la joven central de nuestra base y aquella cabeza femenina del área de Mileto que señaló Akurgal<sup>684</sup>.

En cuanto a la interpretación de la iconografía del relieve, coincidimos con la propuesta de Connelly, los relieves de las columnas de Dídima podrían haber representado a las jóvenes que participaron en la procesión que se realizaba a lo largo de la vía sagrada del Delphinion en Mileto hasta donde se hallaba el altar de Apolo en el templo de Dídima<sup>685</sup>. Algo parecido sucedería con este coro mixto en Cícico.

En segundo lugar, las columnas *caelatae* ubicadas entre pilastras del Tesoro de los Sifnios en Delfos (530-525 a.n.e.) representan dos figuras femeninas vestidas con quitones largos – *kórai* – que se han identificado con cariátides<sup>686</sup>. Recurrimos a estas columnas porque suponen otro caso paralelo al empleo de columnas decoradas con relieves proyectados en recintos sacros y su conexión con las performances corales del ritual, posiblemente danzas circulares<sup>687</sup>, tal y como sucedería con la base de Cícico.

Otro caso en el que encontramos relieves arquitectónicos del grupo de las columnas *caelatae* de Dídima, Éfeso y de Cícico es el conjunto de seis columnas del porche sur del templo del Erecteion situado en la Acrópolis de Atenas (c. 421 a.n.e.) (N.º 18). Las columnas son figuras femeninas drapeadas – *kórai* – de más

<sup>683</sup> Akurgal, 1961, p. 256; 1965, p. 100.

<sup>684</sup> Staatliche Museen zu Berlin SK 1631; Akurgal, 1961, p. 257, fig. 221-222.

<sup>685</sup> Connelly, 2007, p. 123.

<sup>686</sup> Steiner, 2021, p.358; Paus. 3.10.7 “Here every year the Lacedaemonian maidens hold chorus-dances, and they have traditional native dance.” (Trad. Jones *et al.*, 1918); Para saber más sobre el coro de Artemis Cariátide *cf.* Calame, 2001, p. 149-156; Sin embargo, nuestro análisis de este tipo de escultura con función arquitectónica las identifica como *kórai*: *cf. infra.* cap. 4.2.2.2.

<sup>687</sup> *Ibid.*, p. 359.

de dos metros de altura que miran al frente y se han identificado tradicionalmente como cariátides. Aunque la historia de la investigación sobre estas columnas diverge en varias líneas de interpretación, la propuesta más reciente que realiza Steiner va más allá de la interpretación tradicional establecida a raíz de la descripción que ofreció Vitruvio<sup>688</sup>, la cual ha sido la transmisión más generalizada hasta la fecha<sup>689</sup>. Steiner expone que el registro arquitectónico y el arqueológico de la zona confirmarían la conexión entre las cariátides y los coros femeninos que performaban un ritual<sup>690</sup>. Más adelante, desarrollaremos nuestro análisis sobre las columnas del Erecteion y su interpretación para entender mejor su contexto.

En resumen, el análisis comparativo que hemos realizado con los soportes arquitectónicos decorativos del Tesoro de los Sifnios, el templo de Apolo en Dídima y el templo Erecteion, indica que la base de Cícico es un tambor de columna que estaría situada en un templo desconocido en el área de la colonia de Cícico del siglo VI a.n.e. Aunque las columnas de Dídima, Éfeso, del Erecteion y del tesoro representan figuras femeninas que no están en movimiento o un coro mixto danzante, éstas nos sirven como ejemplos del empleo de relieves arquitectónicos que reflejan la representación de la performance coral que se llevaba a cabo durante el ritual en el recinto sacro, además de un acompañamiento del mantenimiento de la fundación mitológica de la *pólis*, renovación y transmisión del mito a través de las performances corales. Durante la performance ejecutada alrededor del templo, altar o explanada se realizaría una danza circular ya que, como hemos visto al principio, se trata de un baile previo al periodo arcaico y en conexión con los coros mixtos. También queremos indicar que en el caso de los coros femeninos relacionados con el culto donde aparecen las *kórai* / cariátides – en el Erecteion – también se podrían realizar danzas circulares<sup>691</sup>. Aunque esto último es una especulación.

Una vez que hemos analizado la iconografía y el aspecto formal del material de Cícico a través del ejercicio de comparación mediante paralelos del

---

<sup>688</sup> Vit. *De Arq.* I 1.5.

<sup>689</sup> Sobre la problemática del empleo del término cariátides: *cf. supra.* cap. 4.1.2, *cf. infra.* cap. 4.2.2.2.

<sup>690</sup> Steiner, 2021, p.359.

<sup>691</sup> *Ibid.*, p. 259.

territorio griego, surge la siguiente cuestión ¿por qué se recurre a la columna para esculpir el relieve arquitectónico de un motivo coral y cuál es su relación con la performance ritual del lugar? Parece que la respuesta la encontramos en un enfoque distinto al de la función técnica de las columnas de un templo, se trata de reconocer una categoría cultural de la imagen proyectada en el espacio, la cual explicaría la conexión e interacción entre el ritual y el edificio. Por función técnica nos referimos a aquella que reside en su empleo arquitectónico como soporte o como parte de un programa decorativo del templo. Se trata, en definitiva, de reconocer una dimensión en la cual el relieve de esta base reflejaría a los agentes activos del ritual que participarían en el calendario cíclico de la comunidad <sup>692</sup>. Una imagen fosilizada de la performance coral que se convirtió en tradición en el lugar.

Para finalizar el capítulo, el análisis que hemos realizado de estos fragmentos figurados y su interrelación con el espacio desde una perspectiva coral concluye en cuatro puntos principales. El primero de ellos es que estos relieves no forman, únicamente, parte de un programa decorativo, sino que también representarían una intención votaria en el caso de los templos de Dídima y el Artemision de Éfeso. Las columnas de Éfeso son en sí dedicatorias, pues fueron un regalo del rey Creso, y, además, interactúan con otras ofrendas que se realizarían ante el templo. Las bases figurativas del templo de Apolo son, en sí mismas, la representación de un acto de ofrenda por parte de las sirvientes<sup>693</sup> o de las participantes del ritual durante el festival. Además, el rey Creso también realizó ofrendas en este templo<sup>694</sup>. En segundo lugar, estos relieves reflejan acciones rituales – danza o procesión – que acontecieron en el perímetro del santuario por parte de los visitantes esporádicos y/o las comitivas corales de las festividades anuales conectada con los ritos de pasaje, como sucedería en Éfeso. En los casos del Artemision y la base de Cícico, observamos dos coros mixtos. La vía procesional, la llegada al altar y el depósito de ofrendas iban acompañadas de baile – posiblemente circular – y canto. En definitiva, se interpretaban actuaciones corales que servían como vehículo para conectarse

---

<sup>692</sup> Connelly, 2007, p. 124.

<sup>693</sup> Neer, 2001, pp. 216-217.

<sup>694</sup> Hdt. 1. 92.2.

con la esfera divina. Esfera a la cual se accedía a través de un eje, un camino, conexo a la ciudad y que, en algunos casos, se urbanizaría en épocas posteriores. En tercer lugar, los relieves figurativos que hemos analizado en este capítulo, junto a la decoración de los frisos de ambos templos, forman parte del ejercicio de transmisión y representación del mito y va acompañada de su orquestación en forma de ritual, que es el encargado de transmitirlo a través del acto y de la visualización de la performance coral repetida en cada festival y a lo largo del tiempo con el objetivo de continuar y, a su vez, generar creencia y cohesión en la comunidad<sup>695</sup>.

Por último, la representación de estos relieves sobre columnas colosales enfatiza la idea, menos tangible, de asemejarse al conjunto de un coro. Si bien es cierto que se conservan escasos textos corales coetáneos que describan acciones rituales en los templos que hemos mencionado, al menos en Cícico, un pasaje de las *Olímpicas* de Píndaro<sup>696</sup> describe el uso de columnas – doradas – para construir el vistoso porche de una casa. Una reciente interpretación, identifica que Píndaro elige recurrir a estas columnas como elaborados artefactos – *agalmata* – que funcionan en el texto como una comparativa o metáfora para describir la belleza del coro y su performance<sup>697</sup>.

---

<sup>695</sup> Kowalzig, 2007, p.2.

<sup>696</sup> Pind. *Ol.* VI 1-9.

<sup>697</sup> Steiner, 2021, pp. 240-242.



#### **4.1.4. Procesión y baile en el espacio del santuario. El frontón arcaico del templo de Apolo en Delfos**

En este capítulo analizamos la escena del frontón arcaico del templo de Apolo (510 a.n.e.) en el santuario de Delfos (N.º 5). La importancia de este material radica no sólo en su iconografía, sino también en los recursos literarios que describen la performance coral que articuló el espacio del santuario. Del mismo modo, aunamos este frontón con el resto de los materiales del mismo santuario que están conectados con la actividad coral que configuró el espacio del lugar.

El santuario de Apolo en Delfos es uno de los santuarios panhelénicos más importantes de la antigua Grecia. Su historia es larga y compleja, no consideramos necesario realizar una síntesis del lugar, pues ya existen varias monografías que se han encargado de este aspecto<sup>698</sup>. Su importancia deviene de su papel en el modelo de convivencia de los intereses religiosos y de su perfecta organización, sobre todo por parte de la Anficiónía<sup>699</sup>. Lo que nos interesa resaltar es que la topografía urbana del santuario fue evolucionando de acuerdo con los diferentes programas constructivos financiados por la aristocracia, en este caso por la financiación de familias atenienses como los Alcmeónidas en el periodo arcaico. La monumentalización del santuario, la vía, el altar o el templo, fue definida por la cinética ritual (Fig. 78). De hecho, una de las articulaciones corales más destacada del lugar fue la vía sacra – donde transcurrían visitantes y procesiones – que se pavimentó en el contexto del desarrollo urbano del sitio.

---

<sup>698</sup> Courby, 1914; De la Torre, 1998; Amandry & Hansen, 2010; Martínez, 2021.

<sup>699</sup> De la Torre, 1998.



**Fig. 78** Vista aérea del santuario de Apolo (Delfos). Señalado en rojo: vía y acceso al templo. Imagen Google Earth, 2017.

El conjunto escultórico que aquí presentamos decoró el frontón del templo arcaico de Apolo (Fig. 79). Su cronología – último cuarto del s. VI a.n.e. – se conoce gracias a Heródoto<sup>700</sup>, pues indica que su construcción fue financiada por los Alcmeónidas, en un momento de la historia délfica donde se desarrolló una gran influencia de Atenas. Por el contrario, en base a la comparación estilística de la escultura del frontón y la *kóre* de Atenas, se ha sugerido una fecha anterior (520 a.n.e.<sup>701</sup>), pues la escultura de Atenas está fechada entre el 525 y el 500 a.n.e.<sup>702</sup>. Consideramos que las fuentes literarias señalan una fecha aceptable para la construcción del templo, entorno al 513-510 a.n.e.<sup>703</sup>. Desafortunadamente, un terremoto destruyó parcialmente el templo (373 a.n.e.) y sobre su cimentación sobrevino la siguiente fase clásica. El edificio arcaico estaba construido con piedra de poros y mármol en la fachada, era de planta períptera con seis columnas al frente. Se ha especulado sobre la atribución a Antenor de la decoración del edificio. En el frontón oeste se presenta otra escena diferente, la Gigantomaquia, donde se ha identificado la figura de Atenea.

<sup>700</sup> Hdt. 5.62-63.

<sup>701</sup> Harrison, 1965, pp. 7-8.

<sup>702</sup> Athens Acropolis Museum Akr. 681.

<sup>703</sup> Philoch. FGH 328. F 115.

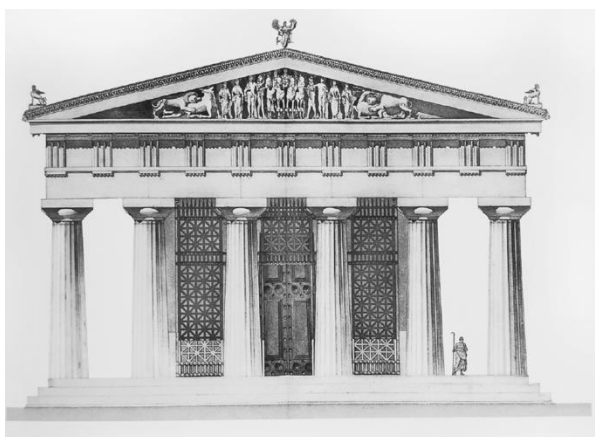


**Fig. 79** Dibujo restitutivo del templo arcaico de Apolo (s. VI a.n.e.) La reciente revisión presenta un arreglo alternativo para el conjunto escultórico del frontón. Dibujo Delphi Archaeological Museum, s.f. Extraído de Athanassaki, 2011, fig. 3.

En esta sección del capítulo procedemos a analizar la iconografía del frontón. En primer lugar, este tiene una larga historia de investigación<sup>704</sup>, pero las aportaciones más recientes nos han permitido conocer una restitución aproximativa de los fragmentos que componían la escena original. Es esta última revisión en la que nos basaremos para desarrollar la autopsia iconográfica<sup>705</sup>. En una de las primeras reconstrucciones del frontón se indicó que uno de los *kouroi*, el que estaría a la derecha de la cuadriga – según la vista del espectador – estaría en una postura de tres cuartos<sup>706</sup>. Incluso se consideró como la representación de un héroe délfico. Sin embargo, tras eliminar fragmentos de mármol pentélico clásico que no correspondían al grupo escultórico original, esta última figura desapareció y se restituyeron otros fragmentos que pertenecían a un *koûros* en posición frontal como su homólogo (*koûros* III)<sup>707</sup>. Esta reconstrucción es determinante en el significado de la imagen del frontón que veremos a continuación.

<sup>704</sup> La Coste-Messelière & Picard, 1928; De La Coste-Messelière & Picard, 1931; La Coste-Messelière & Marcadé, 1953; Harrison, 1965, pp. 7 y ss.; Boardman, 1978, N.º 203; Bommelaer, 1991; Triandis, 1992; Aldana, 1996, pp. 7-13; Marconi, 1995-1997; Athanassaki, 2011, pp. 235-268; Palagia, 2012, pp. 153-170; Aurigny *et al.*, 2015-2016, pp. 784-794; Augrigny *et al.*, 2018.

<sup>705</sup> Aurigny *et al.*, 2018.

<sup>706</sup> La Coste-Messelière & Picard, 1928, pp. 47-49, fig. 16; Triandis, 1992, pp. 351-352, n.54.

<sup>707</sup> Aurigny *et al.*, 2018.

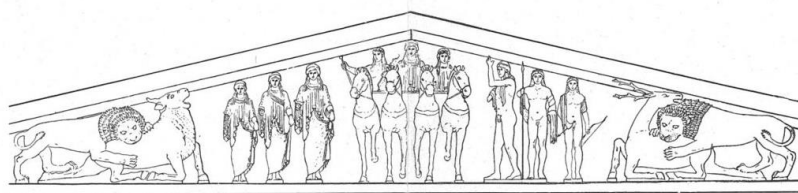


**Fig. 80** Dibujo restitutivo del frontón del templo arcaico de Apolo (Delfos). Se incluyó una figura girada hacia la cuadrilla. También se observan dos personajes que acompañan a Apolo, pero no se han encontrado fragmentos al respecto. Extraído de La Coste-Messelière & Picard, 1928, fig. 8.

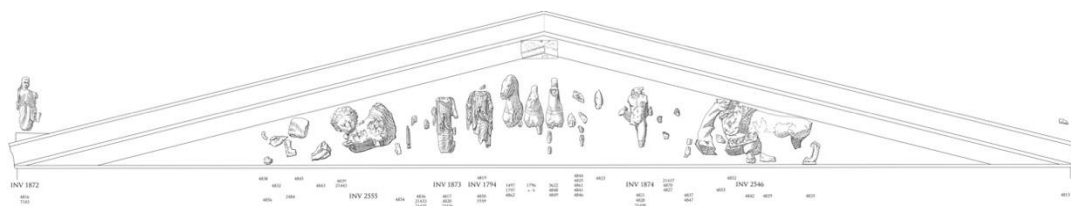


**Fig. 81** Dibujo de la posición de los fragmentos conservados del frontón del templo arcaico de Apolo (Delfos). Extraído de Aurigny et al., 2018, fig. 14.

Aunque la escena del frontón no expresa de forma explícita una performance coral, el grupo de personajes que acompañan al dios podrían estar representando una, concretamente una procesión o baile. El primer indicio para asegurar esto último lo observamos en el grupo de las tres *kórai* que flexionan una de sus piernas simulando el movimiento (las *kórai* II-III las piernas izquierdas y la *kórē* I la derecha). Al mismo tiempo, sujetan su túnica y manto en un gesto que hemos localizado en varios relieves del catálogo (v. N.º 4). Ya indicamos más arriba que este también se asociaba con la danza<sup>708</sup>, en general es un gesto que indica movimiento, pues al sujetar el ropaje se permite avanzar. Los brazos opuestos se alzarían hacia el frente, probablemente sujetando un atributo (¿ofrenda?). Asimismo, en Atenas se encuentra una figura análoga a estas. La *kórē*, atribuida también a Antenor, es una escultura femenina de más de dos metros de altura elaborada en mármol de Paros y del Pentélico<sup>709</sup>. Su vestimenta – incluyendo un brazalete en su brazo izquierdo como el que lleva la *kórē* II – y peinado son muy similares a las del frontón. Lo más destacable es el gesto que

<sup>708</sup> Cf. *supra*. cap. 4.1.2.

<sup>709</sup> Athens Acropolis Museum 681; Stewart, 1990, pp. 123-124. A esta se le asoció una base que se halló años después con inscripción que, de ser una atribución correcta, indica el dedicante y el escultor (Antenor).

realiza, pues con su mano izquierda se sujeta la vestimenta y el brazo derecho lo extendería hacia delante (Fig. 82). Además, adelanta, su pierna izquierda, simulando movimiento. No descartamos que el taller que elaboró ésta tuviera algo que ver en el frontón, sin embargo, nos guiamos por la comparación estilística y no es nuestro objetivo continuar ese debate. No tenemos que mirar a Atenas para encontrar paralelos, pues en el propio santuario hallamos a las *kórai* o cariátides que reproducen el mismo esquema iconográfico. Hemos podido comprobar que éstas están conectadas con la performance coral del santuario<sup>710</sup>, sobre todo porque en los relieves de sus *póloi* se representaron escenas de performance coral de carácter mitológico. Desafortunadamente, no se han conservado los rostros de las figuras del frontón y no podemos compararlos. Así el *pólos* de la *kórē* o cariátide anónima (N.º 2) muestra una escena coral que podríamos conectar con aquella del frontón. Sobre el tocado de la *kórē* o cariátide de Delfos (N.º 2) aparece Apolo con su lira como *choregós*. Hacia él se dirigen, desde extremos opuestos, dos grupos de cuatro personajes cada uno. El grupo de la izquierda – según la vista del espectador – está formado por cuatro figuras femeninas. El grupo de la derecha está compuesto también por cuatro personajes, tres figuras femeninas y una masculina (Fig. 83). Esta última figura masculina se ha identificado posiblemente con Hermes tocando un instrumento. Sin duda la escena es coral, pues representa una procesión en el santuario conducida por Apolo. Esto nos recuerda al pasaje del *Himno Homérico a Apolo* que ya hemos mencionado en varias ocasiones sobre la fundación del santuario a través de la procesión coral que se inicia desde el puerto. Probablemente la escena del *pólos* es una alusión a la ceremonia del santuario en época arcaica y no podemos obviar que el patrón iconográfico, en menor número y dividido por género, se reproduce de otra manera en el frontón del templo. Por otro lado, un paralelo para la imagen del tocado de esta *kórē* anónima de Delfos (N.º 2) es el bloque de paramento del pasaje de los *Theoroi* de Tasos<sup>711</sup>. Una procesión coral acompaña a Apolo con su instrumento y a Hermes. Gracias a la inscripción conservada sabemos que son las Gracias y las

<sup>710</sup> Cf. *supra*. cap. 4.1.2.; Cf. *infra*. Cap. 4.2.2.2.

<sup>711</sup> N.º 16; Cf. *infra*. cap. 4.2.1.

Ninfas (Fig. 34 y Fig. 35). Varias escenas de vasos cerámicos áticos de figuras negras representan procesiones de Hermes, Apolo junto a estas y otras divinidades<sup>712</sup>. No podemos asegurar que la tríada del frontón sea alguno de los arquetipos corales, Musas, Ninfas o Gracias, pero tampoco descartamos esta posibilidad de que sean personajes mitológicos. Por lo que respecta al grupo masculino, las dedicaciones de *koûros* en el santuario eran habituales y los del templo reproducen su esquema iconográfico. Lo destacable en ellos es el uso de la clámide, algo poco habitual en este tipo de figuras masculinas (Fig. 18).

Respecto a la figura de Apolo sobre la cuadriga, aunque no se han detectado fragmentos de la figura – o de las otras dos que supuestamente le acompañarían – esta reconstrucción es positiva, pues en la iconografía encontramos valiosos ejemplos al respecto. Uno de los paralelos que hemos citado en varias ocasiones en este trabajo es el dino ático donde Apolo está sobre un carro junto a Hermes y las Musas en procesión<sup>713</sup> (Fig. 84). En el mencionado vaso François también aparece Apolo sobre un carro, junto a otra divinidad (¿Artemis?), y acompañado por las Gracias en procesión. Por otro lado, en la metopa del lado este del templo C en Selinunte (s. VI a.n.e.), posiblemente el dios aparece sobre una cuadriga acompañado de otras dos figuras, está representado de forma en la que lo estaría el del frontón<sup>714</sup> (Fig. 85). Otro registro muestra Apolo con la lira sobre un carro y acompañado de una pareja femenina, como sucede en la metopa anterior, y es probable que la temática tenga que ver con el mito de los Hiperbóreos<sup>715</sup> (Fig. 86).

---

<sup>712</sup> Musée du Louvre F210 (575-525 a.n.e.); Museo Archeologico Nazionale Naples H121 (550-500).

<sup>713</sup> British Museum 1971,1101.1 (580-570 a.n.e.).

<sup>714</sup> Museo Archeologico Regionale Antonio Salinas; Marconi, 2006, pp. 621-630.

<sup>715</sup> Athens National Archaeological Museum 3961 (911).



**Fig. 82** Izq. *Korē* de Atenas (525-500 a.n.e.) Acropolis Museum Akr. 681. Imagen Acropolis Museum Athenas, s.f.

Der. *Korē* III del frontón este del templo arcaico de Apolo en Delfos (513-510 a.n.e.). Delphi Archaeological Museum 1794, 4850, 1939, 4819. Imagen Sani, 2016.



**Fig. 83** Izq. *Pólos* de la cabeza de la cariátide / *kórē*. Vista del lado derecho (según la perspectiva del espectador). Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Digital LIMC, 2020.

Cent. *Pólos* de la cabeza de la cariátide / *kórē*. Vista frontal. Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Digital LIMC, 2020.

Der. *Pólos* de la cabeza de la cariátide / *kórē*. Vista del lado derecho (según la perspectiva del espectador). Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Digital LIMC, 2020.





**Fig. 84** Detalle de la banda superior del dinos ático (580-570 a.n.e.). Apolo y Hermes sobre la cuadriga acompañados por las Musas en procesión. British Museum 1971,1101.1. Imagen The Trustees of the British Museum.



**Fig. 85** Metopa del templo C de Selinunte (s. VI a.n.e.). Apolo sobre un carro acompañado de dos figuras en ambos lados. Imagen Selinute.net, s.f.



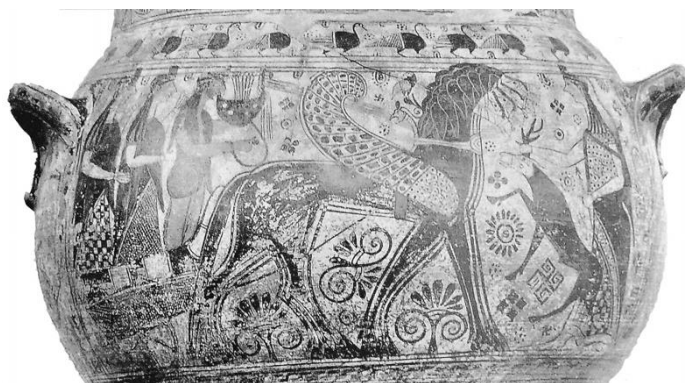


**Fig. 86** Ánfora melia (450-400 a.n.e.). En la escena se observa el carro tirado por los caballos alados y sobre él Apolo con la lira y acompañado de otras dos figuras femeninas. Athens National Archaeological Museum 3961. Extraído de Bellia, 2018, fig. 5.

Hasta el momento, hemos comprobado algunos indicios en la iconografía entre la representación de Apolo en la cuadriga y la procesión, aunque a menudo está acompañado de otras divinidades (como posiblemente sucedería en el frontón). Asimismo, hemos visto que las esculturas de *kórai* y *kouroi* son habituales en la época, tanto en Delfos como en Atenas. Estas obras representan frecuentemente a jóvenes que simulan el movimiento de avance en la expresión de su cuerpo. En la siguiente sección vamos a interpretar los resultados de nuestro análisis, pero antes sintetizaremos algunas de las hipótesis previas de la escena del frontón. Recordemos que las primeras interpretaciones se habían basado en la lectura del grupo escultórico en la que se incluía un torso masculino de mármol del Pentélico que no pertenecía a la escena. Antes de la revisión de Auvigny<sup>716</sup>, se interpretó que el dios llegaba al santuario y era recibido por el héroe Delfo<sup>717</sup>, pero el reciente examen ha descartado esta hipótesis. También se ha interpretado como una eterna epifanía de Apolo o su llegada al santuario<sup>718</sup>. Otra línea interpretativa es que esta escena podría aparecer reflejada en la tradición délfica narrada en *Euménides* de Esquilo<sup>719</sup>. Las figuras de Gea, Temis y Febe podrían ser las tres *kórai*, mientras que los *kouroi* podrían ser una representación sintética de aquellos délficos que dan la bienvenida a

<sup>716</sup> 2018; Triandis, 2000, p. 351-352.

<sup>717</sup> Plassart, 1940, pp. 293-299.

<sup>718</sup> Marconi, 1996-1997, pp.5-20.

<sup>719</sup> Aesch. *Eum.* 1-19; Stewart, 1990, p. 88.

Apolo a su regreso desde Delos o bien los hijos de Hefesto (¿los atenienses?) que lo acompañan. En esta línea, Colonia indica que es la llegada de Apolo acompañado por los atenienses<sup>720</sup>. Más arriba indicamos la posibilidad de que estas esculturas sean divinidades que acompañan a Apolo en procesión, pero no localizamos en la escultura ningún atributo que nos permita identificarlos. Sin embargo, Bousquet sugirió que son las hijas de Aglauro<sup>721</sup>. Quizás es el pueblo délfico que recibe al dios en su llegada desde la región hiperbórea<sup>722</sup>, pero según Heródoto es una obra financiada por una familia ateniense y nuestra interpretación debe tener en cuenta este factor, pues en el pedimento oeste se representó la Gigantomaquia, la cual forma parte de la *historia* mítica de Atenea. La lectura coral de Athanassaki de este frontón nos ofrece una visión interesante para nuestro trabajo, pues examina la *Séptima Pítica* de Píndaro, donde se elogia a los Alcmeónidas (Megacles) y se enumera las victorias de carreras de la familia, quienes financian el templo del 513-510 a.n.e. Conecta esta oda con la escultura ecuestre del frontón del templo arcaico de Apolo<sup>723</sup>, pues plantea la cuestión de si Píndaro, en su oda, habría tenido en mente a los caballos del frontón como los caballos de los Alcmeónidas. Una primera conexión entre esta oda y los monumentos ecuestres documentados en la Acrópolis ateniense lo realizó Steiner<sup>724</sup>. Volviendo al análisis de Athanassaki, sugiere que la oda de Píndaro que hace alusión al templo podría conectar el frontón con la celebración de la Pitáida, pues el monumento podría ser una conmemoración ateniense de su arquetípica *theoría*<sup>725</sup>. Según Athanassaki, esta propuesta se refuerza gracias a otros textos de Píndaro. La primera, el *Octavo Pean*, donde el autor canta a los cuatro templos previos de Apolo en Delfos<sup>726</sup>, lo que demostraría indicios sobre los conocimientos de Píndaro sobre la arquitectura del santuario. La segunda, el *Sexto Pean*, es una composición que invitaría a ser cantada y bailada ante el

---

<sup>720</sup> Bousquet, 1964, p. 670; Colonia, 2006, pp. 221-227.

<sup>721</sup> 1964, p. 670.

<sup>722</sup> Marconi, 1996-1997, pp.5-20; Un material del corpus se ha relacionado con esta tradición délfica: v. N.º 20.

<sup>723</sup> 2011, pp. 254-277.

<sup>724</sup> 1993, pp. 166-167.

<sup>725</sup> Athanassaki, 2011, p. 252.

<sup>726</sup> Rutherford, 2001, pp.; Athanassaki, 2011, p. 253.

templo del dios, en la terraza, y lo mismo sucedería con la *Séptima Pítica*<sup>727</sup>. Estas evidencias son muy valiosas, pues son claras referencias de performances corales en el santuario y ante la escultura que se proyecta en el espacio performativo. Píndaro y su audiencia, no sólo ateniense, estaban al día de la actividad de la familia alcmeónida<sup>728</sup>. Al visitar el templo de Apolo los atenienses quizás serían conscientes de esta conexión con su pueblo, pues habrían visto las figuras ecuestres en el templo que se menciona en la oda y tendrían en cuenta la larga tradición de las carreras en los concursos.

Tras haber realizado una síntesis de las interpretaciones del frontón, concluimos con las siguientes reflexiones. Los restos del conjunto escultórico del frontón no ofrecen más evidencia que permita una aproximación definitiva. Los atributos que aparecen sujetos por las figuras en las primeras reconstrucciones no se han documentado, por lo que su identificación mitológica son meras especulaciones (Fig. 80). La financiación ateniense de esta construcción es parte del proceso constructivo del santuario, donde Atenas – su aristocracia – buscaba promocionarse. Además, Esquilo corrobora esta influencia ateniense en el santuario cuando en su obra resalta a “los hijos de Hefesto” (los atenienses) que acompañan a Apolo hacia Delfos. Por otro lado, el tesoro de los atenienses está cerca del templo, lo que refuerza esta lectura de un espacio representativo para este pueblo. Si la propuesta de Athanassaki es correcta, no tenemos mucha información de los rituales de la Pitaida en el s. VI a.n.e., la evidencia sobre ésta es posterior como hemos podido comprobar en el último capítulo de este trabajo<sup>729</sup>. Athanassaki sugiere que la composición de Píndaro para la familia Alcmeónida se estrenaría ante el templo, pero después lo haría en Atenas, a la vuelta del ostracismo Megacles. Sin duda, estamos seguros de que en el contexto de la Pitaida una comitiva ateniense se desplazaría en procesión hasta el templo donde el coro ejecutaría un baile y cantarían el pean. Una celebración parecida ocurriría más adelante, ya que hemos observado una posible performance coral en el contexto de la Pitaida en Delfos durante el análisis

---

<sup>727</sup> Athanassaki, 2011, p. 254-255.

<sup>728</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>729</sup> Cf. *infra*. Cap. 4.2.4.1.

de la columna de acanto. En cuanto a las *kórai* y *kouroi* que acompañan al dios ¿podrían ser participantes genéricos de la performance coral? Consideramos que hay indicios iconográficos que están en conexión con el movimiento coral, así como la representación del atuendo festivo. Del mismo modo, los textos de Píndaro establecen una analogía contemporánea de performance coral ante el templo. Sin embargo, sólo podemos especular sobre ello, es decir, sobre si formarían coros en la Pitaida. Es probable que representen a los atenienses, tal y como las *kórai* délficas, las de Dídima, Éfeso y la Acrópolis se podrían identificar con las participantes de los coros en los santuarios. En cuanto a su identificación mítica como un arquetipo coral, por el momento no hemos identificado ningún atributo para ellos que facilite esta lectura, aunque sin duda el contexto de representación es parte de la tradición local. Podría ser el regreso de Apolo al santuario acompañado de una procesión en la que quizás los atenienses se sintiesen reflejados. Quizás sus acompañantes sean las tríadas divinas que hemos podido observar en algunos de los paralelos iconográficos que hemos mostrado. En general, no descartamos la escena del regreso del dios al santuario, pero ello no excluiría la interpretación coral de la representación, por otra parte, evidente en la disposición de las figuras laterales. Podemos recordar a este respecto la imagen final del *Himno Homérico a Apolo*, donde la escena mítica de la fundación del santuario por el propio dios, seguido por los cretenses, se presenta como una performance coral, siguiendo el esquema usual por el que la divinidad es la primera en realizar, inaugurándolas, las prácticas rituales que los mortales realizarán en su honor en el marco de su culto. En definitiva, tanto si consideramos que la escena representada era aquel episodio mítico, un ritual determinado (como la Pitaida) o una imagen genérica de la epifanía de Apolo acompañada de otros personajes divinos o humanos, la conexión coral está fuera de duda, en base a la evidencia de los textos de Píndaro que hemos recogido más arriba, cuyos cantos serían interpretados por los coros en la terraza del templo y en el contexto festivo.

#### 4.1.5. Representación coral femenina en Asia Menor. Análisis del friso de Teichiusa

El siguiente material recogido en el corpus de esta tesis es un fragmento de friso que se conserva incompleto (N.º 10). Sabemos que se halló en circunstancias desconocidas en la actual Karaköy (Turquía), en el yacimiento identificado como Teichiusa<sup>730</sup>, a tres kilómetros de Dídima, junto con otros materiales de mármol.<sup>731</sup> Actualmente, el bajorrelieve de mármol se encuentra en el British Museum y sabemos que, en el siglo XIX, fue una donación de Tucker, quien, al parecer, había entregado otros artefactos “clásicos”. La datación propuesta por comparación estilística para este fragmento es del 540-530 a.n.e.<sup>732</sup>



**Fig. 87** Placa de revestimiento (Teichiusa). British Museum 1851,0912.1. Imagen Raddato, 2011.

En primer lugar, la información relativa al yacimiento de Teichiusa es escasa, lo que supone una dificultad a la hora de interpretar el culto del lugar durante la etapa arcaica. El único resto arqueológico visible es de época bizantina<sup>733</sup> y las inscripciones referentes son de época clásica<sup>734</sup>. Sabemos que

<sup>730</sup> Foss *et al.*, 2012.

<sup>731</sup> Bookidis, 1967, p. 304, F 68.

<sup>732</sup> *Ibid.*, p. 306; Marconi, 2013, p. 432.

<sup>733</sup> *Ibid.*, p. 304.

<sup>734</sup> Myres, 1888, p. 225.

fue miembro de la liga de Delos<sup>735</sup>, pagaban tributo a los atenienses<sup>736</sup>, pero algunos investigadores no la consideran una *pólis*.<sup>737</sup>

De las escasas evidencias arqueológicas de la ciudad, se ha conservado una escultura sedente esculpida en mármol de Paros, datada en el c. 570-560 a.n.e., que fue hallada en la vía procesional de Dídima y representa a un gobernante local llamado Cháres (Fig. 88)<sup>738</sup>. El hallazgo de esta escultura nos ofrece información histórica y religiosa. Al parecer Chares gobernó después de la destrucción del reino de Creso en el 546 a.n.e.<sup>739</sup> Lo relevante es que en la zona inferior derecha del asiento hay una dedicatoria mediante la cual el gobernante se dispone bajo la protección de Apolo:

Χάρης εἰμί ὁ Κλε(ί)σιος Τειχιο(ύ)σ(σ)ης ἀρχηγὸς. ἄγαλμα το(ῦ)  
Ἀπόλλωνος.<sup>740</sup>

“Soy Cháres, hijo de Kleísis, gobernador de Teichiusa. La estatua pertenece a Apolo.”

---

<sup>735</sup> Meritt *et al.*, 1950, p. 253.

<sup>736</sup> Piérart, 1985, p. 292.

<sup>737</sup> Hansen & Nielsen, 2004, p. 114.

<sup>738</sup> British Museum B278 / 1859,1226.5; Tuchelt, 1970, p. 78 y ss., K 47; Otras esculturas sedentes dispuestas a lo largo de la vía sagrada que llevaba al templo de Apolo en Dídima han sido estudiadas y se conservan en el British Museum: B271, B277; Tuchelt, 1970, K 43, K 57.

<sup>739</sup> Smith, 2020, p. 15.

<sup>740</sup> *Ibid.*, p. 18, n.º 14.



**Fig. 88** Escultura de Cháres, 570-560 a.n.e. (Teichiusa). British Museum 1859,1226.5. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.

Otra dificultad que hemos encontrado durante el análisis del fragmento del friso es la interpretación de su posición arquitectónica. A primera vista, las dimensiones indican que se trata de un elemento arquitectónico. También el ensanchamiento de la base de bloque sirvió para un mayor apoyo en altura como sucede en el friso del Tesoro de los Sifnios. Además, el bloque presenta una superficie regulada con cincelado en la parte posterior, lo que indica que su destino es, probablemente, la superficie de una estructura con el objetivo de ser expuesta al público. Por último, que la imagen esté incompleta en ambos lados indica que continuaría en horizontal, junto a otros bloques, en un largo friso como sucede con el caso de época clásica de Samotracia (N.º 19). Así, varios estudios han abordado la problemática. De entre los primeros de ellos, Wiegand sugirió en 1911 que el relieve provenga de la sima del templo arcaico de Dídima<sup>741</sup>, pero esto último lo descartamos ya que los estudios reconstructivos de este templo que realizó Gruben<sup>742</sup>, y los más recientes<sup>743</sup>, no incluyen el uso de este bloque. La idea de que provengan del templo de Dídima se basa en la hipótesis errónea de que los mármoles que se hallaron en Teichiusa provenían de Dídima y se reutilizaron para las estructuras bizantinas<sup>744</sup>. Otros estudios más recientes

<sup>741</sup> Wiegand, 1911, p. 40.

<sup>742</sup> Gruben, 1963, p. 152; Bookidis, 1967, p. 307.

<sup>743</sup> Dirschedl, 2018, p. 34.

<sup>744</sup> Bookidis, 1967, p. 304.

también han identificado que se trata de un parapeto de sima<sup>745</sup>. Asimismo, se ha sugerido que este bajo relieve proviene de las paredes interiores o exteriores de la *cella* de un templo menor que desconocemos por ahora<sup>746</sup>. Se ha señalado esta disposición en comparación con los paneles decorativos entre las columnas encajadas de las paredes exteriores de la *cella* del santuario de Cibeles en Sardis (540-530 a.n.e.).<sup>747</sup> En definitiva, en base a las comparativas aquí expuestas podemos enunciar que se trata con seguridad de un bloque de friso continuo cuya disposición sería en el exterior de un templo de dimensiones menores. Sin la evidencia arqueológica de una construcción próxima al área de encuentro de este material, las hipótesis reconstructivas que aquí podamos ofrecer no serán del todo completas. Es por ello por lo que futuras excavaciones en el área serían valiosas para la contextualización de este material.

Por otra parte, otra dificultad que surge a la hora de interpretar este bajo relieve, como consecuencia de su emplazamiento original desconocido, es la falta de un contexto religioso. No podemos asegurar para qué divinidad ni qué público danzan, pero el análisis de su iconografía desde una perspectiva coral nos ayudará a elaborar una hipótesis sobre el ritual que acontecería en el desconocido espacio sagrado.

En un primer momento, en el siglo XIX, se identificó en el relieve, erróneamente, una escena coral mixta de hombres y mujeres<sup>748</sup>. Como pudimos observar en el catálogo, la imagen consta de un friso que continuaría en ambos lados. En cuanto a la iconografía, vemos un coro femenino que danza enérgicamente en sentido derecho. Todas están descalzas, una característica común que hemos observado en la iconografía coral de este corpus (v. N.º 1, N.º 6, N.º 10, N.º 11, N.º 12, N.º 13, N.º 15, N.º 16, N.º 17, N.º 19 y N.º 20). Los cuerpos de las bailarinas se inclinan hacia delante, concentradas en la danza, por eso la imagen desprende fuerza. Este tipo de representación nos recuerda a la iconografía de las comitivas dionisiacas, donde los sátiros y las ninfas realizan bailes en posturas enérgicas (v. N.º 1). Picard vio en este bloque un fragmento

---

<sup>745</sup> Marconi, 2013, p. 432.

<sup>746</sup> Bookidis, 1967, p. 307.

<sup>747</sup> Marconi, 2007, p. 21.

<sup>748</sup> Smith, 2020, vol. I, p. 20.



de sima con la imagen de un coro ejecutando una danza orgiástica.<sup>749</sup> Pero en este caso no contamos con elementos suficientes para asegurar que se trata de una imagen relativa al culto de Dioniso. Además, aunque la imagen del relieve pueda resultar confusa, existe cierta sincronía en el baile, ya que todas están dispuestas en un orden aparente y ejecutan un paso unísono, al contrario que la mayoría de las escenas comásticas o de *thíasos*<sup>750</sup>. Retomando el análisis iconográfico, hay que señalar que la superficie del material está mal conservada, lo que dificulta su lectura. Además, el artista no tuvo destreza en el momento de ejecutar la superposición de los dos planos de figuras, pues observamos que las piernas de las figuras de la línea posterior aparecen superpuestas a los bajos de las túnicas de las figuras de la primera línea, lo que deriva en una imagen confusa. A pesar de esta circunstancia, podemos diferenciar la vestimenta, las mujeres de la primera fila visten el atuendo completo – manto y túnica – mientras que las de la fila posterior sólo túnica. Es por ello por lo que se ha sugerido que se representen dos rangos de edad: adultas y doncellas<sup>751</sup>. Además, están dispuestas en parejas, una línea al frente – en mayor tamaño – y el resto atrás<sup>752</sup>. Pero, consideramos que estos indicios no son suficientes para determinar una diferencia de edad entre las bailarinas. Por otro lado, esta representación en parejas no es extraña en la iconografía coral, pues el paralelo más cercano a este tipo de composición está presente en este catálogo: las metopas del Heraion II de Foce del Sele (v. N.º 15). En cada una de las metopas, a excepción de la *choregós*, se representa un coro femenino distribuido en parejas, en perfil y en plano superpuesto. Por otro lado, existen vasos cerámicos de figuras negras que muestran escenas corales de composición similar, con parejas superpuestas<sup>753</sup>. De cronología inferior, encontramos una cratera ática de columnas de figuras rojas (500-450 a.n.e.) en la que observamos una imagen

<sup>749</sup> Picard, 1923, p. 296.

<sup>750</sup> En el *kylix* ático de figuras rojas (Antikensammlung Berlin F2290), procedente de Vulci (500-450 a.n.e.), se observa una escena de coro femenino extático performingo alrededor del ídolo de Dioniso. Las mujeres sujetan bastones de tirso y otros instrumentos musicales.

<sup>751</sup> Demangel, 1932, p. 131; Bookidis, 1967, p. 305.

<sup>752</sup> Esta disposición de forma superpuesta podría ser un intento por parte del escultor de clasificar al coro por rango, ya que el orden jerárquico en la iconografía coral se suele presentar de forma ascendente, yuxtapuesta y separada (Emmanuel, 1896, pp. 256-257).

<sup>753</sup> Crowhurst, 1963, p. 129, n.º 120-122.

coral dionisiaca y en una de las escenas, se presenta un coro de hombres que bailan en parejas superpuestas (Fig. 89)<sup>754</sup>. Pero es en el plano de la mitad superior de la escena del relieve donde no se halla paralelos, ya que ambas filas de figuras realizan acciones diferentes en la sección superior. En primer plano, las bailarinas disponen sus brazos colgando ligeramente a la altura de las caderas y casi juntan sus muñecas. En el segundo plano, las figuras sujetan objetos alargados que se han interpretado como ramas o flores<sup>755</sup>. Bien es cierto que no se han conservado estos objetos cuya base tienen forma atrompetada, semejantes a la base de la silueta de un ramo o palma. Así, no identificamos esos objetos como un instrumento musical debido a la ausencia de paralelos. Desde etapas anteriores, existen evidencias iconográficas para la representación de ramas o flores en los vasos cerámicos<sup>756</sup>. Un ejemplo de ello lo encontramos en la pintura negra de varios fragmentos de cerámica geométrica, donde se escenifican coros femeninos que se unen mediante la sujeción de ramas (¿palmas?)<sup>757</sup> o flores<sup>758</sup> (Fig. 90). En la base de una crátera-*skyphos* ática de figuras negras (625-575 a.n.e.) se representa un grupo femenino en procesión que sujeta en ambas manos flores y palmas (Fig. 144)<sup>759</sup>.



**Fig. 89** Crátera de columna ática de figuras rojas (500-450 a.n.e.). Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Basel BS415. Imagen Digital LIMC, 2020.

<sup>754</sup> Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Basel BS415.

<sup>755</sup> Crowhurst, 1963, p. 130-131; Bookidis, 1967, p. 305; Demangel, 1932, pp. 129-134.

<sup>756</sup> Crowhurst, 1963, p. 266.

<sup>757</sup> Waldstein, 1905, p. 114, p. 242, n.º 16-18

<sup>758</sup> *Ibid.*, p. 114, p. 242, n.º 15

<sup>759</sup> Athens National Archaeological Museum 16384.



Fig. 90 Fragmento cerámico con escena de performance coral. Imagen Waldstein, 1905, n.º 16-18.

En relación con la representación de flores o palmas, el artículo publicado por Demangel analizó este bajorrelieve<sup>760</sup> y concluyó que en la escena no hay un baile dionisiaco sino lo que él denominó como “une danse des fleurs”<sup>761</sup>, una danza popular que se celebraba, probablemente, con el cambio de estación (¿primavera?). Su hipótesis surge del siguiente fragmento escrito por Ateneo en su obra *Deipnosophistas* (c. s. III n.e.)<sup>762</sup>:

Ath. *Deip.* XIV 27

ἦν δὲ καὶ παρὰ τοῖς ἰδιώταις ἡ καλουμένη ἄνθεμα. ταύτην δὲ ὠρχοῦντο μετὰ λέξεως τοιαύτης μιμούμενοι καὶ λέγοντες:

ποῦ μοι τὰ ῥόδα, ποῦ μοι τὰ ἴα, ποῦ μοι τὰ καλὰ σέλινα;

ταδὶ τὰ ῥόδα, ταδὶ τὰ ἴα, ταδὶ τὰ καλὰ σέλινα.

“Había también una especie de danza en uso entre los particulares, llamada la ἄνθεμα, y solían bailarla mientras repetían la siguiente forma de palabras con una especie de gesto mímico, diciendo-.

¿Dónde están mis rosas, y dónde mis violetas?

¿Dónde está mi hermoso apio?

¿Son éstas mis rosas, son éstas mis violetas?

<sup>760</sup> Demangel, 1932, pp. 129-134.

<sup>761</sup> *Ibid.*, p. 131

<sup>762</sup> Demangel, a su vez, cita el trabajo de otro autor donde recoge este tipo de danza como un baile popular: cf. Sechan, 1930, p. 233.

¿Y esto es mi hermoso apio?”<sup>763</sup>

Aunque esta descripción sobre un baile popular en el ámbito privado – bodas, funerales o banquetes – que implica el uso de las flores se pueda asimilar a la representación del bajo relieve, consideramos que no es suficiente para interpretar que dicha danza sea la representada. Ateneo cita que se trata de una danza de carácter particular y no especifica a qué divinidad se adscribe. La imagen del bloque de Teichiusa narra la performance de un coro adscrito a un espacio sagrado como parte del ritual de un culto. Además, está la cuestión cronológica. Aunque las fuentes literarias posteriores – esta obra fue escrita c. s. III n.e. – pueden recoger prácticas corales que se han mantenido en el tiempo, debemos tratarlas con especial atención y realizar un estudio más exhaustivo sobre la ἄνθεμα.

De otra parte, uno podría pensar en la festividad de las Antesforias donde se celebraba con flores el retorno de Perséfone con su madre y, con su llegada, la primavera, pero sucede que esta celebración se enmarca en el territorio de la actual Sicilia<sup>764</sup>. También se conoce el empleo de flores y ramas por parte de mujeres jóvenes en el coro durante la procesión dedicada a Apolo Ismenio, en la festividad de la *Daphnephoria* en el área de Beocia<sup>765</sup>. Otro ejemplo del empleo de flores durante la performance coral lo encontramos en el culto de Hera *Antheia* en Argos<sup>766</sup>. Probablemente, este último culto contaba con un ritual de paso que consistía en pasar de un estado pre-marital al matrimonio. Sin embargo, a pesar de la constatación del uso de ramas o flores en estas festividades, es difícil establecer una conexión con el área de Teichiusa. Esta ciudad estaría situada en las proximidades de Dídima, con la influencia de Mileto, donde en la misma época se atestigua el culto a Apolo.

Por último, consideramos que existe cierto aspecto de conexión terrenal representado por la postura de las mujeres durante el baile. Con sus cuerpos

<sup>763</sup> Trad. Gulick, 1927.

<sup>764</sup> Estrabón (s. I a.n.e.) describe que esta costumbre de recoger flores y usarla en días festivos también se desarrolló en la ciudad de *Hipponium* (sur de Italia) pues creían que Perséfone (*Kore*) venía desde Sicilia para recoger flores en el momento de su abducción (Estr. *Geo.* VI. 1. 5); Cf. Calame, 2001, p. 91.

<sup>765</sup> Calame, 2001, p. 58.

<sup>766</sup> Poll. 4. 78; Calame, 2001, p. 118.

inclinados hacia delante, el rostro hacia el suelo y los pies descalzos sobre el plano horizontal, parecen iniciar un diálogo con la tierra a través del baile. Pero es necesario señalar que no interpretamos una performance relacionada con un culto ctónico. También se podría hacer una lectura gestual honorífica durante la danza. Por otro lado, la posible representación de flores o ramas en las manos de las figuras de la línea posterior de la escena, que se inclinan aún más que sus compañeras, aumentaría la posibilidad de que estemos ante un ritual relacionado con elementos representativos de la naturaleza.

Finalmente, cerramos este capítulo con el planteamiento de diversas cuestiones que surgen a raíz de analizar este relieve. En primer lugar, la falta de un contexto arqueológico nos priva de información relevante para poder asociarla con una unidad constructiva y, por ello, enunciar con seguridad su función arquitectónica en el programa decorativo. Como consecuencia, al desconocer su relación con una construcción religiosa o la ausencia comparativa de otros elementos del yacimiento, relacionarla con un culto concreto supone un reto. En segundo lugar, la lectura iconográfica nos ofrece un baile coral femenino enérgico. Como hemos podido ver, este tipo de representaciones no es único en los relieves arquitectónicos. Los atributos que portan en las manos la segunda fila de bailarinas, mal conservados en superficie, nos ayudan a interpretar el posible uso de flores o ramas. Tampoco descartamos que existan dos rangos de edad diferenciados, donde las mujeres de la primera fila, quienes ejecutan un gesto diferente a las figuras de la línea posterior, acompañen a las jóvenes – segunda línea – en el ritual. Si esto fuera así, podríamos interpretar la performance del transcurso de un ritual de paso. Pero esta diferencia de rango por edad tampoco resultaría definitiva en base a la posición de los personajes, la gestualidad y la diferencia en la vestimenta, pues todas llevan el mismo peinado con *stepháne* y brazaletes. En último lugar, podría tratarse de un coro *parthénoi* dedicado a Artemis. Aun así, es difícil argumentar esta hipótesis<sup>767</sup>. Creemos que la edad de las figuras femeninas comprende una franja sin determinar, entre adolescente y adulta. Aunque lo más común en la antigua Grecia son los coros de *parthénoi*. Por otro lado, el hallazgo de la estatua

---

<sup>767</sup> Calame, 2001, p. 92.

sedente de Cháres de Teichiusa en honor a Apolo y dispuesta en la vía sagrada que llevaba a Dídimas, aunque de cronología superior, podría establecer una conexión entre el bajorrelieve y alguna acción ritual específica dedicada a Apolo que, posiblemente, se practicara en Teichiusa. Como vimos anteriormente, en las comitivas corales se ofrecían ramas de laurel y flores al dios. Además, la situación geográfica de la ciudad es en el área de influencia de Dídimas y Mileto. Pero, por el momento, sin más evidencias arqueológicas al respecto, la cuestión interpretativa coral de este material en un espacio público quedará abierta para futuras investigaciones.

#### **4.1.6. Iconografía de la procesión en el Sur de Italia. Análisis de las placas de revestimiento de Metaponto, Siris y Francavilla Marittima**

En este capítulo analizamos en conjunto tres bajorrelieves con iconografía coral que decoraron pequeños edificios sagrados de época arcaica. Estos materiales difieren en los que hasta ahora hemos analizado, pues están moldeados en terracota mediante el empleo de matrices. La datación aproximativa es de 580-570 a.n.e.<sup>768</sup> según la comparación estilística y el contraste con la información arqueológica de los santuarios de Timpone della Motta y Metaponto. Se ha constatado que el uso de revestimientos figurados, también con diferente temática, estuvo extendido por Italia del sur desde finales del siglo VII a.n.e.<sup>769</sup> Es probable que fuera a través de Siris-Polieion, colonia de la ciudad jónica de Colofón, por donde se introdujera el uso de frisos de terracota en la Magna Grecia<sup>770</sup>. Para el caso de los paneles de Metaponto, Síbaris, Siris-Polieion, que analizamos a continuación, parece que el primer molde de la serie pudo producirse en el área sibarita de Francavilla<sup>771</sup>.

El primer bajorrelieve, quizás el más estudiado, se atribuye al santuario urbano de Metaponto (Fig. 92), a la primera fase del templo C<sup>772</sup>, el cual pudo estar dedicado a Atenea.<sup>773</sup> Este santuario urbano se ubicó adyacente al ágora. Respecto a la ciudad de Metaponto, situada al sur de Italia, fue una colonia aquea de la Magna Grecia. Por un lado, según las noticias de Estrabón, fue fundada por aquellos que acompañaban a Néstor de vuelta a casa, tras la guerra de Troya, y se extraviaron en Metaponto<sup>774</sup>. Sin embargo, otros autores clásicos asignan su fundación a distintos personajes y por ello su origen resulta confuso<sup>775</sup>. Son diversos los cultos atestiguados en la ciudad de Metaponto, por

---

<sup>768</sup> Marconi, 2013, p. 431-432.

<sup>769</sup> De Juliis, 2001, p. 188; Marconi, 2007, p. 15.

<sup>770</sup> Rolley, 1994-1999, p. 227.

<sup>771</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 52.

<sup>772</sup> Marconi, 2007, p. 15.

<sup>773</sup> Rolley, 1994-1999, p. 228.

<sup>774</sup> Estr. 5. 2. 5.

<sup>775</sup> Carter, 2009, p. 51.

ejemplo, existía un lugar de culto a Dioniso Erifio<sup>776</sup>, la transformación teriomórfica del dios en cabritillo. Más adelante, la ciudad parece que estuvo consagrada a Artemis, pero es el culto del templo C en el área del santuario urbano en la que nos centraremos a continuación.



**Fig. 91** Fragmentos del revestimiento de geison (Metaponto, Italia). Museo Archeologico Nazionale di Metaponto 134481; 134482; 134483. Extraído de Mertens-Horn, 1992, taf. 8a, 9b.

La primera fase constructiva del templo C era de menores dimensiones que los sucesivos y su planta, que consistía en un simple *oîkos*, data a principios del siglo VI a.n.e.<sup>777</sup> El templo estaba orientado al este. Este friso debió decorar la parte superior del templo y estuvo pintado con colores brillantes. El empleo de este tipo de revestimientos decorativos, como hemos descrito más arriba, también se dio en otros edificios del sur de Italia. A raíz de dos hallazgos epigráficos en 1974 en el área del templo, el primero de ellos con alfabeto aqueo, se ha podido asociar la primera fase del templo al culto de Atenea. El primero

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>777</sup> De Juliis, 2001, p. 142.



fue encontrado en la esquina suroeste del témenos del santuario, junto con otros documentos epigráficos consagrados a Hermes y Afrodita<sup>778</sup>. Esta inscripción es un *hóros*<sup>779</sup> – un cipo – donde está inscrito: Ἀθάνης [hu]γί[ε]ίας<sup>780</sup> (Atenea Higía). El segundo hallazgo, datado a mediados del siglo VI a.n.e.<sup>781</sup>, es una palangana de bronce con la inscripción Ἀθάνης δεκάταν. Además, se encontraron en el templo estatuillas femeninas con casco que se interpretaron como la diosa<sup>782</sup>. Si estas inscripciones corresponden a la fase I del Templo C, y si se acepta el epíteto de la divinidad, el culto podría estar relacionado con la versión salutífera de la diosa. El culto a esta divinidad también está atestiguado en varias ciudades de la esfera griega, por ejemplo, en la Acrópolis de Atenas durante época clásica<sup>783</sup>. Sin embargo, Stefano señala que en base a la evidencia arqueológica no es posible que el culto a Atenea Higía se produjera en la primera fase del templo C, pues el *hóros* con la inscripción podría haber delimitado el área sagrada de otra construcción religiosa arcaica al sur del templo C, además de que el culto a Higía dataría de mediados o de la segunda mitad del siglo VI a.n.e. en Metaponto mientras que la fundación del templo CI es de principios del siglo<sup>784</sup>. Por ahora, no podemos asegurar la divinidad que recibió el culto en esta fase del templo C y que estaría relacionado con los relieves de arcilla que hemos descrito (v. N. ° 13), para llegar a una conclusión sobre la divinidad y la acción ritual debemos continuar con el análisis del contexto arqueológico de los fragmentos en conjunto.

---

<sup>778</sup> De Stefano, 2019, p. 147.

<sup>779</sup> Giacomelli, 1988, p.58, n.º 37; De Juliis, 2001, p. 144.

<sup>780</sup> Existe un debate sobre de la transcripción del epíteto cf. De Juliis, 2001, p. 144.

<sup>781</sup> Lo Porto, 1988, p. 11; De Juliis, 2001, p. 144.

<sup>782</sup> Estas estatuillas de divinidades armadas estuvieron distribuidas en varios contextos religiosos compatibles con distintos perfiles guerreros como el Atenea Promacos, Hera Hoplosmia o Posidonia. Para más información al respecto: cf. De Stefano, 2019, p. 147.

<sup>783</sup> Silvestri, 2019, p. 32.

<sup>784</sup> De Stefano, 2019, p. 147.

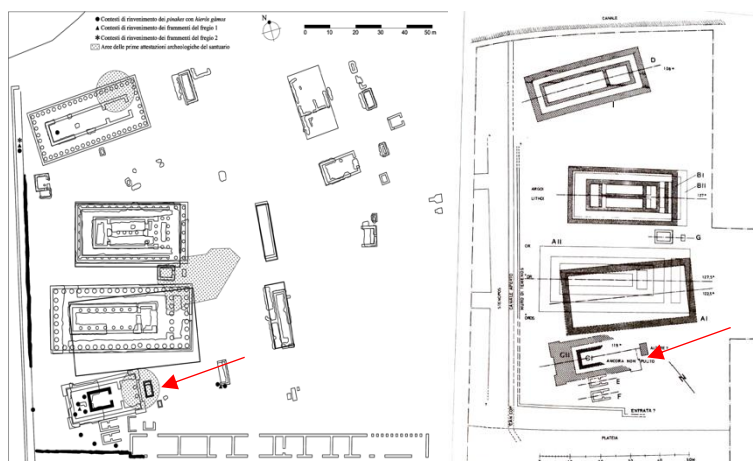


**Fig. 92** Izq. Planta del santuario urbano de Metaponto. En rojo, el templo C. Extraído de De Stefano, 2019, fig.1.

Der. Planta de los templos del santuario urbano de Metaponto. En rojo, el templo C. Extraído de De Juliis, 2001, fig. 28.

Otro fragmento de revestimiento con la misma iconografía (v. N.º 11) se atribuye a un edificio religioso desconocido que se ubicó en el área de la Collina del Castello en Siris-Polieion (Fig. 23). La ciudad costera de Siris (Italia) se sitúa en la desembocadura del río de igual nombre, en el golfo de Tarento, desde el s. VII a.n.e. Fue una ciudad jónica<sup>785</sup> – Colofón – cuya información en las fuentes literarias es escasa, lo que dificulta su estudio histórico en época arcaica. Parece que prosperó en un periodo de tiempo limitado. Se tiene una breve noticia de su destrucción por parte de las ciudades vecinas de Metaponto, Crotona y Síbaris en una fecha aproximativa de mediados del siglo VI a.n.e.<sup>786</sup> Desafortunadamente, se desconoce el edificio al que este material perteneció.

El último fragmento procede del complejo religioso situado en Timpone della Motta en la actual Francavilla Marittima, situada en la costa de la región de Calabria (Italia). Fue una ciudad del área de la antigua colonia de Síbaris. Algunas fuentes de época clásica citan este asentamiento<sup>787</sup> y los primeros testimonios arqueológicos datan de la Edad del Hierro, donde se atestiguó un contacto oriental. Parece que la ciudad se abandonó después del periodo clásico<sup>788</sup>. El material que analizamos se halló en el área del santuario ubicado

<sup>785</sup> De Juliis, 1996, p. 152.

<sup>786</sup> Justino 20. 2.3; De Juliis, 1996, p. 152-153

<sup>787</sup> Estr. VI. 1. 14; Lyc. *Alex.* 930, 946-950.

<sup>788</sup> Donnellan, 2016, p. 1.

en Timpone della Motta (Fig. 93), el cual consta de varias fases constructivas y fue adscrito al culto de Atenea. El fragmento de placa de revestimiento que recogemos en este corpus fue atribuido al edificio III<sup>789</sup> del asentamiento (580-570 a.n.e.)<sup>790</sup>, que estaba orientado al este<sup>791</sup>, y es una reproducción idéntica al panel de terracota de Metaponto y de Siris-Polieion (N.º 11 y N.º 13). El fragmento conservado corresponde al extremo superior derecho del panel, donde podemos ver al muchacho desnudo guiando las mulas<sup>792</sup>. Por otro lado, según los hallazgos de objetos votivos del culto relacionado con Atenea (¿Eilénia?), en el santuario se desarrolló un ritual en el que se realizaba una procesión donde, probablemente, se ofrecía el peplo a la diosa<sup>793</sup>.

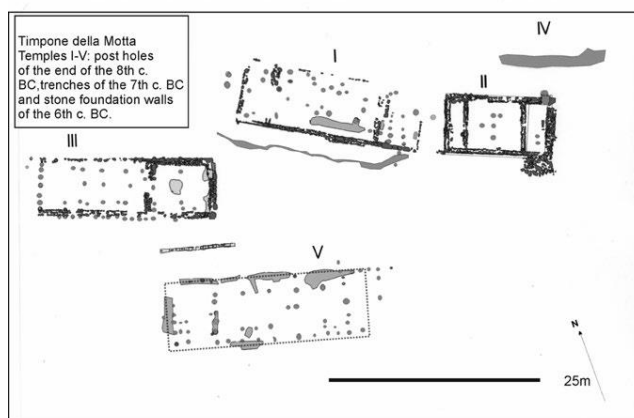


**Fig. 93** Planta del santuario de Timpone della Motta. Extraído de Kleibrink, 2016, fig. 1b.

Los fragmentos de relieves hallados en Siris y Francavilla reproducen la escena de la placa de terracota en Metaponto, lo que sugiere una amplia circulación de moldes en el área<sup>794</sup>. Parece que estos revestimientos también pudieron tener una finalidad votiva<sup>795</sup>. Mertens-Horn destacó en su publicación que el relieve hallado en Francavilla – Síbaris – mantenía unas formas más voluminosas, frescas y definidas en comparación con los de las otras ciudades,

<sup>789</sup> Kleibrink, 1993, p. 34; Marconi, 2013, p. 431.

<sup>790</sup> Marconi, 2013, p. 431.

<sup>791</sup> Kleibrink, 1993, p. 2.

<sup>792</sup> *Ibid.*, p. 19, fig. 16.

<sup>793</sup> *Ibid.*, p. 2.

<sup>794</sup> Marconi, 2007, p. 15.

<sup>795</sup> *Ibid.*, p.15.

por lo que cabe la posibilidad de que la matriz se empleara, e incluso se creara, por primera vez en esta área<sup>796</sup>.

A continuación, estudiaremos la iconografía del bajorrelieve hallado en Metaponto, del que se han conservado más fragmentos y se ha podido reconstruir la imagen, ya que las imágenes de los fragmentos de Siris y Francavilla son idénticas. Probablemente, el friso decoraba un *naískos*<sup>797</sup> en los diferentes asentamientos mencionados. En general, se presenta una escena de procesión en sentido derecho, donde podemos observar dos figuras femeninas veladas sentadas en un carro, ante ellas dos mulas y un niño desnudo que las dirige. Tras el carro vemos tres personajes femeninos que visten túnica larga de manga al codo y manto. Las tres sujetan con su mano derecha flores y alzan la mano izquierda en un gesto de devoción común en la iconografía religiosa (Fig. 94). Entre las varias interpretaciones que hay, una de ellas expone que podría tratarse de una escena de procesión relativa a la celebración del matrimonio<sup>798</sup>. En concreto, la imagen se interpretó como una escena de *hieros gamos*<sup>799</sup> entre Zeus y Hera o Hades y Perséfone, quienes son guiados por el asistente ceremonial que guía el carro, el *parochos* o *paranympnios*, y seguidos por la triada de las Moiras o las Gracias. También se ha indicado que podría tratarse de Deméter y Perséfone.<sup>800</sup> Por otra parte, se ha sugerido que se trata de una procesión terrenal, donde dos mujeres (¿sacerdotisas?) se sientan sobre el carro y les siguen tres más a pie, mientras van o vienen del santuario<sup>801</sup>. Mertens-Horn también propone que se trate de una procesión de las sacerdotisas del templo.<sup>802</sup> Con relación a esta última propuesta, Kleibrink sugirió una reconstrucción en base a los hallazgos de la fase arcaica del santuario en Francavilla<sup>803</sup>. Según su hipótesis también podría tratarse de una procesión donde las dos sacerdotisas sentadas sobre el carro, dirigidas por el muchacho desnudo, inician una

<sup>796</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 52.

<sup>797</sup> Winter, 2005, p. 285.

<sup>798</sup> Fuchs & Floren, 1987, p. 430; De Juliis, 2001.

<sup>799</sup> De Juliis, 2001, p. 187; Marconi, 2007, p. 15.

<sup>800</sup> De Juliis, 2001.

<sup>801</sup> Rolley, 1994-1999, p. 228.

<sup>802</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 53 y ss.; Marconi, 2007, p. 15.

<sup>803</sup> Ruedas votivas de terracota y de bronce que podrían haber simbolizado el carro de procesión, apliques de bronce que representan mujeres con los brazos alzados o pínax con figuraciones femeninas similares a los personajes de la placa de revestimiento, cf. Kleibrink, 1993, pp.34-36.

procesión. Esta idea se ve reforzada por el hallazgo en el lugar de una segunda placa votiva de arcilla – un pínax<sup>804</sup> – donde se representa una figura frontal con túnica larga que podría corresponder con la estatua de culto cerca del *naískos* o bien sobre un carro en movimiento (Fig. 95)<sup>805</sup>. Existen otros relieves de pinakes hallados en Timpone della Motta que reproducen la escena de la procesión de los revestimientos<sup>806</sup> (Fig. 95). En concreto, en uno de ellos observamos una mujer velada en perfil hacia la derecha que sujeta una flor en su mano derecha mientras alza la izquierda. Esta figura y su expresión es análoga a la tercera mujer del cortejo femenino del relieve en los paneles. Según Mertens-Horn, los pinakes se han producido a partir del mismo patris que la matriz usada para el relieve de las placas del templo CI de Metaponto<sup>807</sup>. Más adelante, retomaremos la propuesta sobre la procesión religiosa.

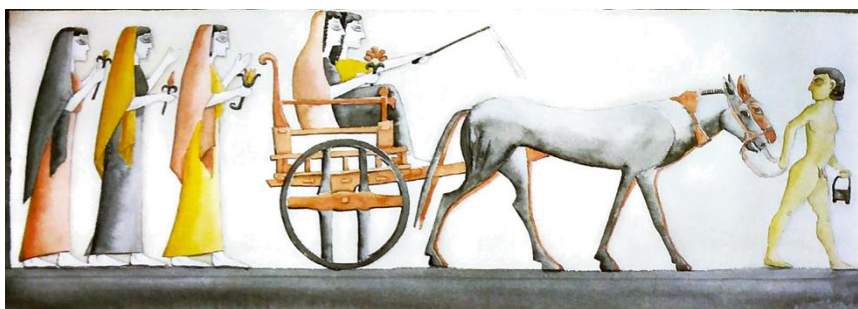


**Fig. 94** Dibujo reconstitutivo de la procesión de las placas. Extraído de Rolley, 1994, fig. 11.

<sup>804</sup> Mertens-Horn, 1992, pp. 57-58, taf. 17, d.

<sup>805</sup> *Ibid.*, 1992, pp. 57-58; Kleibrink, 1993, p. 35.

<sup>806</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 58, taf. 17, a, b, c.

<sup>807</sup> Kleibrink, 2016, p. 272.

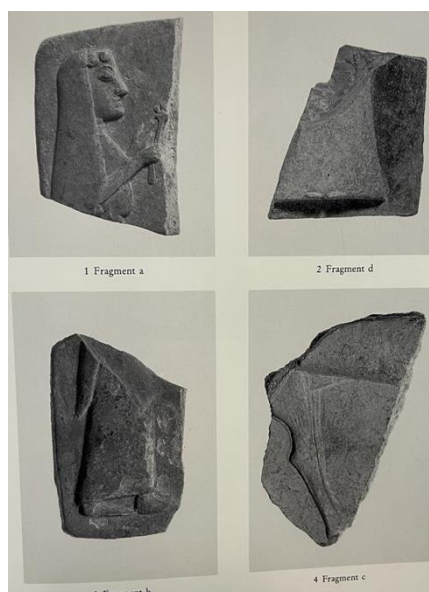


**Fig. 95** Fragmentos de pinakes de Timpano della Motta que reproducen detalles de la escena principal de las placas (N.º 11, N.º 12 y N.º 13). Extraído de Mertens-Horn, 1992, taf. 17, 1-4 (a-d).

Se ha hallado en Asia Menor iconografía de escenas no corales en otros moldeados en terracota del sur de Italia, pero es difícil encontrar paralelos para esta iconografía – nupcial o de procesión religiosa – en relieves de terracota fuera de Italia. Encontramos una analogía en las tempranas placas de revestimiento etruscas, en concreto, de Poggio Civitate (Murlo) (Fig. 96)<sup>808</sup>. Es por esto por lo que se ha sugerido que el estilo decorativo del bajorrelieve pueda tener influencias del norte, en vez del este de la esfera helénica. La placa de terracota etrusca recoge una escena de composición similar a la serie de Metaponto: en procesión una pareja sobre un carro tirado por mulas, al que se le ha colocado un asiento similar al de la serie de revestimientos, se desplaza hacia la izquierda mientras los acompañan una comitiva que porta el ajuar de la joven pareja. Esta placa etrusca se ha interpretado como una imagen de comitiva nupcial o el viaje de los fallecidos, siendo la primera opción la más factible<sup>809</sup>.

<sup>808</sup> Winter, 2005, p.285.

<sup>809</sup> Sinos, 1994, p. 101, fig. 11.2.

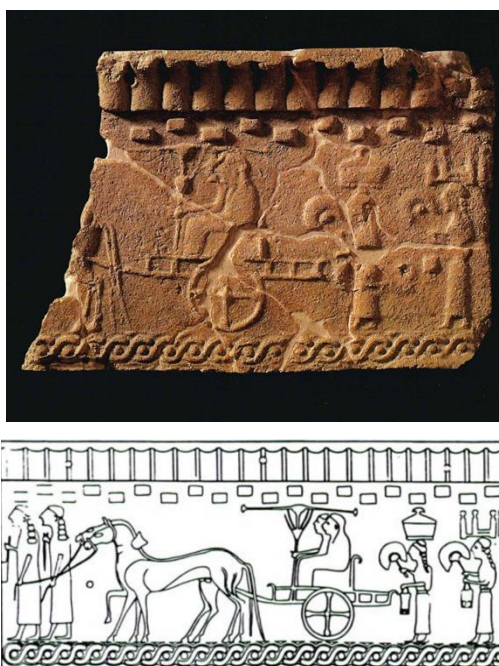


**Fig. 96** Sup. Escena nupcial de la placa de Poggio Civitate. Murlo 69-384. Imagen Grosseto Notizie, 2013.

Inf. Dibujo reconstitutivo de la placa de Poggio Civitate. Murlo 69-384. Extraído de Sinos, 1994, fig. 11.2.

Por otra parte, una escena cuyos elementos compositivos y estilo nos recuerdan a la iconografía de las placas es la representada en un pínax locrio del primer cuarto del siglo V a.n.e. donde observamos una escena de procesión que se ha identificado como un cortejo nupcial demétrico<sup>810</sup> que avanza en sentido izquierdo, pero, también como una procesión de una sacerdotisa de Afrodita de camino al santuario<sup>811</sup> (Fig. 97). En este relieve podemos ver el empleo del carro tirado por mulas con la misma rueda *castione* que aparece en los relieves metapontinos. Sobre el carro se ha colocado un trono que ensalza la importancia de la figura femenina que iría sentada y de la que sólo se ha conservado la parte inferior de la túnica en los fragmentos del pínax. Ante el carro, abre la procesión una figura masculina vestida que mira hacia delante. Tras la figura sentada en el carro, y cerrando la escena, se dispone una mujer que sujeta objetos rituales. Una figura alada vestida se coloca en el plano superior de la escena. No es nuestra intención continuar el debate sobre la interpretación iconográfica de este pínax, pues solo recurrimos a él para hacer

<sup>810</sup> Zancani Montuoro, 1955, pp. 283-308, tav. I-III.

<sup>811</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 57.

referencia a la similitud de ciertos elementos en la imagen de los revestimientos que analizamos.

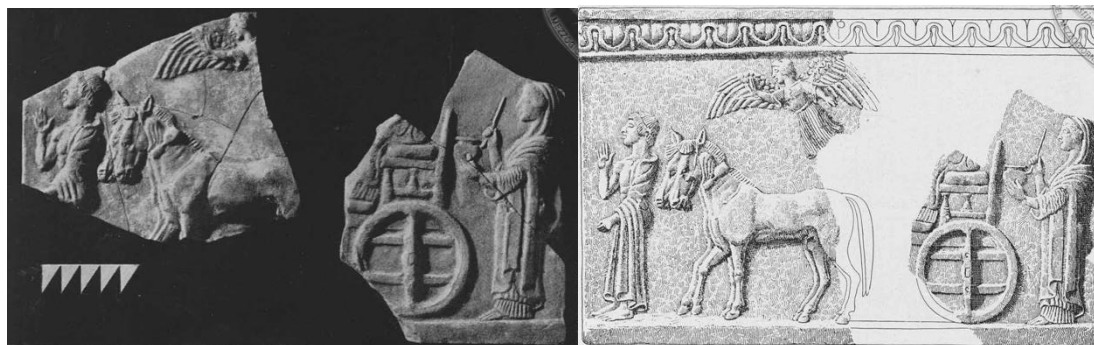


**Fig. 97** Izq. Pinax locrio con escena de procesión. Extraído de Zancani Montuoro, 1955, tav. I.

Der. Dibujo reconstructivo del pinax locrio. Extraído de Zancani Montuoro, 1955, tav III.

Otro panel arquitectónico de arcilla cocida hallado en Metaponto datado entre el 580-560 a.n.e.<sup>812</sup> presenta un relieve realizado a partir de una matriz cuya narrativa reproduce un esquema similar a la serie de los relieves de Metaponto-Siris-Francavilla. Tienen en común el grupo de tres mujeres veladas que avanzan hacia la izquierda, pero no portan flores ni realizan el gesto de saludo. Parece que el velo descubre más el rostro. La joven figura masculina, posiblemente desnuda, que abre la procesión no mira hacia atrás, pero expresa el gesto de guiar a las mulas que tirarían de una carreta que no se ha conservado. Además, en la sección superior, sobre la zona del relieve donde se ubicarían las mulas, se ha representado dos aves de cuello largo volando que podrían identificar el carácter fluvial del ritual<sup>813</sup>. Las diferencias formales y técnicas de ambos relieves arquitectónicos sugieren la posibilidad de que pertenecieran a construcciones diferentes del mismo santuario urbano de Metaponto o a una fase de reconstrucción del templo CI o bien que hubieran compartido la misma ubicación<sup>814</sup>.

<sup>812</sup> De Stefano, 2019, p. 135, tav. XVI: d, e.

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>814</sup> Para ampliar la información referente al emplazamiento de este relieve arquitectónico: cf. De Stefano, 2019, pp. 135-136.



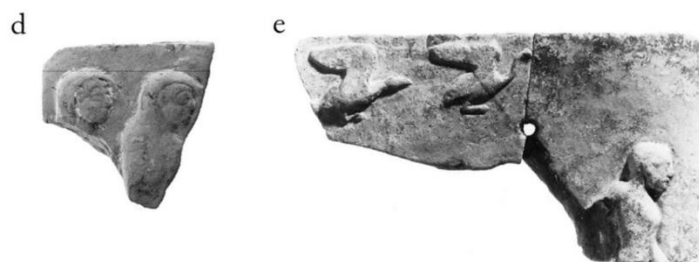


**Fig. 98** Panel arquitectónico de arcilla de Metaponto con escena de procesión. Extraído de De Stefano, 2019, tav. XVI, d-e.

Es también destacable la crátera-skyphos ática de figuras negras<sup>815</sup> que mencionamos anteriormente<sup>816</sup> y con la que encontramos algunas similitudes iconográficas. Sobre la banda central de la crátera observamos una procesión de cuatro mujeres de aspecto homogéneo en sentido derecho que visten túnica larga de manga corta y portan flores en ambas manos como ofrenda, similares a la que sujeta la muchacha sentada sobre el carro del relieve metapontino (Fig. 150). El grupo parece haber llegado frente a un templo – representado a ambos lados de la imagen por dos columnas dóricas sobre base cuadrada – y se ha sugerido que se trata de una escena general de *thallophoría*<sup>817</sup> o de una procesión del culto de Atenea *Polias*<sup>818</sup>, aunque esto último no podemos confirmarlo.

En general, encontramos una alta frecuencia de iconografía nupcial divina y mortal sobre vasos cerámicos áticos. Sin embargo, no encontramos paralelos directos de la imagen del revestimiento. No obstante, observamos que algunos casos coinciden en ilustrar ciertos elementos representados en el contexto de procesión nupcial. Por ejemplo, en una pyxis ática de figuras negras (525-475 a.n.e.)<sup>819</sup> se ilustra el empleo de un carro de diferente tipología tirado por caballos que, en este caso, porta una figura masculina barbada a la que le acompaña un cortejo de personajes que alzan su mano izquierda, el primero de ellos porta una flor. Delante de los caballos hay una figura masculina que gira el rostro hacia el

<sup>815</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 69, abb. 10; Athens National Archaeological Museum 16384.

<sup>816</sup> *Cif. Supra.* Cap. 4.1.5

<sup>817</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 70.

<sup>818</sup> Karouzou, 1939, p. 287.

<sup>819</sup> Athens National Archaeological Museum VS55.

carro. A partir de esta representación, la imagen del vaso continua con diversas escenificaciones del suceso que difieren del discurso del revestimiento de la serie de Metaponto-Síbaris-Siris. Otro caso de escena nupcial divina lo podemos ver en el ya mencionado vaso François (600-550 a.n.e.)<sup>820</sup>. En esta crátera ática de volutas de figuras negras se han plasmado diferentes frisos narrativos de temática mitológica y acciones rituales. Entre ellas, la boda de Tetis y Peleo asistida por diferentes divinidades, algunas sobre carros de diferente tipología al de la escena de Metaponto que son tirados por caballos, acompañados de triadas y cuartetos divinos. En otro vaso ático de figuras rojas (s. V a.n.e.) en la colección del Athens National Archaeological Museum, observamos una procesión nupcial divina donde la pareja es transportada en carro diferente al del revestimiento, tirado por dos caballos, y guiado por un asistente nupcial que gira el rostro hacia ellos. La imagen donde se observa a, posiblemente, Perséfone se completa con otros personajes en actitudes diferentes. De otra parte, una pyxis ática de figuras rojas<sup>821</sup> (440-430 a.n.e.) recoge una escena nupcial, donde la novia velada es transportada en carro –también de diferente tipología al del revestimiento – tirado por caballo desde el hogar paterno para ser entregada al novio.

En la *Ilíada* se describen escenas cotidianas que nos ayudan a ilustrar aquí el ritual nupcial. La primera de ellas la encontramos en el ya mencionado pasaje de la descripción del escudo de Aquiles (*Il.* 18. 490-495). También se cita la unión mitológica entre Tetis y Peleo (*Il.* 24. 55-60) que podemos ver ilustrada en el citado vaso François y en un dinos ático de figuras negras (600-550 a.n.e.).<sup>822</sup>

Las escenas de *hieros gamos* en la iconografía no son raras, por ejemplo, en relación con una de las interpretaciones de la imagen del bajorrelieve existe una evidencia de hierogamia en una de las metopas del santuario de Selinunte (470-460 a.n.e.), donde se ha conservado un relieve con la representación de la unión de Hera y Zeus<sup>823</sup>. De otra parte, en las fuentes literarias también se

---

<sup>820</sup> Beazley, 1956, p. 76, 1.

<sup>821</sup> British Museum BM 1920.1221.1.

<sup>822</sup> British Museum BM 1971.1101.1.

<sup>823</sup> Museo Archeologico Regionale Antonio Salinas 3921B.

describen estos encuentros divinos, pues en la *Ilíada* se presenta un fragmento de unión entre los citados dioses:

Hom. *Il.* 14. 345-350

345

ἦ ῥα καὶ ἀγκὰς ἔμαρπτε Κρόνου παῖς ἦν παράκοιτιν:

τοῖσι δ' ὑπὸ χθῶν διὰ φύεν νεοθηλέα ποίην,

λωτόν θ' ἐρσήεντα ἰδὲ κρόκον ἡδ' ὑάκινθον

πυκνὸν καὶ μαλακόν, ὃς ἀπὸ χθονὸς ὑψόσ' ἔεργε.

τῷ ἔνι λεξάσθην, ἐπὶ δὲ νεφέλην ἔσσαντο 350

καλὴν χρυσεῖην· στιλπναὶ δ' ἀπέπιπτον ἔερσαι.

“Dijo, y el hijo de Crono estrechó a su esposa en los brazos. Bajo ellos la divina tierra hacía crecer blanda yerba, loto lleno de rocío, azafrán y jacinto espeso y mullido, que ascendía y los protegía del suelo. En este tapiz se tendieron, tapados con una nube bella, áurea, que destilaba nítidas gotas de rocío.”<sup>824</sup>

Por otra parte, la lectura de la iconografía coral de este bajorrelieve tiene otra interpretación. Mertens-Horn, tras un riguroso estudio, concluyó que se trataba de una procesión religiosa desde o hacia el santuario de Francavilla. Concretamente, una procesión anual desde Francavilla, pasando por Siris-Polieion, Lagaria y finalmente Metaponto. También pudo ser en el sentido inverso, partiendo desde Metaponto hasta Francavilla o, por último, una procesión de ida y vuelta desde el santuario de Francavilla<sup>825</sup>. Para llegar a esta conclusión tuvo en cuenta diferentes elementos compositivos de la imagen, la comparación con algunos paralelos iconográficos y fuentes. En primer lugar, es importante destacar la tipología de la rueda del carro que transporta a la pareja en el revestimiento de la serie. Mertens-Horn vio en este objeto un elemento

<sup>824</sup> Trad. Crespo, 1996.

<sup>825</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 72.

diferenciador para interpretar la escena, pues la rueda del carro es de tipo *castione*<sup>826</sup> que se utilizaba en carros sencillos para labores agrícolas o de transporte pesado o de personas<sup>827</sup>. El uso de este carro tirado por mulas en una procesión religiosa puede ser un síntoma de cotidianidad, un recurso a una necesidad específica de la acción ritual, pues en otras imágenes que hemos citado anteriormente, algunos de los carros utilizados en las procesiones nupciales son de diferente tipología, en ocasiones con los asientos decorados, y tirados por caballos. Con respecto a la cotidianeidad de la escena, es curioso observar como una de las figuras sentadas espolea las mulas. Por el contrario, Rescigno añade un uso a este tipo de carros tirados por mulas no sólo en contextos cotidianos sino también en nupciales y divinos, al que se le añadiría en la parte superior un asiento o trono como sucedería en el caso de la iconografía de la serie de Metaponto-Siris-Francavilla o en otros paralelos<sup>828</sup> de los cuales hemos citado anteriormente el pínax locrio y la placa etrusca de Murlo. La posibilidad del uso de este tipo de carros en ambientes nupciales abre la vía para una lectura diferente a la realizada por Mertens-Horn en la que se trata de una procesión religiosa en la que las mujeres sentadas sobre el carro son sacerdotisas del culto.

A continuación, en la siguiente sección del capítulo nos centraremos en establecer una contextualización cultual para la iconografía de los revestimientos arquitectónicos la cual estaría adscrita a una divinidad o divinidades específicas, pero debemos indicar que no se trata de una tarea sencilla en base a la ausencia de evidencias arqueológicas esclarecedoras en cada uno de los santuarios, sobre todo, teniendo en cuenta que en el caso de Siris se desconoce el edificio religioso. Los análisis de Mertens-Horn y Kleibrink conectan las imágenes de los bajorrelieves con el culto de Atenea, pues el templo de Francavilla, donde apareció uno de los fragmentos, fue el único que se ha demostrado que estuvo dedicado a la divinidad. Así, la pareja velada sobre el carro puede ser identificada como dos figuras femeninas – sacerdotisas – ya que es complicado concretar

---

<sup>826</sup> *Ibid.*, 1992, p. 48.

<sup>827</sup> Rescigno, 2014, p. 46-47.

<sup>828</sup> El autor realiza un recorrido por las distintas evidencias iconográficas en las cuales se atestigua el uso de esta tipología de carro en diferentes contextos cotidianos y divinos: cf. Rescigno, 2014, pp. 46-49.

una tipificación masculina o divina en alguna de ellas (Fig. 91 y Fig. 94). La hipótesis de que los relieves con la escena de procesión estarían conectados con el culto a Atenea se basa en el análisis de un fragmento hallado en Francavilla donde aparece la supuesta imagen de la diosa. Esta idea fue aportada por Mertens-Horn, quien interpretó en este fragmento de pínax de terracota la sección inferior de la imagen de culto de la diosa vestida con túnica larga<sup>829</sup> a la que el cortejo de mujeres de la procesión dedicaría el gesto (Fig. 95). Según la arqueóloga este fragmento de carácter votivo podría ser una continuación en el lado derecho de la procesión atestiguada por los otros fragmentos de pínax hallados también en Francavilla, los cuales describimos más arriba<sup>830</sup>, y que reproducen parte de la escena del relieve de la serie de revestimientos que son protagonistas de este capítulo. Por otro lado, Kleibrink, quien también estudió los materiales arqueológicos en el contexto de Timpone della Motta en Francavilla, continúa la hipótesis de que los mencionados relieves de pínax narrarían una escena de procesión religiosa, similar al relieve arquitectónico, en donde el fragmento de pínax donde supuestamente aparece la imagen de Atenea, el cual analizó Mertens-Horn, se trataría de una segunda placa votiva en donde se presentaría la estatua de culto o el traslado del ídolo de la diosa en carro<sup>831</sup> y completaría la narrativa de la procesión.

Sin embargo, Rescigno dice que este pínax votivo donde Mertens-Horn asume que se ve a la diosa no es suficiente para suponer una reconstrucción del discurso iconográfico del templo en el que se reflejaría una procesión religiosa en honor a Atenea<sup>832</sup>, pues ve en la ausencia de más placas de este estilo donde aparezca la diosa una falta de consolidación para la hipótesis de Mertens-Horn. A esta contraposición del investigador añadimos que los fragmentos de pínax de Francavilla, que reproducen parcialmente una de las mujeres a pie de la escena del relieve de la serie, son de menores dimensiones y se tratan de elementos no arquitectónicos, aunque no cabe duda de que reproducen la acción ritual expresada en los revestimientos (Fig. 95). Por lo que respecta al fragmento de

---

<sup>829</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 58-59, abb. 9, taf. 17, 2 (d).

<sup>830</sup> *Ibid.*, taf. 17, a, b, c.

<sup>831</sup> Kleibrink, 1993, pp. 34-36.

<sup>832</sup> Rescigno, 2014, p. 49-50.

pínax con la supuesta figura frontal de Atenea vestida que completaría el otro pínax con la procesión – en el que sólo se observa la mujer a pie – debemos de ponerlo, de momento, en cuarentena ante la falta de evidencias paralelas en los otros dos santuarios.

Si aceptamos la propuesta de Mertens-Horns y Kleibrink de que se trata de una escena de procesión, es posible que las devotas portasen el ídolo para lavarlo en el mar – en el río, dependiendo de la ciudad – antes de devolverlo al templo en una performance del ritual de lavado<sup>833</sup>. Tenemos referencias donde la imagen de Atenea y su *péplos* se lavaban por un grupo de sacerdotisas en la Plinteria jónica<sup>834</sup>. Posteriormente, en época clásica, este ritual sabemos que se mantiene en Atenas. Por otro lado, tenemos otra narración literaria de Calímaco<sup>835</sup>, en la que describe una escena de procesión en Argos – no sabemos si ficticia o real – de la imagen de la diosa hacia el río para ser lavada. Sin embargo, no se ha encontrado ningún fragmento que complete la escena del bajorrelieve, ni se muestra un altar o estatua de culto en esta ilustración reconstruida de la procesión, característica común en las representaciones arcaicas de procesiones<sup>836</sup>, con la que podamos asegurar esta hipótesis.

Por último, sí podemos concluir que la acción ritual – la procesión – que tenía lugar en el área del santuario quedó reflejada en estos relieves. Sabemos también que la fase primitiva del templo – en el caso de Metaponto – estaba construida con madera y ladrillo de adobe<sup>837</sup>. Por lo tanto, es posible que el culto fuera anterior a la época de la que disponemos información arqueológica. Posteriormente, se reedificarían los templos con materiales más duraderos que respondieran a la necesidad del ritual que se llevaba a cabo. En general, el grupo de iconografía procesional en la decoración arquitectónica griega es el más amplio.<sup>838</sup> Contamos con una variedad de referentes de procesiones del culto a Atenea, en este corpus recogemos la escena de la procesión de las Panateneas (v. N. ° 17) en época clásica. De época arcaica hallamos en la *Ilíada* un pasaje

---

<sup>833</sup> Kleibrink, 1993, p. 35.

<sup>834</sup> Robertson, 2004, p. 148.

<sup>835</sup> Cal. *Him.* 5.

<sup>836</sup> Marconi, 2007, p. 15.

<sup>837</sup> De Juliis, 2001, pp. 139-140.

<sup>838</sup> Marconi, 2013, p. 426.

donde Hécuba junto a otras mujeres, bajo la petición de Héctor, realizan una procesión para el acto de entrega de un peplo bordado para la diosa:

Hom. // 6. 285-310

ὥς ἔφαθ', ἥ δὲ μολοῦσα ποτὶ μέγαρ' ἀμφιπόλοισι  
κέκλετο: ταῖ δ' ἄρ' ἀόλλισσαν κατὰ ἄστῳ γεραιάς.  
αὐτὴ δ' ἐς θάλαμον κατεβήσετο κηώνεντα,  
ἔνθ' ἔσαν οἱ πέπλοι παμποίκιλα ἔργα γυναικῶν  
Σιδονίων, τὰς αὐτὸς Ἀλέξανδρος θεοειδῆς 290  
ἤγαγε Σιδονίηθεν ἐπιπλῶς εὐρέα πόντον,  
τὴν ὁδὸν ἦν Ἑλένην περ ἀνήγαγεν εὐπατέρειαν:  
τῶν ἔν' ἀειραμένη Ἑκάβη φέρε δῶρον Ἀθήνῃ,  
ὃς κάλλιστος ἔην ποικίλμασιν ἠδὲ μέγιστος,  
ἀστὴρ δ' ὥς ἀπέλαμπεν: ἔκειτο δὲ νείατος ἄλλων. 295  
βῆ δ' ἰέναι, πολλαὶ δὲ μετεσσεύοντο γεραιαί.  
αἱ δ' ὅτε νηὸν ἴκανον Ἀθήνης ἐν πόλει ἄκρῃ,  
τῇσι θύρας ὥϊξε Θεανῶ καλλιπάρῃος  
Κισσηΐς ἄλοχος Ἀντήνορος ἵπποδάμοιο:  
τὴν γὰρ Τρῶες ἔθηκαν Ἀθηναίης ἰέρειαν. 300  
αἱ δ' ὅλολυγῇ πᾶσαι Ἀθήνῃ χεῖρας ἀνέσχον:  
ἥ δ' ἄρα πέπλον ἐλοῦσα Θεανῶ καλλιπάρῃος  
θῆκεν Ἀθηναίης ἐπὶ γούνασιν ἠΰκόμοιο,  
εὐχομένη δ' ἡρᾶτο Διὸς κούρῃ μεγάλῳιο:

“Así habló, y ella regresó al palacio y dio a sus sirvientas los encargos, y éstas congregaron a las ancianas por la ciudad. Por su parte, ella descendió al perfumado tálamo, donde estaban sus mantos, abigarradas labores de las mujeres sidonias, que el propio deiforme Alejandro había llevado de Sidón cuando surcó el ancho ponto en el viaje en el que condujo a Helena, de nobles padres. Hécuba tomó uno de ellos y lo llevó como dádiva para Atenea;

era el más hermoso por sus bordados y el mayor;  
 cual astro refulgía, y era el que estaba guardado el último.  
 Echó a andar, y muchas ancianas marcharon en pos de ella.  
 Al llegar al templo de Atenea en lo alto de la ciudadela,  
 les abrió las puertas la de bellas mejillas, Teano  
 Ciseide, esposa de Anténor, domador de caballos,  
 a quien los troyanos habían nombrado sacerdotisa de Atenea.  
 Todas extendieron los brazos a Atenea entre gemidos,  
 y Teano, la de bellas mejillas, cogiendo el manto,  
 lo depositó sobre las rodillas de Atenea, de hermosos cabellos,  
 y elevó esta plegaria, rogando a la nacida del excelso Zeus.”<sup>839</sup>

También la representación de flores durante la performance coral la encontramos en otros casos de estudio en este trabajo (v. N.º 10) y está presente en la iconografía de procesiones y danzas como pudimos ver en el capítulo anterior<sup>840</sup>. Quizás en este relieve de terracota, la representación floral sea un indicativo estacional relativa al calendario anual de la festividad que tendría lugar entre la primavera y el inicio del verano, tal y como sucedía en la Plinteria jónica. Aunque este tipo de representación floral también se conecta con *Kore*, los relieves de Francavilla están aparentemente asociados al templo adscrito al culto de Atenea.

Por otra parte, una reciente revisión realizada por Rescigno ve en la escena coral de los relieves de Metaponto una historia mítica, una instantánea hierogámica, compuesta por un esquema impreciso para el cual es difícil encontrar un paralelo exacto del momento de la ceremonia<sup>841</sup>. Propone que el revestimiento metapontino indica una integración del matrimonio en la vida de la joven, un ritual de paso ligado a una divinidad femenina. Identifica el grupo femenino colocado tras el carro como las ninfas, el chico que porta la cajita o cesta como el *pais amphithales*, pero no puede precisar si la pareja sentada

---

<sup>839</sup> Trad. Crespo, 1996.

<sup>840</sup> Cf. *supra*. cap. 4.1.5.

<sup>841</sup> Rescigno, 2014, p. 50.



sobre el carro son los novios o la novia acompañada<sup>842</sup>. Bajo la perspectiva de nuestro análisis del relieve observamos que no hay indicios de masculinidad en la pareja sobre el carro y que se trata de dos mujeres ataviadas con la misma indumentaria y peinado de mechones perlados. Además, existe la cuestión sobre la adscripción cultural de la fase arcaica del templo C de Metaponto. Aunque tradicionalmente se ha indicado que está dedicada al culto de Atenea, De Stefano sugiere que al leerse la escena del relieve en un contexto nupcial la diosa del santuario metapontino podría ser Hera<sup>843</sup>. Sin embargo, si dirigimos la mirada al santuario de Timpone della Motta parece que el fragmento de revestimiento formó parte de un Athenaion<sup>844</sup>. Entonces si los revestimientos hallados en las tres ciudades griegas reproducen la misma escena coral, aunque no disponemos de más datos para el contexto del fragmento en Siris-Polieion, ¿no responderían los relieves de los revestimientos hallados en las diferentes ciudades a un mismo culto? ¿pudieron usarse estos paneles con finalidades diferentes en diversos contextos culturales? Y si no es el de Atenea en el caso de Metaponto ¿a qué divinidad o divinidades estuvo dedicado el culto en este templo? ¿representa la acción ritual de los revestimientos una escena mítica de hierogamia o el reflejo de una acción ritual local? Desafortunadamente, en el caso de Metaponto consideramos que ante la falta de más evidencias arqueológicas son cuestiones que aún no podemos resolver con certeza.

En esta línea, Stefano ve en la serie de Metaponto-Siris-Sibaris una procesión mortal de carácter gámico, pero no la ceremonia en sí o el transporte de la esposa a casa del esposo<sup>845</sup>. Indica que se trataría de una ceremonia colectiva de la *póleis* relacionada con un rito de paso en la esfera del matrimonio. El arqueólogo identifica la pareja del carro, dos sacerdotisas, o la prometida acompañada de una sacerdotisa, seguidas de las *nymphai* y guiadas por el muchacho que es el asistente del culto<sup>846</sup>. La hipótesis de que se trate de la representación de un momento del ritual nupcial, un rito de paso de la edad de

---

<sup>842</sup> Rescigno, 2014, p. 51.

<sup>843</sup> De Stefano, 2019, p. 148: el investigador dedica un análisis al estudio de la diosa del templo CI en Metaponto y contextualiza las placas de revestimiento en un culto determinado.

<sup>844</sup> Kleibrink, 1993, p. 33, 37.

<sup>845</sup> De Stefano, 2019, p. 148.

<sup>846</sup> *Ibid.*, p. 149.

la mujer hacia un estadio marital se refuerza en la representación de las flores que sujeta cada una de las mujeres<sup>847</sup>. Se ha identificado en las flores diferentes momentos de su proceso floración de menos a más, desde el capullo – sujetos por las dos primeras figuras del extremo izquierdo – hasta la total apertura de la flor – sujeta por la muchacha sentada en el carro – que correspondería con la madurez de la muchacha que está preparada para iniciar el proceso del matrimonio y la escena corresponde con su llegada al santuario para presentarse a la diosa.

Finalmente, el análisis del conjunto de placas de revestimiento halladas en diferentes ciudades griegas en el sur de Italia, en época arcaica, concluye en diferentes puntos interrelacionados. En primer lugar, en esta área hemos constatado durante época arcaica la existencia de elementos decorativos en arcilla cocida para la arquitectura sagrada. Asimismo, se evidencia el uso de moldes distribuidos en talleres del área para reproducir estas imágenes, posiblemente el origen de la matriz tuvo lugar en el santuario de Francavilla. Además de las imágenes estudiadas aquí, encontramos en diferentes asentamientos el uso de estas placas de revestimiento de terracota con otros temas figurativos. Todos estos materiales recibieron en su iconografía influencias de las creencias del este del Mediterráneo. También hay que incluir que, a través del análisis de la imagen de la serie de las placas aquí analizadas (N.º 11, N.º 12 y N.º 13) existe cierta influencia recíproca entre Etruria y los programas decorativos del sur de Italia durante este periodo.<sup>848</sup> En último lugar, las hipótesis han interpretado una imagen de *gamos* en estas placas y de una procesión de culto en honor a Atenea. Esta última posibilidad se fundamenta en los hallazgos arqueológicos de la fase del santuario en Timpone della Motta que está adscrita a la divinidad. Por otro lado, aunque es una tarea complicada, no identificamos que la pareja moldeada se trate de un matrimonio si no de dos figuras femeninas al servicio de la diosa. Bien es cierto que la escena no dispone de una escultura de culto o altar que refuerce la suposición de que se trate de una procesión en honor a la divinidad. Aun así, el hallazgo de ruedas votivas<sup>849</sup>

---

<sup>847</sup> Rescigno, 2014, p. 49.

<sup>848</sup> Marconi, 2007, p. 16.

<sup>849</sup> Kleibrink, 1993, p. 34.

y el pínax<sup>850</sup> que reproduce la procesión en el santuario de Timpone della Motta en Síbaris nos conducen a interpretar que existen elementos conectados con el ritual de la diosa, la cual se portaría en carro acompañada durante la celebración anual. El pínax que reproduce la procesión en menor dimensión y en un contexto votivo, al tratarse de una dedicación, iniciaría un diálogo personal con la divinidad y con las placas de revestimiento expuestas en el templo. Sin embargo, para el caso de los revestimientos de Metaponto no podemos asegurar que fuera Atenea la diosa principal del culto, o la única, durante la primera fase del templo C. Quizás, como indica de Stefano, la escena de los revestimientos tuvo una función semántica diferente en los contextos donde se expresaron<sup>851</sup>. La cuestión de la identificación de la divinidad en el templo CI de Metaponto dificulta reconstruir con precisión la performance coral que se llevaría a cabo en el espacio, pero gracias al registro iconográfico podemos identificar una procesión a su llegada al templo que, posiblemente, estaría compuesta por más elementos corales – música y canto – que no se han representado en la escena que se le mandó tallar al artesano por una cuestión de espacio y preferencia.

En cuanto a la interpretación de la imagen parece que un punto intermedio entre ambas hipótesis facilitaría su lectura hacia un resultado más o menos concluyente. En primer lugar, la comparación con el esquema compositivo del panel etrusco de Murlo (Fig. 96), una escena nupcial, y la identificación de ciertos elementos del posterior pínax lócrida, que se han interpretado como una escena nupcial, similares al relieve de la serie Metaponto-Siris-Francavilla, nos indicarían que podría existir cierto carácter nupcial en la narrativa de los revestimientos. El uso del carro en la procesión, aunque se trata de un objeto cotidiano, le confiere un carácter de prestigio a la pareja de mujeres sentadas en él. Además, el gesto sagrado que realiza el grupo de mujeres tras la pareja, parece que también dota de cierta relevancia a la figura sentada que porta la flor abierta y que bien podría ser la clave central para concretar el ritual. Contrariamente, Mertens-Horn indica que el gesto no encaja en una procesión nupcial<sup>852</sup>, entonces también es posible que saluden a la divinidad a su llegada

---

<sup>850</sup> Mertens-Horn, 1992, taf. 17, 1a, 3b.

<sup>851</sup> De Stefano, 2019, p. 149.

<sup>852</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 55.

al santuario. Respecto a la pareja sentada, como describimos anteriormente, no identificamos ningún rasgo masculino y aceptamos la propuesta de que se trate de dos mujeres, posiblemente una sacerdotisa que acompaña a la joven que deja atrás su etapa premarital. Que la supuesta joven que se adentra en el rito de paso sujeta una flor abierta como símbolo de su maduración y que el grupo de tres mujeres que la siguen aún están en un estadio premarital –*nymphai*– podría ser una hipótesis acertada. Sin embargo, creemos que no podemos definir si la escena se trata de la instantánea de un periodo prenupcial o después de la transformación<sup>853</sup>. Ciertamente tampoco identificamos un contexto mítico para la escena sino más bien un fuerte carácter cotidiano y realista debido a la ausencia de atributos mitológicos, además, todas las figuras, a excepción del muchacho desnudo, visten igual.

Por otro lado, existen ciertos elementos que se han quedado fuera de esta reconstrucción del rito que acontecía en los espacios corales de los citados santuarios. Por ejemplo, el fragmento de pínax con la supuesta representación del ídolo de la diosa<sup>854</sup> queda sin lugar en nuestra interpretación, aunque Mertens-Horn la incluyó en su discurso analítico como elemento clave para entender el contexto religioso de la imagen de los relieves. Creemos que este fragmento, que según Mertens-Horn completaría la escena de la procesión del otro pínax que, a su vez, reproduce la iconografía de los paneles pues fue realizada del mismo molde –*patris*– que la matriz para los revestimientos<sup>855</sup>, no es suficiente para asegurar que el ídolo de la diosa se representaría en otras placas para completar la escena procesional y que revistieran el edificio de Francavilla, pues no se han conservado evidencias en las otras ciudades. Además, está la importante cuestión de la divinidad en los santuarios de Metaponto y Francavilla. Si en este último lugar se sabe con certeza que los revestimientos pertenecieron al Athenaion ¿qué sucedería en Metaponto? Y en el caso de Francavilla ¿podemos establecer un rito de transición hacia la etapa marital de las muchachas, o al inicio, en el culto de Atenea? ¿podría tratarse simplemente de la procesión anual en honor a la divinidad como sugirió Mertens-

---

<sup>853</sup> Kleibrink, 2016, p. 281.

<sup>854</sup> Mertens-Horn, 1992, taf. 17, 2d.

<sup>855</sup> Kleibrink, 2016, p. 272.

Horn? Si en el caso de que los relieves presentaran una procesión anual que conectara los tres centros religiosos, en vez de tratarse de un rito de pasaje en un contexto nupcial, tampoco sabemos si ha quedado fosilizada una vía sagrada. Todas estas son cuestiones que no pueden ser tratadas en este capítulo por una cuestión formal, pero las recogemos para futuras líneas de investigación. Sin embargo, podemos asegurar que estos fragmentos iconográficos representan una compleja dinámica de circulación ritual que articulaba las relaciones entre los distintos asentamientos y conformaba el paisaje coral del territorio.

Por último, al no disponer de más datos del edificio al cual se atribuye el fragmento de Siris, no podemos interpretar esta iconografía coral con el espacio público de la ciudad ni adentrarnos en un análisis del culto a Atenea en el lugar<sup>856</sup>. Es por ello por lo que futuras investigaciones al respecto podrían completar esta cuestión. También consideramos que debe continuar el estudio de los materiales arqueológicos metapontinos relativos a la primera fase del templo C con el objetivo de reconstruir el culto, la acción ritual y el espacio coral.

---

<sup>856</sup> Mertens-Horn hace un repaso de la presencia del culto a la diosa en Siris: *cf.* 1992, p. 72.

#### 4.1.7. Danza coral femenina en el espacio público de la Magna Grecia. Análisis del friso arcaico de Síbaris

En el siguiente capítulo presentamos los tres bloques de friso (N.º 14) que fueron hallados a principios del siglo XX, junto a otros fragmentos reutilizados en varios edificios públicos<sup>857</sup>, en una domus romana de la villa Parco del Cavallo<sup>858</sup>, en la ribera izquierda del río Cratis, en la *pólis* de Síbaris que está situada en el actual territorio de Reggio-Calabria (Fig. 100). La datación propuesta para este friso fragmentado, a través de una comparación estilística, es del 530 a.n.e.<sup>859</sup>

En primer lugar, la colonia aquea de Síbaris se ubicó en la costa del mar Jónico, en el golfo de Tarento<sup>860</sup>. Esta ciudad tiene una larga tradición historiográfica que le otorgó la fama a sus habitantes de tener una preferencia por el lujo, pero las investigaciones de las últimas décadas sobre esta colonia han aportado nuevos datos arqueológicos y enfoques que nos han permitido conocer mejor la *pólis*<sup>861</sup>. Desde la llegada de los aqueos y hasta la primera destrucción de la ciudad en el 510 a.n.e.<sup>862</sup>, la ciudad disfrutó de un entorno de cierta opulencia e influencia en el territorio gracias a su entramado de conexiones. Recordemos que dos de los asentamientos presentes en este corpus pertenecieron a su territorio: Francavilla Marittima y Foce del Sele (N.º 12 y N.º 19). Aunque su fundación es un debate, en base de las evidencias arqueológicas, generalmente, se tienen noticias de una actividad urbana a partir de mediados del siglo VII a.n.e.<sup>863</sup>. Se ha indicado que la *mutterland* de Síbaris es la desaparecida Helike y que Ois la fundó<sup>864</sup>. Durante su hegemonía, el periodo de máximo esplendor económico y demográfico fue el s. VI a.n.e.<sup>865</sup>,

<sup>857</sup> Zancani Montuoro, p., 1972, P. 58.

<sup>858</sup> Bookidis, 1967, p. 240.

<sup>859</sup> Zancani Montuoro, 1972, p. 62; Marconi, 2013, p. 432.

<sup>860</sup> Sobre la localización de la ciudad por las fuentes antiguas *cf.* Diod. *Bib. Hist.* 11. 90.3, 12. 9.2; Estr. 6. 1. 13; Plin. *Nat.* 3. 10.07.

<sup>861</sup> Kleibrink, 2001, pp. 33-70; Pagliarulo, 2006, pp. 51-59; Frisone, 2013; Greco, 2019, pp. 289-299.

<sup>862</sup> La tradición que transmite la destrucción de la ciudad está en una nebulosa interconectada de relatos de ficción y mitos. Varios estudios se centran en analizar ese conjunto: *cf.* García Quintela, 2002, pp. 19-39; Evans, 2014, pp. 225-232.

<sup>863</sup> Kleibrink, 2001, p. 55; Frisone (2013, p. 1) propone entre el 721/720-709/708 a.n.e.

<sup>864</sup> Greco, 2019, p. 289; Est. 6. 1. 13.

<sup>865</sup> *Ibid.*, p. 290.

Síbaris formó una coalición con las colonias aqueas vecinas de Metaponto y Crotona, quienes invadieron la ciudad jónica de Siris (c. 575 a.n.e.)<sup>866</sup>.



**Fig. 99** Bloques del friso con escena coral femenina (Síbaris, Italia). Museo Nazionale Archeologico della Sibaritide 55475; 55476; 55477. Imagen Ministerio della Cultura-Parco Archeologico di Sibari, 2022.

Fue en el área occidental del asentamiento la zona con más actividad urbanística, donde se ubicó el corazón de las diferentes ciudades de la historia de Síbaris (Copia en época romana)<sup>867</sup>. Recientemente las evidencias arqueológicas han conectado la actividad de los subsecuentes asentamientos al sur de la gran curva fluvial del Cratis<sup>868</sup>.

<sup>866</sup> Frisone, 2013, p. 1.

<sup>867</sup> Zancani Montuoro, 1972, p. 58.

<sup>868</sup> Greco, 2019, p. 291.

Para entender el contexto espacial de los tres bloques, nos centraremos en el asentamiento estudiado de Parco del Cavallo (sección 10, zonas IV y V), una de las grandes áreas excavadas. Desafortunadamente, poco sabemos del templo arcaico que decoró este friso en Parco del Cavallo, pues sobre él se construyó una gran exedra edificada el s. I a.n.e., después, sobre la exedra se construyó el teatro semicircular del s. II a.n.e. que, a su vez, reutilizó los restos constructivos del edificio arcaico<sup>869</sup>, de hecho, los tres bloques que aquí estudiamos fueron reutilizados en la exedra romana. Posiblemente, el edificio sobre el que se edificó la exedra romana y, posteriormente, el teatro podría haber sido el Heraion<sup>870</sup>, pero no disponemos por el momento de la planimetría de dicho templo ni se ha identificado el altar. Aun así, en la zona norte y sur donde se ubicaba la exedra se localizó un alto número de cerámica, jarritas y copas, y el fragmento de una cabeza<sup>871</sup> que sugieren un culto a una divinidad femenina<sup>872</sup>, en definitiva, es un depósito votivo que contenía exvotos y que estaría ligado a la actividad cultural de un santuario. Recientemente, esta área se sigue identificando como la zona donde se ubicaría un importante santuario y donde se hallaron materiales que se han datado hacia finales del siglo VIII a.n.e.<sup>873</sup>.

Como bien comentamos en el párrafo anterior, este friso perteneció a un templo arcaico que por ahora desconocemos y que se podría identificar como el Heraion. En su primer análisis Mertens identificó, junto a otros bloques posiblemente de la cella del templo, un entablamento con friso dórico y con elementos de influencia jónica<sup>874</sup> y el friso jónico con la escena coral<sup>875</sup>. Asemajó esta arquitectura templaria del periodo arcaico con la de Posidonia y Metaponto. Más adelante, indicó que los dos entablamentos – el dórico, con triglifos y metopas, y el friso jónico figurado – adornarían dos monumentos diferentes de dimensiones menores<sup>876</sup>. Una última reconstrucción de Mertens ofrece una imagen de dicho entablamento de triglifos y metopas y el del friso jónico figurado

---

<sup>869</sup> Zancani Montuoro, 1972, p. 58.

<sup>870</sup> *Ibid.*, p. 58; Greco, 2019, p. 289.

<sup>871</sup> Zancani Montuoro, 1972, p. 59, tav. XLVI, a y b.

<sup>872</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>873</sup> Greco, 2019, p., 291.

<sup>874</sup> Mertens, 1972, p. 61, fig. 3., fig. 5 a-c.

<sup>875</sup> *Ibid.*, pp. 62-66.

<sup>876</sup> Mertens, 1993, p. 569.



decorando una de las fachadas del templo<sup>877</sup>. Reconoció en el entablamento la decoración de las colonias aqueas que combinan elementos dóricos y jónicos<sup>878</sup>, estilos que según Mertens en ese momento aún no están del todo definidos y es por ello por lo que identifica en las colonias aqueas un estilo híbrido bajo el sobrenombre “orden aqueo”<sup>879</sup>.



**Fig. 100** Plano de excavaciones de Síbaris. En rojo, Parco del Cavallo. Extraído de Greco, 2019, fig.1.

Respecto a la iconografía coral que encontramos en estos bloques, cortados en su sección inferior, se trata de una danza femenina en sentido derecho que cuenta con la presencia de la *aulétes* que reproduce la misma vestimenta que sus compañeras (Fig. 101 y Fig. 102). Es importante resaltar que se observan rasgos estilísticos en el relieve que establecen una conexión con el Mediterráneo oriental. Según la reconstrucción que realizó Mertens, esta distinguió a la líder del coro que corresponde a la figura en perfil que gira su rostro hacia atrás e inicia la marcha, ante ella se coloca la música que sujeta el *aulós*<sup>880</sup>. La líder inicia el baile, aparentemente pausado en la escena, y crea una cadena con el resto de las compañeras a través de la unión de las manos. En

<sup>877</sup> Mertens, 2006, pp. 135-136, abb. 229, abb. 230.

<sup>878</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>879</sup> *Ibid.*, p. 136.

<sup>880</sup> Mertens, 1972, fig. 5 c.

uno de los bloques<sup>881</sup> se ha conservado la silueta de una de las figuras que podría cerrar el coro, pues esta apoya su mano derecha sobre la cadera mientras que con su izquierda se sujeta a la compañera que tiene delante y, tras ella, no se ha dispuesto otro personaje. Por otra parte, otro de los bloques presenta a dos muchachas que se unen en el baile a través de la mano, pero en el extremo derecho se observa el fragmento de un brazo alzado que rompe con la continuidad de la performance coral. No se ha conservado la figura a la que pertenecería este brazo. Los tres bloques podrían representar instantáneas diferentes de la actuación coral. Este esquema compositivo lo hemos podido ver representado en diferentes superficies de época arcaica y clásica que citaremos más adelante. Consideramos que, aunque se ejecute el baile de forma lineal en el relieve, podría tratarse de la abstracción representativa de una danza circular que no se puede representar formalmente como tal sobre el entablamento de un edificio. Ejemplos de danzas circulares los encontramos en nuestro catálogo (v. N.º 9, N.º 14, N.º 19 y N.º 20) También es notorio que la escena de estos tres bloques se suma al conjunto de performances corales femeninas adscritas a un espacio público de nuestro corpus (v. N.º 11, N.º 12, N.º 13, N.º 17 y N.º 18)

Por último, las protagonistas de este coro se sujetan por las muñecas (Fig. 101 y Fig. 102), acción habitual al ejecutar un baile que hemos observado en este trabajo (v. N.º 9, N.º 14 y N.º 19) y se representa en otra iconografía votiva arcaica<sup>882</sup>.

Otros fragmentos de figuras recuperados en la misma área que los tres bloques parecen que formaron parte del friso como secuencia mítica dispuesta en una de las fachadas del edificio, la cual narraría una escena de batalla e incluso un desfile de divinidades<sup>883</sup>. Se detectaron algunas trazas de pintura azul, roja y amarilla<sup>884</sup>, pero su estado fragmentario no permite una reconstrucción total. Por el momento, ante la falta de datos positivos, no podemos ejecutar una reconstrucción definitiva de la iconografía del friso y abrimos una línea de investigación al respecto para el futuro.

---

<sup>881</sup> *Ibid.*, fig. 5 b.

<sup>882</sup> Athens Acropolis Museum 702.

<sup>883</sup> Mertens, 1972, pp. 63-64, fig. 4.

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 63.

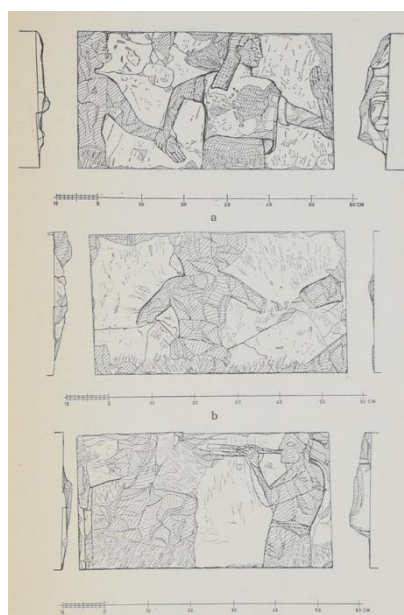


**Fig. 101** Dibujo a escala de los bloques de Síbaris. Extraído de Zancani Montuoro, 1972, fig. 5.

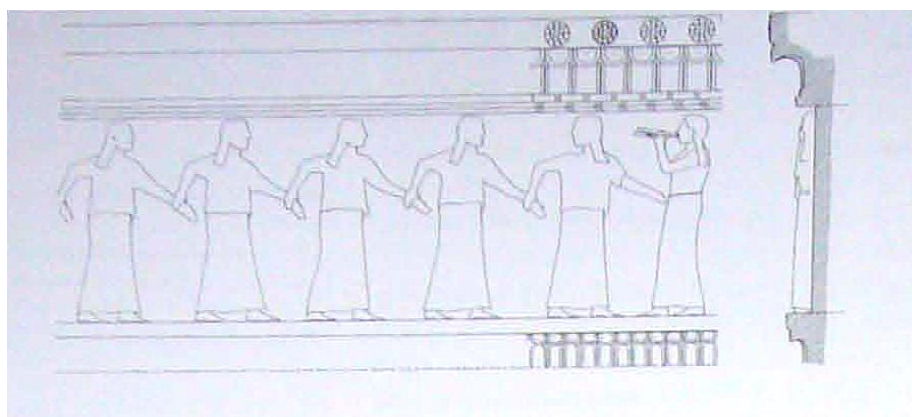


**Fig. 102** Dibujo reconstructivo del friso de Síbaris. Extraído de Mertens, 2006, abb. 230.

En cuanto al esquema iconográfico de los tres bloques de este friso no encontramos un paralelo exacto tallado en piedra o en terracota que se expusiera en un espacio público, pero los relieves de las metopas del Heraion del santuario de Foce del Sele (v. N.º 15) muestran una temática similar, ya que es un coro femenino (*parthénoi*) danzante. Otro ejemplo de este corpus de un coro femenino que danza mientras algunas de las figuras femeninas se sujetan por la muñeca es el del friso de Samotracia de época clásica (v. N.º 19). Este último presenta variaciones en el esquema compositivo y los elementos representados.

En la cerámica pintada localizamos imágenes pintadas que narran momentos corales similares a los del coro de Síbaris, escenas pintadas que pudimos ver en las analogías de análisis anteriores<sup>885</sup>. En primer lugar, en el cuerpo central de tres ánforas clazómenas de figuras negras de mediados del s. VI a.n.e. observamos un conjunto de coros femeninos que danzan pausadamente formando una cadena mediante la unión de los brazos. La composición esquemática y algunos elementos tienen similitud con el coro del friso de Síbaris. La primera de ellas (550-540 a.n.e.) es del grupo de Tübingen<sup>886</sup> y fue hallada en Egipto (Fig. 103 y Fig. 104). Se puede ver en los diferentes fragmentos unidos un grupo de 9 figuras femeninas en perfil vestidas con túnica larga ajustada con motivos decorativos estrellados y cinto. El peinado le cae sobre la espalda sujetado por una diadema. El coro danza en sentido derecho al son de la música que reproduce su compañera flautista, la cual se posiciona frente a la líder que sujeta una especie de corona o collar con su mano izquierda. La última de ellas, quien cierra el coro, también sujeta con su mano derecha otra corona o el collar. Todas están descalzas o con los pies cubiertos. Lo más destacable es el gesto de sujetarse por las muñecas, disponiendo los brazos de una forma similar a la de las componentes del friso sibarita. La segunda ánfora clazómena de figuras negras (550-540 a.n.e.)<sup>887</sup>, también hallada en Egipto y posiblemente del grupo de Tübingen, presenta un coro femenino danzante hacia la izquierda que reproduce la composición esquemática de la anterior y del relieve sibarita, pero no hay representación de un elemento musical y se exhiben otros atributos en las figuras – por ejemplo, la vestimenta – y en las otras secciones del ánfora que no observamos en los bloques del friso (Fig. 105). Por último, el tercer fragmento de ánfora clazómena de figuras negras (540-530 a.n.e.)<sup>888</sup>, la cual también fue hallada en Egipto, reproduce en su cuerpo una imagen similar a las anteriores en el que se ha conservado cuatro figuras

<sup>885</sup> Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia Roma 909; En otra copa de figuras negras del s. VI a.n.e. se puede ver en el borde un coro femenino que danza en círculo energéticamente mientras se unen por las manos formando una cadena. Representan a las Nereidas: cf. Museo Nazionale Tarquiniese Tarquinia RC 4194.

<sup>886</sup> Antike Denkmäler, 1908, 2, taf. 54; Crowhurst, 1963, n.º 76; Cook & Dupont, 1998, p. 97, fig. 12.2.

<sup>887</sup> British Museum 1888,0208.66

<sup>888</sup> British Museum 1888,0208.73. e

femeninas vestidas con túnica larga que danzan hacia la derecha, una de ellas incompleta en el extremo izquierdo, dispuestas de la misma forma que en el relieve del friso (Fig. 105). Sin embargo, en este friso pintado el coro femenino parece dirigirse hacia un ¿edificio? y no se ha conservado ningún elemento musical. Es indudable la similitud entre el tipo de baile en cadena, posiblemente circular, de los coros femeninos de las ánforas clazómenas y el del relieve del friso. Aunque los contenedores cerámicos fueron localizados en Egipto, su origen se produce en el contexto jónico<sup>889</sup> y, aunque Síbaris sea una ciudad aquea, sabemos que recibió influencias de ese contexto. Aún no sabemos en qué marco religioso se desenvuelven las danzas femeninas de las ánforas, de las que hay más ejemplares, pero nos sirve aquí como analogía de la performance de Síbaris en un mismo periodo cronológico.



**Fig. 103** Dibujo de la banda central de la crátera clazómena. Extraído de *Antike Denkmäler* 2, 1908, taf. 54.

<sup>889</sup> Sobre los diferentes grupos del círculo de la cerámica clazómena: cf. Cook, 1952, pp. 123-152; Cook & Dupont, 1998.



**Fig. 104** Dibujo completo del ánfora clazómena con escena de procesión coral femenina. Extraído de Cook & Dupont, 1998, p. 97, fig. 12.2.

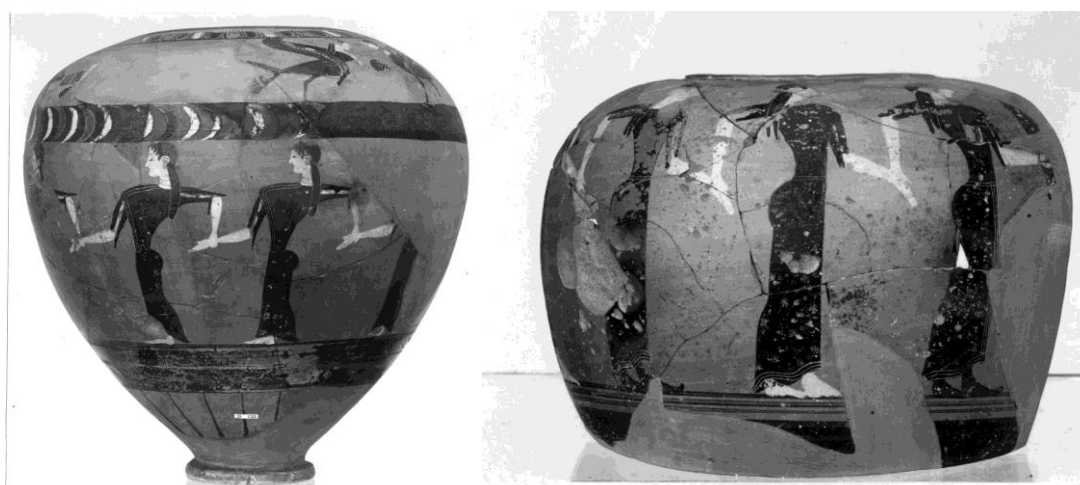


**Fig. 105** Izq. Ánfora clazómena con escena de performance coral femenina. British Museum 1888,0208.66. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.

Der. Fragmento de ánfora clazómena con escena de performance coral femenina. British Museum 1888,0208.73. e. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.

Por otro parte, un fragmento de crátera jónica – del norte – muestra una banda pintada con figuras negras (c. 560 a.n.e.)<sup>890</sup>. En la imagen observamos un coro femenino en perfil y vestido con túnica larga ajustada que avanza hacia la izquierda, según la vista del espectador (Fig. 106). La composición esquemática

<sup>890</sup> Cook & Dupont, 1998, p. 96, fig. 12.1.b.

reproduce la del friso sibarita, pero las mujeres pintadas presentan algunos elementos compositivos que difieren con las del friso. Es relevante señalar que Cook sugirió la posibilidad de que esta cerámica junto a otras del este de Grecia – concretamente Quíos – sea la ancestral del grupo de Tübingen – de Clazómenas –, que hemos visto más arriba. Según su hipótesis, aunque basada en evidencias escasas, las escenas clazómenas reproducen la vestimenta ajustada jónica y las cadenas de baile de mujeres, entre otras representaciones<sup>891</sup>. Si Cook estaba en lo cierto, se podría reforzar la idea de que el ritual del friso recibe algún tipo de influencia del área jónica.

Por otro lado, podemos observar en un fragmento cerámico de figuras negras (c. 550-540 a.n.e.)<sup>892</sup> que fue excavado en Egipto, probablemente provenga del área de Clazómenas y del grupo de Tübingen, a una flautista en perfil hacia la derecha (Fig. 106). Ésta viste un quitón largo y sujeta ante sí la doble flauta mientras que la toca. Frente a ella la imagen continuaría, ya que se puede ver una mano sujetando una especie de corona. La posición de esta flautista nos recuerda a la silueta mal conservada de aquella presente en el friso sibarita, quien con su música acompaña al coro femenino y marca el ritmo. Se ha sugerido que la *aulétes* del friso de Síbaris acompaña la danza de una procesión nupcial o de sacrificio<sup>893</sup>.

Hasta ahora, hemos recogido una pequeña muestra de imágenes del área jónica que reproduce la temática del baile en cadena, posiblemente circular, que coincide, aproximadamente, en el transcurso del mismo periodo – mediados del s. VI a.n.e. – en el que se datan los bloques del friso de Síbaris (530 a.n.e.). Aún desconocemos el marco religioso de las escenas pintadas que hemos descrito en el párrafo anterior, por el momento podemos asegurar que se trata de una performance coral en un espacio público, tal y como sucedería en el caso del desconocido templo y altar arcaico urbano de Síbaris, el cual podría haber estado adscrito a un culto femenino (¿Hera?).

---

<sup>891</sup> Cook, 1952, p. 127.

<sup>892</sup> British Museum 1888.0601.574.

<sup>893</sup> Mertens, 1972, p. 66.





**Fig. 106** Izq. Fragmento de crátera jónica con escena coral femenina. Extraído de Cook & Dupont, 1998, p. 96, fig. 12.1.b.

Der. Fragmento cerámico de figuras negras (¿clazómena?). British Museum 1888,0601.574. The Trustees of the British Museum, s.f.

Respecto a la divinidad a la que se conectaría la performance ritual del friso, algunos indicios arqueológicos – que hemos citado al principio de este capítulo – y literarios conducen hacia la posibilidad de que Hera fuera la deidad titular de ese santuario urbano arcaico que aun desconocemos. Aunque se ha atestiguado un templo arcaico en honor a Atenea en el área extraurbana de la colonia<sup>894</sup>, se sabe que Hera fue la diosa protectora de Síbaris<sup>895</sup> y bajo su protección se desarrollarían las actividades principales de la ciudad además de la celebración de las festividades que marcaban el ciclo del calendario de la vida de la ciudad. De hecho, en época clásica la transmisión literaria cuenta que la destrucción de la colonia se debe a sus propios ciudadanos. Aunque no vamos a hacer un análisis de la destrucción de Síbaris, pues no es nuestro objetivo aquí, en dicha transmisión literaria se describe a Hera como la principal diosa en la colonia que sufre y muestra su repudio a las ofensas cometidas por los habitantes, aquellas que iniciarían su declive. Sin duda, los siguientes fragmentos de época clásica citaron a Hera como divinidad central de Síbaris en el momento de su destrucción (510 a.n.e.):

Ath. *Deip.* 12. 521. d-e

<sup>894</sup> En el capítulo anterior citamos el Athenaion excavado en Francavilla: cf. *supra*. 4.1.6.

<sup>895</sup> Zancani Montuoro, 1972, p. 58.



“Pero este fue también el principio de sus males, porque se había encolerizado la divinidad. Así, por ejemplo, parece que al cabo de pocos días todos sus magistrados tuvieron la misma visión en la misma noche. En efecto, vieron a Hera dirigiéndose al centro de la plaza y vomitando bilis. Pero es que, además, en su santuario brotó una fuente de sangre.”<sup>896</sup>

Ael. VH. 3. 43.

“En Síbaris un citaredo estaba cantando en un certamen que se celebraba en honor a Hera cuando, por su causa, los sibaritas empezaron a pelearse esgrimiendo sus armas. Aterrorizado, el citaredo buscó refugio, vestido todavía con su traje de gala, en el altar de Hera. Pero ni siquiera allí respetaron la vida del citaredo. Poco tiempo después pareció que brotaba sangre del templo de Hera como de una fuente perpetua.”<sup>897</sup>

En otras colonias aqueas vecinas de Síbaris, Metaponto, Posidonia (Foce del Sele)<sup>898</sup> o Crotón<sup>899</sup>, se ha atestiguado el culto a la divinidad a través de la evidencia arqueológica<sup>900</sup>. Aunque en las *póleis* que hemos mencionado existía el culto a otras divinidades del panteón griego, parece que Hera adoptó cierta relevancia en estas comunidades aqueas del sur de Italia<sup>901</sup>, algo que quizás las definió, unió y distinguió de las colonias vecinas donde Hera no fue tan prominente. Por otro lado, la desaparición de la ciudad de Helike, en el 373 a.n.e.<sup>902</sup>, limita la información para reconocer si hubo en el lugar algún ritual iniciático del culto de Hera que se celebrara en un espacio público. Parece que la divinidad estuvo casi ausente en el área aquea del Peloponeso – en Helike – donde las figuras centrales eran Poseidón y Zeus Homario<sup>903</sup>.

<sup>896</sup> Trad. Rodríguez-Noriega, 2014.

<sup>897</sup> Trad. Cortés, 2006.

<sup>898</sup> Aquí encontramos el templo dedicado a Hera Argiva.

<sup>899</sup> En Crotón se rendía culto a Hera bajo el epíteto de Lacinia: cf. Thatcher, 2021, p. 58.

<sup>900</sup> Thatcher, 2021, pp. 58-59.

<sup>901</sup> Camassa, 1992, p. 575.

<sup>902</sup> Greco, 2010, p. 289.

<sup>903</sup> Thatcher, 2021, p. 58.

No podemos asegurar bajo qué epíteto se presentó Hera en su templo urbano de Síbaris, si como diosa guerrera y/o protectora de la fertilidad animal, vegetal y humana<sup>904</sup>. Hera está conectada con el rito de paso en donde la mujer transiciona hacia el estatus matrimonial, la diosa cubre su etapa desde la adolescencia hacia la maternidad<sup>905</sup>. En el área aquea, en la *pólis* de Argos, hallamos un par de referencias en la que se describe un coro femenino dedicado a Hera, el cual mencionamos anteriormente<sup>906</sup>. En el primer fragmento el coro es descrito cantando acompañado de la flauta y sujetando flores<sup>907</sup>. Este coro se desarrolla en el contexto del culto a Hera *Antheia* en Argos. Otro coro que participa en el ritual dedicado a la diosa en Argos lo encontramos en la obra *Electra* de Eurípides<sup>908</sup>. En un pasaje se describe la partida de un coro de mujeres argivas hacia el santuario de Hera, donde danzan y realizan un sacrificio en su honor, posiblemente en el contexto de las Heraias. Calame sugiere la posibilidad de que la performance coral narrada en este último fragmento corresponde a una fase final de iniciación en donde se presenta a las jóvenes iniciadas<sup>909</sup>. Además, vimos anteriormente<sup>910</sup> que existen fragmentos cerámicos de época geométrica procedentes del Heraion de Argos donde se dibujan coros femeninos esquematizados dispuestos en línea horizontal – no sabemos si son adolescentes o mujeres adultas – unidas por las manos durante la performance<sup>911</sup>, aunque la composición de estas escenas presenta elementos – sujetan palmas o flores – que diferencian a los coros de estos vasos del de la escena del relieve sibarita. En otro fragmento de la obra de Pausanias<sup>912</sup> se cita la ciudad de Nauplia que fue conquistada por Argos aproximadamente en el siglo VII a.n.e. En este texto se describe que se realizaba una festividad anual en la cual Hera se convertía en *parthénos*, ya que su estatua se transportaba en procesión y se bañaba en un río cercano.

---

<sup>904</sup> Camassa, 1992, p. 557; Thatcher, 2021, p. 59.

<sup>905</sup> Calame, 2001, p. 113.

<sup>906</sup> Cf. *supra*. cap. 4.1.5

<sup>907</sup> Poll. 4. 78.

<sup>908</sup> Eur. *El*. 171 y ss.

<sup>909</sup> Calame, 2001, p. 119.

<sup>910</sup> Cf. *supra*. cap. 4.1.5.

<sup>911</sup> Waldstein, 1902, p. 114, p. 242, n.º 15-18; Crowhurst, 1963, n.º 50 y 56.

<sup>912</sup> Paus. 2.38.2.

A través de estas evidencias arqueológicas, iconográficas y textuales, no podemos negar que existe una conexión entre la performance coral y una deidad femenina. Si se trata de Hera, esta pudo presentarse bajo su atributo de mujer adulta encargada de acompañar a las jóvenes – no sabemos si aún adolescentes – en su transición a la etapa marital que tenía lugar anualmente en la ciudad marcando el ciclo religioso de la comunidad sibarita. Este aspecto estaría también ligado con el atributo de fertilidad de la naturaleza de la diosa. El hecho de que el santuario (¿Heraion?) estuviera situado en el centro cívico de Síbaris – Parco del Cavallo – indicaría la prominencia de la divinidad (¿Hera?), como sucedía en Metaponto y Posidonia, donde los templos urbanos dedicados a Hera se ubicaban inmediatos al ágora en el centro de la ciudad<sup>913</sup>. También es necesario añadir que es posible que Hera compartiera el panteón con otros dioses en Síbaris. Por otro lado, con el objetivo de conocer la performance coral que se celebraba en el espacio del santuario sibarita, quizás debamos incluir la influencia homérica que algunas colonias aqueas presentaron, como Crotón – vecina de Síbaris – donde se rindió culto a Hera Lacinia. La divinidad tiene un papel destacado en la *Ilíada* y lista su preferencia por algunas ciudades argólicas (Argos y Micenas)<sup>914</sup>. Según la hipótesis de Thatcher, los aqueos del sur de Italia sentirían que rendir culto a la divinidad era reclamar su herencia como favoritos de la diosa y descendientes de los héroes<sup>915</sup>, un motivo común para identificarse como aqueos lejos de sus *póleis* fundadoras.

Finalmente, si aceptamos la posibilidad de que la performance del relieve estuviera ligada al culto de Hera, debido al estado del relieve y ante la falta de más evidencias arqueológicas no podemos distinguir si el friso presenta mujeres casadas o a adolescentes en la etapa final del rito de iniciación tribal como sucedería en Argos. Por otra parte, aunque desconocemos aún la topografía arcaica de Síbaris, suponemos que cerca del templo (¿Heraion?) se situaría el altar y el ágora como sucedía en los ejemplos urbanos de Metaponto y Posidonia<sup>916</sup>. Los espacios sagrados de Síbaris se monumentalizarían en época

---

<sup>913</sup> Thatcher, 2021, p. 58.

<sup>914</sup> Hom. *Il.* 4.52.

<sup>915</sup> Thatcher, 2021, p. 60.

<sup>916</sup> Greco sugiere que el ágora arcaica de Síbaris se situaría bajo la posterior ágora de *Thurii*. Cf. Greco, 2019, p. 292.

arcaica para acoger las acciones rituales del culto que desarrollaron los aqueos a su llegada. Sin duda, el estudio de Síbaris durante el periodo arcaico debe continuar<sup>917</sup> para que consigamos reconstruir el espacio público, el culto y la performance coral del ritual anual que marcaba el ciclo de la vida de la colonia.

---

<sup>917</sup> Recientes estudios de los materiales arqueológicos de la colonia están aportando nueva información al respecto: *cf.* Luberto, 2019, pp. 433-442; *Ibid.*, 2021, pp. 105-128.

#### 4.1.8. Las metopas del Heraion II de Foce del Sele: ¿coro ritual o rapto mitológico?

Este capítulo cierra el bloque de relieves arquitectónicos con iconografía coral del área de la Magna Grecia y, con ellos, el periodo arcaico. Los materiales que aquí presentamos son un total de cinco metopas decoradas con altorrelieves corales esculpidos en arenisca (v. N.º 15) que formaron parte del revestimiento decorativo del templo arcaico del santuario de Hera en Foce del Sele en la Magna Grecia (Italia). Las metopas se han datado entre el 510-500 a.n.e. por comparación con materiales del mismo periodo y área<sup>918</sup>, en concreto, por la comparación estilística del drapeado de las figuras<sup>919</sup>. Probablemente son uno de los conjuntos decorativos de este corpus que más se han estudiado<sup>920</sup>, por lo que su análisis se enmarca en un contexto rico en interpretaciones iconográficas.

En primer lugar, el yacimiento arqueológico conocido como Heraion alla Foce del Sele se ubica en la desembocadura del río Sele, aproximadamente a diez kilómetros del norte de Paestum. Su ubicación es limítrofe, fue fijado por los colonos para proteger el territorio con la sacralidad del lugar y de esta manera, junto a otros dos santuarios, la ciudad se situaba en un espacio delimitado por los tres santuarios<sup>921</sup>. En cuanto a su fundación, una referencia a este santuario la encontramos en la obra de Estrabón, quien en el momento de su periplo escribe que el templo está dedicado a Hera Argiva y fue fundado por Jasón<sup>922</sup>. Como bien sabemos, este recurso de fundación mitológica es común en el establecimiento colonial, sin embargo, fue una fundación de la sub-colonia de Síbaris, Posidonia<sup>923</sup>, en un momento indeterminado a partir del siglo VII a.n.e. En cuanto a la adscripción del santuario al culto de Hera, que menciona Estrabón, queda bien atestiguado por el elevado número de objetos votivos –

<sup>918</sup> Bookidis, 1967, p. 227.

<sup>919</sup> Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, pp. 123-140.

<sup>920</sup> Los primeros en publicar los resultados de la excavación del templo y la catalogación de los materiales fueron Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951.

<sup>921</sup> De Juliis, 1996, p. 146.

<sup>922</sup> Estr. 6. 1. 1.

<sup>923</sup> De Martino, 2018, p. 17.

figurillas de barro de la diosa – hallados en el área de Posidonia desde principios del siglo XX<sup>924</sup>.

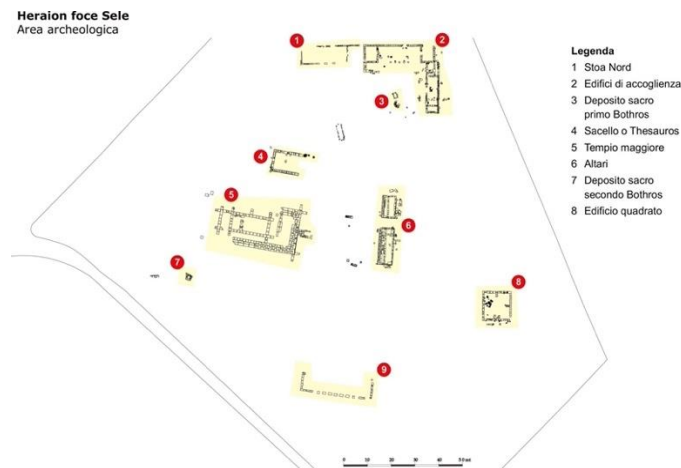


**Fig. 107** Plano del santuario de Hera (Foce del Sele). Leyenda: 5. Templo mayor; 6. Altares. Imagen Proietti, 2013.

En cuanto al Heraion, fue excavado desde 1934 por Zancani Montuoro y Zanotti Bianco<sup>925</sup>. Éste era un santuario menor que en época clásica constaba de un templo, un tesoro y dos altares monumentales y *stoaí*. Uno de esos altares monumentales se relaciona con la fase arcaica del templo II<sup>926</sup> fechada en las dos últimas décadas del siglo VI a.n.e.<sup>927</sup> (Fig. 108). Las metopas que aquí analizamos pertenecieron al friso exterior de esta fase del templo<sup>928</sup>. En cuanto al edificio, el estudio de la planta y los restos analizados nos indican que se trataba de un templo dórico períptero, con ocho y diecisiete columnas, orientado al este<sup>929</sup>. Más adelante, fue reconstruido en época helenística y pervivió en época romana bajo el mismo culto a Hera/Juno hasta que colapsó tras la erupción del Vesubio. Finalmente, en época cristiana sirvió de cantera de materiales.

<sup>924</sup> *Ibid.*, 2018, p. 18.

<sup>925</sup> *Cf. supra.* n. <sup>920</sup>.

<sup>926</sup> Masseria & Torelli, 1999, p. 207.

<sup>927</sup> Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, p. 35.

<sup>928</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>929</sup> Bookidis, 1967, p. 227.

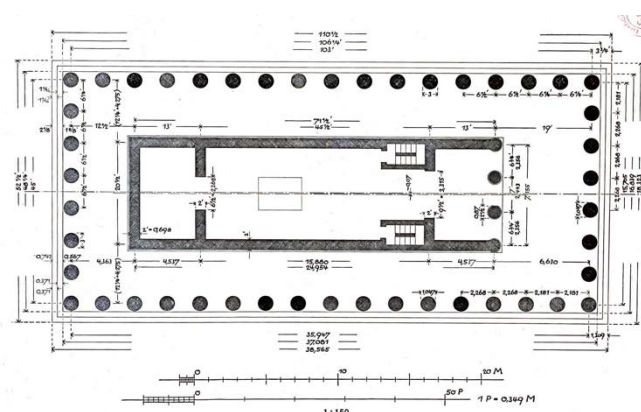


**Fig. 108** Planta del Heraion arcaico. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. XXVI.

Las cinco metopas se hallaron junto a triglifos y otros fragmentos durante las excavaciones del templo desde 1934 y se conservan en la actualidad, más o menos completas, en el Museo de Paestum. En general, los materiales decorativos del santuario arcaico se reutilizaron como material constructivo en edificaciones de fase posterior, lo cual afectó a su conservación, ya que algunas de ellas están fragmentadas. Algunos de los materiales que excavaron pertenecen al tesoro del santuario y sólo cuatro metopas de temática no coral se hallaron cerca del lugar de su caída<sup>930</sup>.

Las metopas relativas al Heraion II presentan dos escenas: una coral (Fig. 109) y una Amazonomaquia. En concreto, las metopas del coro de muchachas pudieron decorar el friso este de la fachada del templo, situadas entre triglifos, y la Amazonomaquia al oeste<sup>931</sup>. Sin duda, el sentido narrativo de las metopas con iconografía coral sería de derecha a izquierda. El resto de las metopas del santuario presentan escenas mitológicas y su adscripción a una construcción determinada ha sido objeto de debate<sup>932</sup>. La relación de algunos ciclos mitológicos representados en ellas con el coro del Heraion será tratada más adelante.

<sup>930</sup> Cf. *supra*. n. <sup>927</sup>, p. 58.

<sup>931</sup> Bookidis, 1967, p. 229.

<sup>932</sup> Masseria & Torelli, 1999, pp. 205-209; Para los primeros estudios del friso cf. Van Keuren, 1989.

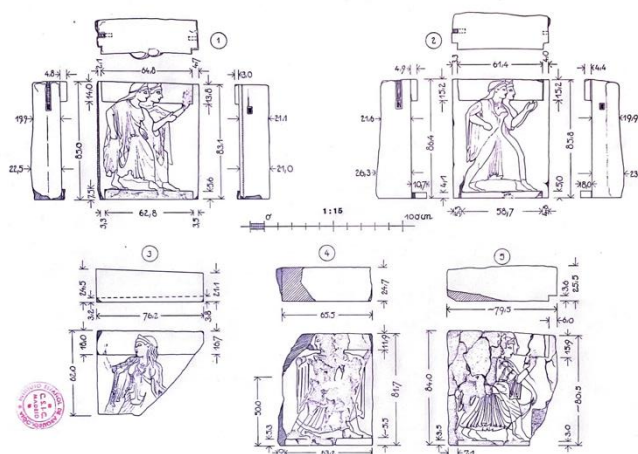


**Fig. 109** Dibujo de las metopas del Heraion (Foce del Sele). Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. XIII.

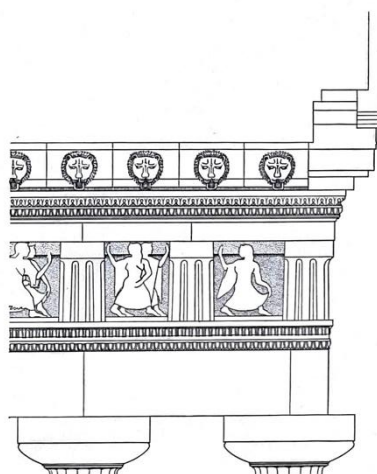


**Fig. 110** Dibujo reconstructivo de las metopas del Heraion (Foce del Sele). Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. XXXI.

En cuanto a la iconografía de las metopas, en general, observamos un coro femenino compuesto por nueve figuras en movimiento apresurado hacia la derecha, posiblemente una danza (Fig. 110). El coro es liderado por una figura solista –igual en edad que sus compañeras – que hemos identificado como la *choregós* (Fig. 31). Esta idea se enfatiza al ser representado este único personaje sobre una metopa, mientras gira su rostro hacia atrás en un acto comunicativo con sus compañeras. El resto de las figuras están en parejas en cuatro metopas diferentes (Fig. 29, Fig. 30, Fig. 32 y Fig. 33), creando un patrón



en el friso (Fig. 110). Un orden similar de las metopas sitúa a la figura solista al principio<sup>933</sup>, lo que apoya la visión de este coro. Este último aspecto lo desarrollaremos a lo largo de este capítulo. Todas visten elaboradas túnicas y mantos pesados de estilo jónico<sup>934</sup>. Por otro lado, todas están descalzas, aspecto común en algunos relieves de este catálogo (v. N.º 1, N.º 6, N.º 10, N.º 11, N.º 12, N.º 13, N.º 15, N.º 16, N.º 17, N.º 19 y N.º 20). Otro elemento común en las representaciones corales femeninas de este corpus y que apreciamos en uno de los relieves<sup>935</sup> es la recogida del bajo de la túnica para facilitar el movimiento, en este caso, del baile. El recogido de túnica también se observa en otros relieves del catálogo (v. N.º 14, N.º 15 y N.º 20). Otro aspecto destacable es que las mujeres se ubican en el mismo rango de edad, además, no portan ningún elemento – vestimenta o joyas – que las diferencie entre ellas o indique una franja de edad adulta<sup>936</sup> y no sabemos si estos adornos estaban pintados. En general, los personajes esculpidos recuerdan al carácter de la figura jónica<sup>937</sup>, siendo innegable aludir a influencias del este de Grecia.

La representación de coros femeninos está constatada en la iconografía de diferentes soportes materiales, según el análisis del catálogo que realizó Crowhurst, la mayoría de los personajes representados en la iconografía de la performance coral muestran mujeres<sup>938</sup>. Lo mismo sucede en este corpus, donde se recoge un elevado número de coros femeninos (v. N.º 2, N.º 3, N.º 4, N.º 7, N.º 8, N.º 10, N.º 11, N.º 12, N.º 13, N.º 14, N.º 15, N.º 18, N.º 19 y N.º 20).

<sup>933</sup> Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, p. 126: el orden propuesto es 2, 1, 5, 4 y 3.

<sup>934</sup> De Juliis, 1996, p. 145; La técnica de la vestimenta y la forma corporal de las figuras femeninas en un relieve una tabla de barro lócrida (Museo Nazionale di Reggio Calabria) recuerda a la de las muchachas del Heraion. Cf. Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, p. 129, fig. 36.

<sup>935</sup> Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. XIII, n.º 5.

<sup>936</sup> Dos referencias entre adornos de oro y vírgenes las encontramos en Eurípides (*Hec.* 153) y Artistófanos (*Av.* 670): “Y ¡cuánto oro lleva!, como una virgen.” (Trad. Gil, 2011).

<sup>937</sup> Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, p. 143.

<sup>938</sup> Crowhurst, 1963, p. 208-209.



**Fig. 111** Metopa III del templo de Hera (Foce del Sele, Italia). Parco archeologico di Paestum e Velia 226578. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. L.

El primer ejemplo comparativo que exponemos a continuación, en cuanto a ciertas características compositivas, es una placa votiva arcaica con relieve, procedente de Esparta, que muestra una escena coral femenina<sup>939</sup>. Sus protagonistas danzan hacia la izquierda, mientras se sujetan por la muñeca, lideradas por la música de un *aulétes*. La última de ellas sujeta un niño desnudo. Aunque el contexto y la interpretación de esta placa difiere de aquel de las metopas – se trata de un coro divino<sup>940</sup> – nos sirve aquí para comparar el movimiento que desarrolla el coro del Heraion (Fig. 112). Aunque las tres mujeres centrales disponen su rostro en vista frontal y las del Heraion en perfil, ambas representaciones se asimilaran en la expresión corporal. En los dos coros, las protagonistas flexionan las piernas como si fueran a correr, alguna de ellas levanta el talón y pisa con la punta del pie, pero se trata de una instantánea del baile.

<sup>939</sup> Athens Acropolis Museum 702.

<sup>940</sup> Hausmann, 1960, p. 11, abb. 1.



**Fig. 112** Estela funeraria con escena de performance coral. Athens Acropolis Museum 702. Imagen Athens Acropolis Museum, s.f.

En un segundo relieve arquitectónico arcaico recogido en este catálogo (v. N.º 14), procedente de Síbaris, observamos un coro femenino que avanza en sentido derecho. La mujer que inicia la fila del coro gira su rostro hacia atrás, una expresión de guía y comunicación con las participantes (Fig. 101). Si bien es cierto que la composición del friso y el ritmo del coro difieren del de los relieves del Heraion, esta comparativa nos sirve para ilustrar el gesto que realizan las *choregoi*, quizás, para dirigir a sus compañeras.

Un último fragmento de relieve de una estela funeraria realizada en caliza<sup>941</sup> muestra la sección inferior del cuerpo de dos bailarinas en movimiento hacia la derecha, cuyo drapeado pesado se ha ejecutado de forma parecida a las del Heraion (Fig. 113). La primera eleva el talón derecho, apoyándose el pie en la punta, y la segunda figura a la izquierda, según la vista del espectador, recoge su túnica para poder ejecutar el baile cómodamente. Aunque este símil ilustra la técnica del baile de un coro femenino, la cronología (c. 480 a.n.e.) y el contexto en el que se enmarca es diferente al de las metopas.

<sup>941</sup> British Museum 1848,1020.22.



**Fig. 113** Fragmento de monumento funerario (Janto). British Museum 1848,1020.22. Imagen The Trustees of the British Museum.

Por otro lado, encontramos ciertas similitudes con la escena de figuras negras pintadas en el friso central del exterior de una kylix ática del siglo VI a.n.e., procedente de Rodas<sup>942</sup>. En ella podemos ver un coro femenino al que le sigue una figura masculina desnuda, que llega apresurado del baile hacia el altar donde se está realizando la ofrenda (Fig. 114). La expresión corporal del personaje que lidera el coro es estática en comparación con sus compañeras, pues parece que ha parado al llegar antes que las demás. Además, otra particularidad de esta figura es que gira su rostro hacia atrás para comunicarse con el resto. Este gesto lo observamos en la solista del relieve del Heraion de Posidonia. Por último, la penúltima mujer del coro que antecede al muchacho desnudo también gira su rostro hacia él. Una de las figuras del relieve de Foce del Sele también gira su rostro hacia atrás<sup>943</sup>. Quizás, esta característica podría señalar la posición de la metopa en el friso del templo, pues podría ser un indicativo de que el coro se cierra a partir de este punto. Pero, desafortunadamente, ante la falta de evidencias arqueológicas no podemos asegurar esta hipótesis. Por último, hay que señalar que la imagen de esta kylix está relacionada con el culto a Deméter, que es el personaje sentado tras el coro.

<sup>942</sup> British Museum 1906,1215.1.

<sup>943</sup> Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. XIII, n. 4.

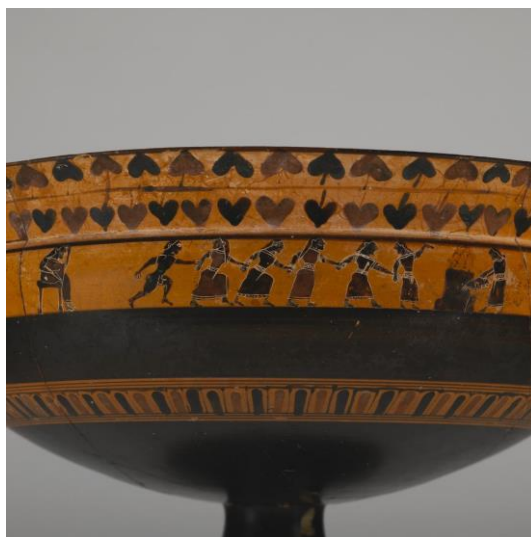


**Fig. 114** Copa ática de figuras negras con escena central de performance coral en el culto de Deméter.  
British Museum 1906,1215.1. Imagen The Trustees of the British Museum.

La interpretación de los relieves de estas metopas como un coro femenino parece que ha estado clara desde su primer estudio realizado por Zancani Montuoro y Zanotti Bianco. En un primer momento, estos arqueólogos no vieron en las metopas una escena de huida ante una situación de violencia<sup>944</sup>, si no un cortejo procesional de paso rítmico. Es más, vieron en el coro femenino de Teichiusa (v. N.º 10) una analogía en cuanto a la ejecución de una danza rítmica en parejas superpuestas. También compararon su performance con la danza armoniosa denominada por Platón como *emmeleía* (ἐμμελείας)<sup>945</sup> o con aquellas danzas que se celebraban en el santuario de Hera *Antheia* en Argos, donde tenía su templo. El epíteto de esta divinidad está relacionado con la vegetación y, posiblemente, con un culto de ciclo estacional. Por ello, durante la festividad se le veneraba con ofrendas florales, tenía lugar una hierogamia y las muchachas formaban una procesión para transportar el ídolo de la diosa<sup>946</sup>. Pero, por lo que respecta al coro de las metopas, no observamos ningún elemento floral<sup>947</sup> y no se ha conservado la imagen de la divinidad en ninguna metopa. Por último, pudieron ver una similitud con las Nereidas, pero no se ha representado ningún

<sup>944</sup> Cf. *supra.*, n. <sup>943</sup>, p. 123.

<sup>945</sup> Plat. *Leg.* 7. 816c.

<sup>946</sup> Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, p. 124.

<sup>947</sup> Nuestra observación entra en conflicto con el análisis de Crowhurst, el cual indica que el coro porta flores en sus manos izquierdas cf. Crowhurst, 1963, pp. 135-136.

atributo que permita identificarlas como tal. Como veremos a continuación, esta última comparación quedaría rechazada.

Es más adelante cuando la investigación de Simon<sup>948</sup> interpretó este coro dentro del ciclo mitológico del rapto de la joven Helena por parte de Teseo y Pirítoo<sup>949</sup>, pues había interpretado que están representados en una de las metopas atribuidas al *thesaurus* del santuario<sup>950</sup>, donde también se muestra un relieve de dos parejas femeninas corriendo<sup>951</sup>. Pero no se ha conservado ninguna metopa de este edificio con la figuración de Helena. Así, Simon consideró que las muchachas del coro del Heraion están realizando una danza circular, cuando aparecen los captores y comienza la huida<sup>952</sup>. Por último, señaló la figura solista del templo mayor como Helena (Fig. 111). Esta última hipótesis estaría reforzada por el orden de las metopas que propusieron los investigadores, donde la primera metopa es la de la figura aislada<sup>953</sup> y sus compañeras las seguirían. El orden propuesto por Zancani Montuoro y Zannotti-Bianco, en base a las medidas y ejecución de las losas, no sería incorrecta<sup>954</sup>, pues sugieren que la metopa de la supuesta Helena se dispondría en el extremo este del friso liderando el coro (Fig. 109 y Fig. 110). El gesto que ejecuta la figura solista que mira hacia atrás mientras que alza el brazo parece que la señalan como una líder. También es cierto que puede resultar más bella su ejecución en contraste con las otras compañeras, lo que indicaría que se ha dotado de cierta importancia en esta metopa. El gesto que realiza es certero, pues parece estar dando indicaciones a quien se dispone tras ella. Sin embargo, no se han conservado más metopas y triglifos del friso para poder asegurar esta restitución. La iconografía clásica del rapto de Helena por Teseo y Pirítoo suele mostrar a

---

<sup>948</sup> Simon, 1967, pp. 275–295.

<sup>949</sup> Van Keuren (1989) también compartió esta visión del rapto, pero con ciertas variaciones.

<sup>950</sup> Simon, 1967, p. 294, n.º 30, fig. 6.; La escena de las metopas del *thesauros* también se interpretó como los *dióskouroi* y las leucípides (Masseria & Torelli, 1999, p. 232).

<sup>951</sup> *Ibid.*, p. 294, n.º 31 y 33, fig. 7 y 8.

<sup>952</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>953</sup> Zancani Montuoro & Zannotti Bianco, 1951, p. 126: el orden propuesto es 2, 1, 5, 4 y 3.

<sup>954</sup> *Ibid.*, p. 126-127.

Helena agarrada por la muñeca<sup>955</sup> o en los brazos de su raptor<sup>956</sup> sobre el carro o antes de subir a él, esta imagen no la vemos en este friso ni en las metopas del tesauo. Es posible que la escena coral que observamos sea la instantánea del baile antes de la aparición de los intrusos, como bien sugirió Simon.

Por otra parte, Calame recogió en su trabajo la hipótesis de que el coro del Heraion es guiado por Helena<sup>957</sup>. Así, las metopas del templo se enmarcarían en este pasaje mitológico previo a la guerra de Troya. Esta interpretación está respalda por la tradición literaria que ofrece varias versiones del rapto, la mejor conectada con la conjetura de Simon es aquella de Plutarco:

Plut. *Thes.* 31.2

[2]

ἦλθον μὲν εἰς Σπάρτην ἀμφότεροι καὶ τὴν κόρην ἐν ἱερῷ Ἀρτέμιδος Ὀρθίας χορεύουσιν ἀρπάσαντες ἔφυγον: τῶν δὲ πεμφθέντων ἐπὶ τὴν δίωξιν οὐ πορρωτέρω Τεγέας ἐπακολουθησάντων, ἐν ἀδείᾳ γενόμενοι καὶ διελθόντες τὴν Πελοπόννησον ἐποίησαντο συνθήκας, τὸν μὲν λαχόντα κλήρῳ τὴν Ἑλένην ἔχειν γυναῖκα, συμπράττειν δὲ θατέρῳ γάμον ἄλλον.

“Vinieron ambos a Esparta y, mientras la joven danzaba en el templo de Artemis Ortia, la raptaron y huyeron. Y como los que salieron en su persecución no continuaron tras ellos más allá de Tegea, cuando ya atravesaron el Peloponeso y se encontraron fuera de peligro hicieron un pacto: que el que obtuviera a Helena por sorteo la tendría como mujer, pero ayudaría al otro en otra boda.”<sup>958</sup>

<sup>955</sup> Chazen Museum of Art 1969.31.1; Sólo se ha conservado un vaso cerámico arcaico, un *aryballos* protocorintio, que muestre una escena asociada al rapto de Helena por Teseo, donde observamos una figura masculina armada que sujeta a una mujer por la muñeca mientras esta alza los brazos (Musée du Louvre CA617).

<sup>956</sup> Pfuhl, 1923, pp. 434-435, abb. 368, taf. 33, 368-9; Beazley, 1963, p. 27, 4, 1620; Staatliche Museen Berlin, Antikensammlung Berlin F2175.

<sup>957</sup> Calame, 2001, p.69.

<sup>958</sup> Trad. Pérez, 1985.

En resumen, si las propuestas de Simon y Van Keuren son acertadas, y comparándolas con el pasaje de Plutarco, estaríamos ante una narrativa mitológica que representa a un coro de muchachas que danzan para Artemis antes de que la joven Helena sea raptada. Suponemos que un coro de jóvenes de la ciudad de Posidonia serían las encargadas de reproducir la orquestación ritual del mito en el santuario durante la festividad anual. Sin embargo, Calame apunta que, en el citado pasaje de Plutarco, Helena era aún niña y que los coros dedicados a Artemis Ortia están compuestos por niñas<sup>959</sup>. Esta imagen contrasta con las muchachas del Heraion, quienes no son niñas, pues sus cuerpos presentan volúmenes femeninos y serían *parthénoi*. Finalmente, surge una duda al respecto ¿cuál fue el motivo para representar este pasaje mitológico, con el coro de Artemis como protagonista, en el templo de Hera? La respuesta a esta cuestión la encontramos en la siguiente sección.

Posterior a esa interpretación, existe una visión alternativa del ciclo mítico representado en las metopas del tesoro. Masseria y Torrelli<sup>960</sup> refutan la interpretación que hemos citado en el párrafo anterior de las metopas 30 y 31<sup>961</sup> del *thesaurus*, en la cual se ofrecía una lectura de la persecución de Teseo y Píritoo. Argumentan que las conjeturas de Simon, Van Keuren y Zanotti Bianco, en base a comparaciones iconográficas, no encajaría en los cánones representativos del mito del rapto de Helena por parte de Teseo y Píritoo en época arcaica, pues la única imagen en el periodo de la que disponemos es un aríbalo protocorintio que muestra una escena violenta que se puede relacionar con el rapto<sup>962</sup>. En él observamos una figura masculina armada que sujeta por la muñeca a una mujer<sup>963</sup>, posiblemente Helena. La hipótesis propuesta por estos autores es que se trataría de la matanza de los Nióbidas por parte de Apolo y Artemis<sup>964</sup>. Esta teoría desconectaría al coro femenino del mito del rapto y del

---

<sup>959</sup> Calame, 2001, p. 159.

<sup>960</sup> Masseria & Torelli, 1999, pp. 205-262; Para la interpretación de estas metopas en concreto *cf. ibid.* pp. 232-236.

<sup>961</sup> La numeración asignada a estas metopas se puede consultar en *cf.* Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1954.

<sup>962</sup> Pausanias describió en el trono de Amiclas a Teseo y Píritoo como los raptadores de Helena (Paus. 3. 18. 15).

<sup>963</sup> *Cf. supra.* n.<sup>955</sup>.

<sup>964</sup> Masseria & Torelli, 1999, p. 233-234, fig. 32, 33 y 34.



programa del tesoro, pero no han sobrevivido otros relieves que indiquen una clara escena de persecución.

Si el coro femenino de las metopas no está conectado con una escena de rapto mitológico ni con los coros de Artemis Ortia ¿cuál es entonces su interpretación coral en el espacio sagrado? En primer lugar, consideramos que la performance del coro femenino es una danza. Aunque están dispuestas en línea, es probable que se trate de un movimiento circular. Este tipo de movimiento giratorio, que hemos observado en otros casos posibles anteriormente (v. N.º 9, N.º 14, N.º 19 y N.º 20) no es tan fácil de representar en la iconografía de los vasos y de los edificios por una cuestión formal, pero sabemos que es común en los rituales. Por otra parte, en la iconografía coral es frecuente que los coros establezcan una comunicación visual entre compañeros mientras bailan<sup>965</sup> o discurren en procesión<sup>966</sup>. Por otro lado, debemos recordar que el culto de este santuario está dedicado a Hera Argiva, cuyo origen parece remontarse en Argos. Es probable que el ritual que refleja este friso esté relacionado con la diosa. Durante el periodo griego de Posidonia, era venerada bajo sus atributos de *Ártemos* y *potnia theon*, fertilidad humana y de la tierra<sup>967</sup>. Esto queda atestiguado en base a los hallazgos arqueológicos en el área del periodo arcaico<sup>968</sup>. Esta atribución indica su conexión directa con los ciclos naturales y los rituales de iniciación femeninos relacionados, en este caso, con el matrimonio, donde las jóvenes dejarían atrás el estado premarital para iniciarse en una nueva etapa adulta de la comunidad<sup>969</sup>. Por otra parte, el hecho de que el Heraion se haya situado en extramuros, en un entorno natural y lacustre, realza los atributos naturales de la divinidad, aparte de cumplir la función de señalización territorial como vimos en la introducción de este capítulo. Por otro lado, Simon concluye en su artículo que las metopas podrían tratar de la *kallisteia*<sup>970</sup>. Aunque lo relaciona aun con Helena, tradicionalmente es un concurso de belleza que incluía la performance coral dentro del ritual enmarcado

<sup>965</sup> Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia 909.

<sup>966</sup> Athens National Archaeological Museum 12130; Crowhurst, 1963, fig. 11, n.º 98.

<sup>967</sup> De Martino, 2018, p. 21.

<sup>968</sup> *Ibid.*, p. 21, n.º 10.

<sup>969</sup> Calame, 2001, p. 16.

<sup>970</sup> Simon, 1967, p. 295.

en el culto a Hera en Lesbos. A pesar de que esta festividad forma parte del culto a la divinidad, no podemos asegurar que los coros femeninos aqueos realizaran esto como parte de las etapas del ritual iniciático femenino.

En resumen, la iconografía coral de las metopas presenta una escena coral, pero no podemos asegurar que forme parte de una narrativa mítica. Sin embargo, podría tratarse del reflejo de la acción ritual que delimitó el espacio del santuario. También hay que destacar que el culto al que se circunscribe el edificio es el de Hera. Esta adscripción del templo al culto de Hera (¿Argiva?) es un reflejo de la identidad colonial, pues pone de manifiesto el panteón aqueo en el sur de Italia, donde Hera es una de las divinidades más importantes.

Finalmente, con el análisis de la iconografía coral de estas metopas cerramos el conjunto de relieves arquitectónicos con iconografía coral del periodo arcaico.

## 4.2. ÉPOCA CLÁSICA

#### 4.2.1. Organización del espacio a través de la performance coral: el pasaje de los *Theoroí* en Tasos

En el siguiente capítulo analizamos los tres bloques esculpidos con bajorrelieves de escenas mitológicas corales que formaron parte del paramento del pasaje de los *Theoroí* o Teoros en la antigua ciudad de Tasos.

Tasos es una isla situada en el norte de la cuenca del Egeo, frente al continente tracio. El asentamiento tiene una larga tradición de estudio desde el descubrimiento de los relieves por Miller en 1864<sup>971</sup> y las primeras excavaciones en el sector del pasaje dirigidas por Picard en 1911 y, más adelante, a partir de 1950, el área fue completamente despejada<sup>972</sup> y es por ello por lo que disponemos de una amplia información arqueológica<sup>973</sup>.

La isla estaba habitada antes de la ocupación griega. A principios del siglo VII a.n.e. fue conquistada por colonos de Paros dirigidos por Telesicles<sup>974</sup> y su hijo, el poeta lírico Arquíloco, participó en el proceso de colonización. Tras la llegada de los colonos, la ciudad se desarrolló en las laderas y al pie de las montañas, extendiéndose hacia el mar (Fig. 115). Estuvo protegida por una sólida muralla que se construyó aproximadamente a principios del siglo V a.n.e.<sup>975</sup>. Una vía central discurría a lo largo del este del ágora clásica y conectaba dos puntos periféricos importantes de la *pólis* situados en las laderas: el Heracleion (al sureste) y el Artemision (al noreste)<sup>976</sup>. La ciudad está dominada en lo alto por el área de la acrópolis, donde se ubican los santuarios extraurbanos dedicados a Apolo Pítico, Atenea y un pequeño santuario dedicado a Pan. En general, la *pólis* sufrió modificaciones topográficas durante el siglo V a.n.e. debido a los cambios políticos que acontecieron durante el periodo, pues se vio afectada por la llegada de los persas. Pero tras la segunda guerra médica, en la cual no participó Tasos, ésta pasó a formar parte de la liga de Delos en el 477

<sup>971</sup> Roux, 1955, p. 354.

<sup>972</sup> *Ibid.*, p. 344.

<sup>973</sup> Cf. Roux, 1955, pp.353-364; Picard, 1962, pp. 1-254; Holtzmann, 1988; Blondé *et al.*, 2000, pp. 885-907; Hamiaux, 2001; Brunet *et al.* 2019.

<sup>974</sup> Blondé *et al.*, 2000, p. 885.

<sup>975</sup> *Ibid.*, p. 885.

<sup>976</sup> Blondé *et al.*, 2000, pp. 886-887; Brunet *et al.*, 2019, p. 32, fig. 17.

a.n.e., fundada por Atenas, y empezó a disfrutar de su prosperidad económica gracias a la continuación de la explotación minera y al comercio de esclavos<sup>977</sup>. Más adelante Tasos se rebelaría infructuosamente contra Atenas. A grandes rasgos, este fue el marco temporal en el que se construyó el pasaje.

El pasaje de los *Theoroí* o Teoros (Fig. 124), donde se emplazaban estos relieves, está situado en la esquina noreste del ágora de la ciudad, cercana al Artemision, con orientación noreste-suroeste<sup>978</sup> (Fig. 116 y Fig. 117). Es un espacio de 4, 70 m de ancho delimitado por dos muros paralelos de 11 metros de largo, contruidos en mármol ortostático, por el que discurre un eje o vía central. Es posible que este paso monumentalizado estuviera cubierto por un techo<sup>979</sup>. Los relieves se dispusieron a la altura de la vista de los devotos y transeúntes. A raíz de su construcción, supuso un gran eje de circulación pues verteбра el paso de sur a norte, desde el ágora hacia la plaza en donde, delante del Artemision, se presentaban dos grandes pozos públicos<sup>980</sup>. Bajo la estructura del actual pasaje existen otras unidades murarias de época arcaica – desde mediados del siglo VI a.n.e.<sup>981</sup> – gracias a las cuales se han identificado seis fases constructivas que indican que el área donde se monumentalizó en mármol el pasaje ya estaba en uso desde época arcaica como zona de tránsito y como antigua entrada a la ciudad. Desde su función como puerta, el espacio del corredor sufrió un progresivo ensanchamiento y elevación del suelo (Fig. 117). La construcción del pasaje acabó por eliminar cualquier resto del mecanismo de cierre de la entrada. El pasaje que hoy se conserva *in situ* se construyó durante una ampliación del sector, poco antes del 480 a.n.e.<sup>982</sup>, y es por ello por lo que conserva la orientación de aquel acceso previo<sup>983</sup>. El pasaje pervivió hasta el final de la ocupación del sector de la ciudad en el siglo VII n.e. En definitiva, podemos asegurar que el pasaje fue una entrada hacia un importante espacio social y religioso<sup>984</sup> como lo fue el ágora.

<sup>977</sup> Brunet *et al.*, 2019, pp. 19-20.

<sup>978</sup> Roux, 1955, p. 355.

<sup>979</sup> Blondé *et al.*, 2000, p. 889.

<sup>980</sup> Brunet *et al.*, 2019, p. 116.

<sup>981</sup> Blondé *et al.*, 2002, p. 256.

<sup>982</sup> Graham, 2000, p. 308.

<sup>983</sup> Blondé *et al.*, 2000, pp. 891-900.

<sup>984</sup> Blondé *et al.*, 1987, pp.25-39; Graham, 2000, p. 310.

0 50 100 150 200m

N

Thesmophoron

Delon

Port de commerce

Thésée

Port d'Hyèratis

Porte du Chion

Port de guerre

Port de commerce

Porte d'Aléouïtis

Porte de Poterne

Porte de Cécropie

Port de Poisson

Porte de Sotir

Port de Zeus

Porte d'Hyèratis

Port du Silence

Port de Parion

Sanctuaire de Pan

Port de Zeus

Vers Panathia

<sup>987</sup> Blondé *et al.*, 2000, p. 907.

LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA.  
ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

MARTA NICOLÁS MUELAS

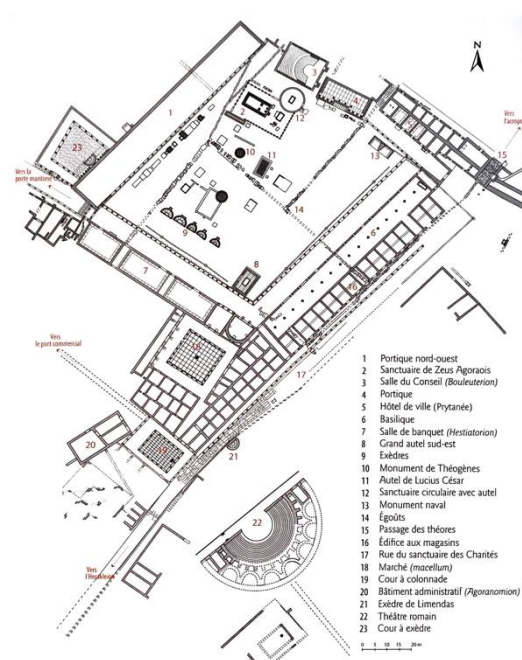


Fig. 116 Planta del ágora de Tasos. Extraído de Blondé et al, 2019, fig. 23.

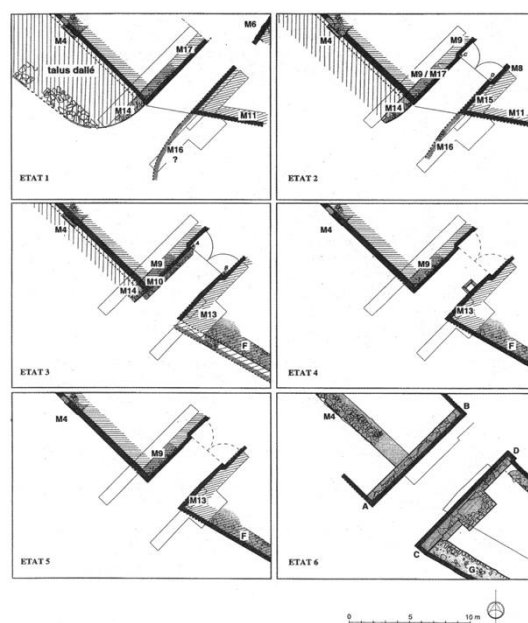


Fig. 117 Planta de la evolución del pasaje de los Teoros (Tasos). Brunet et al., 2002, Fig. 89.

En cuanto a los relieves, el bloque que se ha conservado completo con el pequeño nicho central (Ma 696.1) perteneció a la pared oeste del paso, denominado por los arqueólogos como muro A-B (Fig. 117). El nicho de

encuadramiento jónico<sup>988</sup> de este relieve pudo contener una escultura o bien se destinó para las ofrendas<sup>989</sup>. Por otro lado, los otros dos bloques donde aparecen Hermes y las Gracias (Ma 690.2 Y Ma 690.3) pertenecieron a la pared este – denominada muro C-D – y enmarcarían un espacio central donde habría existido un altar<sup>990</sup> o gran nicho de ofrendas<sup>991</sup>. En el transcurso de las excavaciones, en el paramento oeste de este espacio – muro A-B – se han documentado numerosos fragmentos con una lista resumida de los *theoroi*. Éstos formaban un colegio anual compuesto por tres magistrados<sup>992</sup> que en este caso no eran embajadores enviados<sup>993</sup>. La existencia de esta lista, posterior a la construcción del pasaje, fue quien dio nombre al monumento. La lista de arcontes – situada en el ágora – y la de los *theoroi* fueron inscritas hacia el 360 a.n.e. y remontan sus listas a los orígenes de la ciudad. Posteriormente, se irían añadiendo nuevas entradas<sup>994</sup>. La inscripción de la lista de los *theoroi* en el pasaje es una celebración de la independencia de la ciudad de la influencia de Atenas que sirvió como muestra de la identidad religiosa y política para la comunidad en un espacio sagrado, como veremos hacia el final del capítulo.

En un primer momento, los relieves que estudiamos se identificaron erróneamente como parte del pritaneo<sup>995</sup>. En cuanto a la datación de la construcción del pasaje, c. 480 a.n.e.<sup>996</sup>, se ha basado en el análisis estilístico de los bajorrelieves protoclásicos – de estilo severo<sup>997</sup> – y ha sido contrastada por la evidencia cerámica y constructiva del lugar<sup>998</sup>. Puesto que es una fecha ampliamente aceptada, no consideramos que sea necesario plantear una revisión cronológica.

---

<sup>988</sup> Hamiaux, 2001, p. 106.

<sup>989</sup> Blondé *et al.*, 2000, p. 890.

<sup>990</sup> Roux, 1955, p. 359; Blondé *et al.*, 2000, p. 890; Graham, 2000, p. 309.

<sup>991</sup> Brunet *et al.*, 2019, p. 116.

<sup>992</sup> Recientemente se han documentado nuevos hallazgos epigráficos que completan esta lista: *cf.* Hamon, 2018.

<sup>993</sup> Rutherford, 2013, p. 126.

<sup>994</sup> Trippé, 2019.

<sup>995</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>996</sup> Holtzmann, 1994, pp. 53-59; Blondé *et al.*, 2000, p. 890.

<sup>997</sup> Brunet *et al.*, 2019, p. 82.

<sup>998</sup> Graham, 2000, p. 308.



Respecto a la iconografía de los relieves identificamos en los relieves una serie de divinidades unidas estrechamente en la mitología y que desarrollan una escena coral (Fig. 34 y Fig. 35). Como describimos en el párrafo anterior, en el bloque único del paramento oeste – muro A-B – se representa Apolo Ninfegeta y las Ninfas y al este – muro C-D – Hermes y las Gracias. En cuanto a las figuras femeninas que acompañan a Hermes y a Apolo, se ha sugerido que son divinidades, respectivamente, Hécate y Artemis o Maia<sup>999</sup>. Pero sin más atributos que faciliten su identidad no podemos asegurar estas propuestas, pudiendo tratarse de figuras anónimas auxiliares tal y como sucede en algunas escenas corales de vasos pintados<sup>1000</sup>.

La figura de Hermes aparece enfrentada a las Gracias quienes son identificadas por la inscripción del relieve. Hermes aparece en algunos relieves votivos de época arcaica guiando a las Gracias<sup>1001</sup> (Fig. 111) y, en algunos de época clásica, a las Ninfas<sup>1002</sup>. Sin embargo, en la escena del relieve arquitectónico, Hermes no está en posición de guiar a la triada, pues da la bienvenida a la procesión de las Gracias y parece que les indica unas palabras. En una referencia de Pausanias se describe a Hermes Propileo y las Gracias en un bajorrelieve situado en la entrada de la Acrópolis de Atenas<sup>1003</sup>. Esta referencia indica que Hermes y las Gracias podrían haber cumplido una función protectora en las entradas y, posiblemente, tuviera lugar algún tipo de culto<sup>1004</sup>. También en Atenas, en el ágora, se halló un fragmento de placa votiva ática de figuras negras (550-500 a.n.e.)<sup>1005</sup> en el que aparece Hermes en perfil mientras sujeta con su mano derecha un objeto similar a un vaso y, frente a él, una figura femenina que sujeta una corona, la cual se ha identificado como una posible Gracia (Fig. 120). Otra placa votiva recoge una procesión similar a la del relieve, en concreto las muchachas parecen portar objetos<sup>1006</sup> (Fig. 121). Por otra parte,

<sup>999</sup> Holtzman, 1994, p. 50.

<sup>1000</sup> Holtzman dedica un breve análisis con la finalidad de identificar estas figuras anónimas: cf. Holtzman, 1994, pp. 50-51.

<sup>1001</sup> Cf. Athens Acropolis Museum 702 (c. 500-490 a.n.e.).

<sup>1002</sup> Cf. Metropolitan Museum of New York 25.78.59 (c.320-300 a.n.e.).

<sup>1003</sup> 1.22.8.

<sup>1004</sup> Paus. 9. 35. 3.

<sup>1005</sup> Athens Agora Museum P340.

<sup>1006</sup> LIMC V.1. Hermes, p. 317, n.º 343.

en el recinto de Tasos, en la puerta de Hermes y las Gracias, existe un relieve con una escena de procesión de las Gracias conducidas por Hermes hacia el interior de la villa<sup>1007</sup>, aunque este relieve tiene un carácter de protección – como el relieve descrito en Atenas por Pausanias –, no se trata de un espacio de culto como sucede en el pasaje de los teoros.



**Fig. 118** Bloque de paramento con relieve de procesión coral (Tasos, Grecia). Musée du Louvre Ma 696.1. Imagen Musée du Louvre, 2006.



**Fig. 119** Bloques de paramento con relieve de procesión coral (Tasos, Grecia). Musée du Louvre Ma 696.3 (izq.); Ma 696.2 (der.). Imagen Musée du Louvre, 2006.

<sup>1007</sup> LIMC V.1. Hermes, p. 317, n.º 344.



**Fig. 120** Fragmento ático de figuras negras. Hermes frente a una figura femenina. Athens Agora Museum P340. Imagen Classical Art Research Center, University of Oxford, s.f.



**Fig. 121** Placa votiva. Hermes guiando a tres figuras femeninas que sujetan objetos y marchan juntos en procesión. Imagen LIMC V.1. *Hermes*, p. 317, nº 343.

De otra parte, existen algunas representaciones de Apolo junto a las Ninfas, ambos introducidos en diversas escenas mitológicas donde participan más personajes. En otras ocasiones, Apolo aparece en las cerámicas pintadas junto a Hermes, Dioniso o las Musas<sup>1008</sup>. La representación de Hermes y Apolo juntos no es extraña, ya que su relación está enmarcada en su *historia* mitológica<sup>1009</sup>. Recordemos que en el corpus de esta tesis se ha analizado la cariátide anónima de Delfos de época arcaica<sup>1010</sup> en cuyo *pólos* o *kálathos* aparece una escena coral esculpida en relieve en la que se puede ver a Apolo con la lira, seguido de tres figuras femeninas, y hacia él se dirigen otras tres

<sup>1008</sup> Lécito ático de figuras negras con escena coral de Hermes, Apolo y las Musas. Cf. Queyrel, 1985, pp. 37-38, pl. 38, 1-2; Musée du Louvre MNB 910 (c. 500 a.n.e.).

<sup>1009</sup> Cf. *Him. Hom. Hermes*. 500 y ss.

<sup>1010</sup> Cf. *Supra*. 4.1.2.

seguidas de Hermes tocando la siringe (v. N.º 2). Es posible que las figuras se puedan identificar con las Ninfas y las Gracias<sup>1011</sup>, como sucede en los relieves del pasaje.



**Fig. 122** Izq. *Pólos* de la cabeza de la cariátide / *kórai*. Vista del lado derecho (según la perspectiva del espectador). Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Digital LIMC, 2020.

Der. *Pólos* de la cabeza de la cariátide / *kórai*. Vista del lado derecho (según la perspectiva del espectador). Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Digital LIMC, 2020.

En general, por lo que respecta a la identificación de paralelos iconográficos para estos materiales es necesario resaltar que, aunque podemos hablar de accesos a espacios que han sido decorados con relieves apotropaicos<sup>1012</sup> donde aparecen también Hermes y las Gracias, hasta ahora no se ha identificado en la esfera griega un tipo de estructura con relieves arquitectónicos que sea similar al pasaje, lo que otorga a este corredor un carácter único. Por esta razón, es difícil localizar entre la iconografía coral una composición análoga a la de los relieves. Aun así, una muestra interesante que se asemeja al esquema compositivo de uno de los relieves arquitectónicos del pasaje (Ma 696.1) – situado en la pared oeste A-B – la encontramos en la acrópolis de Tasos. Aquí se halló en 1911, en el desarrollo de las excavaciones

<sup>1011</sup> Holtzman, 1994, p. 52.

<sup>1012</sup> En las diferentes entradas del recinto de la ciudad clásica de Tasos se colocaron relieves escultóricos de protección en donde las deidades entran o salen. Por ejemplo: puerta norte del carro o puerta de Heracles y Dioniso. Cf. Picard, 1962; Pouilloux, 1979, p. 139.

dirigidas por la Escuela Francesa<sup>1013</sup>, un relieve entre los restos del templo de Apolo. Actualmente, éste se puede visitar en la exposición permanente del Museo Arqueológico de Tasos. El bloque de mármol de Paros, datado c. 490 a.n.e., presenta en el extremo izquierdo dos figuras femeninas vestidas y en perfil que se aproximan hacia una figura central sentada, posiblemente una diosa<sup>1014</sup> (Fig. 123). La primera figura de pie sostiene un ave, una paloma, con su mano derecha. Ambas sujetan la vestimenta con su mano izquierda en un gesto grácil que facilita el avance. La figura central está representada en el interior de un nicho, cuyo aspecto formal nos recuerda al del bloque de Apolo y las Ninfas del pasaje. La divinidad está vestida con el *pólos* y coloca sus manos sobre el regazo, se ha indicado que podría ser Cibeles<sup>1015</sup>. La sección derecha del bloque se ha perdido, pero se ha conservado parcialmente un objeto redondeado, posiblemente una ofrenda. Aunque la iconografía presenta personajes diferentes, el esquema compositivo y el aspecto formal del bloque guarda similitud con el del pasaje donde se presenta a las Ninfas y Apolo. Por otro lado, se ha indicado que se trata de un relieve votivo<sup>1016</sup> o bien que decoraba la entrada del pritaneo<sup>1017</sup>. Sería interesante conocer la situación original del relieve, si ciertamente ocupaba un lugar próximo a la entrada, pero por el momento no disponemos de más información al respecto.

---

<sup>1013</sup> Boardman, 1978, p. 166, fig. 263; Malamidou *et al.*, 2015, fig. 7.

<sup>1014</sup> Un bajorrelieve romano hallado en Pompeya en donde la diosa Ceres, esculpida sujetando sus atributos, aparece representada en el interior de un nicho. La composición recuerda al que hacemos referencia de la acrópolis de Tasos. Cf. Clarac, 1841, p. 191, n.º 23, 637, pl. 150; Fröhner, 1869, p. 32.

<sup>1015</sup> Boardman, 1978, p. 166; Vermaseren, 1982, p. 169, n.º 528.

<sup>1016</sup> Malamidou *et al.*, 2015; El ancho máximo que se ha conservado del relieve es entre 0,8 cm y 0,13 cm lo que sugiere un tamaño menor con respecto al ancho de los relieves del pasaje. Sin embargo, considerando que este relieve no se ha conservado completo, la medida del alto y largo máxima conservada (0,36 cm x 0,635 cm) se aproxima a la de los bloques del corredor. Esto último indicaría que se trata de un relieve arquitectónico más que de una pieza votiva.

<sup>1017</sup> Vermaseren, 1982, p. 169.



**Fig. 123** Relieve de Tasos. Extraído de Boardman, 1978, p. 166, fig. 263.

La iconografía de los relieves arquitectónicos del pasaje no sugiere que participen del culto otras divinidades. En el paramento este – muro C-D – las Gracias avanzan hacia Hermes, pero éste no encabeza la procesión – como hemos visto en el relieve de la Porte de Hermes– sino que realiza un gesto que se puede interpretar como saludo o bienvenida y entreabre la boca. Además, es notable como la regulación se centra en las *Charites*. Por otro lado, tanto las Ninfas como las Gracias están en procesión, a un ritmo pausado, vienen del norte o bien reciben a Hermes y Apolo – *choregoi* divinos – que van a su encuentro desde el sur<sup>1018</sup>. En definitiva, van a encontrarse. ¿Podría tratarse de una abstracción mitológica del ritual procesional que se habría desarrollado en el pasaje? No cabe duda de que la dimensión estrecha y alargada del pasaje supone un espacio de paso para la procesión y que los nichos no podrían recoger una gran cantidad de ofrendas. Por otra parte, se ha sugerido que Apolo fuera la deidad principal del monumento<sup>1019</sup>. Esta divinidad está presente en Tasos como Apolo Pítico, tiene su templo en la acrópolis y, además, aparece mencionado en la estela del puerto la cual describiremos más adelante. Por el contrario, el dios también podría resultar secundario pues en la inscripción se presenta como guía-acompañante de las Ninfas. Además, la regulación del ritual prohíbe el canto del peán – tradicionalmente un canto coral en su honor<sup>1020</sup> – hecho contrario a lo

<sup>1018</sup> Pouilloux, 1979, pp. 139-140.

<sup>1019</sup> Fredrich, 1908, pp. 233-234; Graham, 2000, p.309.

<sup>1020</sup> Cf. Hom. *Il.* 1. 473 y ss; Pind. *Peán.* 2. 52b.



que sucede en Delfos<sup>1021</sup>. Sin embargo, en la iconografía del relieve Apolo aparece siendo coronado victorioso como los poetas líricos de los concursos y las Ninfas portan ofrendas, posiblemente, al dios. Lo mismo sucede con las Gracias, quienes también portan ofrendas frente a Hermes.

En resumen, las figuras mitológicas del pasaje son las Ninfas y Apolo, las Gracias y Hermes, por lo que no incluimos otras en el culto del lugar. También es notable como las regulaciones inscritas definen la acción ritual dirigida a las Ninfas y las Gracias, sin descartar la relevancia de Apolo y Hermes en la iconografía. No consideramos que en la interpretación del culto haya que separar unas deidades de otras, pues se presentan en conjunto y dispuestas simétricamente en los paramentos del corredor<sup>1022</sup>. Sin embargo, es recalable la posición de los bloques de los relieves de las Gracias y Hermes junto al espacio donde se ubicaría el altar o gran nicho de ofrendas, lo que indicaría que el culto pudo estar especialmente asociado a ellas. Este último aspecto lo veremos más adelante, pues trataremos sobre el espacio de culto dedicado a las Gracias en Tasos.

En la siguiente sección del capítulo analizaremos el espacio en el que se presentan estos relieves. Aparte de ser un pasaje sacralizado que conectaba los distintos espacios de la ciudad (Fig. 115), desde el Artemision hasta el Heracleion y, a su vez, con los santuarios de la acrópolis<sup>1023</sup>, podemos asegurar que en él se realizaban acciones rituales pues se presentan en sendos muros paralelos un pequeño nicho al oeste y un espacio para un altar o gran nicho al este, espacios que albergarían ofrendas para las divinidades. Además, se exponen las inscripciones que regulan, por un lado, el ritual de sacrificio y canto a las Ninfas y Apolo y, por otro lado, para las Gracias. Es por todo esto por lo que podemos indicar que se trata de un lugar de culto donde se llevaría a cabo la acción ritual – la performance coral – excluyendo el canto de pean.

En primer lugar, las investigaciones arqueológicas han atestiguado que el origen del pasaje, antes de su monumentalización en mármol con los relieves

---

<sup>1021</sup> *Him. Hom. Apol.* 515-520.

<sup>1022</sup> Graham, 2000, p. 310.

<sup>1023</sup> Blondé *et al.*, 2000, p. 906.

(poco antes del 480 a.n.e.), consistía en una puerta de acceso a la ciudad<sup>1024</sup> (Fig. 117). Este acceso de época arcaica ¿podría haber sido hacia una plaza pública – quizás el ágora arcaica – situada al norte del corredor? De otra parte, se ha señalado que es posible que la fase arcaica del ágora se encuentre más bien bajo el ágora clásica– datada a partir del s. IV a.n.e. – situada al sur del pasaje<sup>1025</sup>. Por el momento, no encontramos más respuestas a este planteamiento<sup>1026</sup> y esperamos que en el futuro se aporten nuevos datos arqueológicos al respecto. No obstante, podemos concluir que la construcción del pasaje (c. 480 a.n.e.) conectó dos espacios públicos ubicados al norte y al sur.

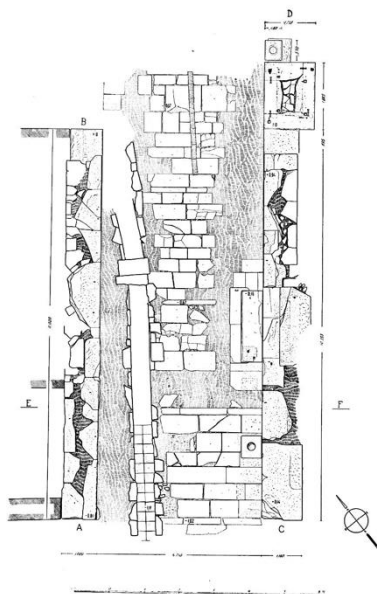


**Fig. 124** Planta del pasaje excavado. Extraído de Roux, 1955, fig.16.

Por otra parte, se ha sugerido la posibilidad de que el santuario dedicado a las Gracias que aparece mencionado en la inscripción de la estela del puerto – la cual describiremos más adelante – se ubicaría en el propio pasaje<sup>1027</sup>. Es

<sup>1024</sup> También conocida como “puerta de las Gracias”. Cf. Blondé *et al.*, 2002, p. 256.

<sup>1025</sup> Graham, 2000, p. 315.

<sup>1026</sup> Recientemente, los arqueólogos han indicado que el ágora de Tasos comienza su historia hacia el final del siglo VI a.n.e. cuando la construcción de la muralla provocó la elevación del nivel del suelo y cubrió los edificios que ya existían en el lugar. El ágora finaliza en el transcurso del siglo IV a.n.e. Cf. Brunet *et al.*, 2019, p. 39.

<sup>1027</sup> Graham, 2000, p. 306.



innegable que la existencia de un gran nicho de ofrendas entre los relieves de Hermes y las Gracias en el muro este y las regulaciones inscritas en ellos reflejan una actividad ritual en el lugar para estas deidades, convirtiéndolo en un espacio sagrado fuera del ágora clásica. También sabemos que el pasaje era una puerta de acceso en época arcaica y que existen indicios de una pequeña actividad ritual en el lugar, una *eschára*<sup>1028</sup>. Es necesario recordar que en época clásica por este corredor transcurría una vía que conectaba los puntos periféricos religiosos que describimos al principio de este capítulo. Es más, se ha propuesto que la vía que parte desde el pasaje hacia el Heracleion sea la calle al santuario de las Gracias<sup>1029</sup> y actualmente es una idea aceptada, pues se ha identificado y ha sido parcialmente excavada<sup>1030</sup>. La hipótesis de que la vía que transcurre desde el pasaje hacia el Heracleion es la de las Gracias se refuerza en las evidencias que recoge la inscripción de la estela<sup>1031</sup> (s. V a.n.e. <sup>1032</sup>) hallada en 1984 el puerto de Tasos <sup>1033</sup> cuyo texto no se ha conservado completo y en la que se citan una serie de puntos topográficos, conecta vías desde el centro urbano de Tasos hacia los santuarios periféricos<sup>1034</sup> y supone un reglamento urbanístico en un momento en el que la ciudad ampliaba su perímetro en un sector específico. Entre esos marcadores que aparecen en la estela se menciona una ruta que conduciría hacia el santuario de las Gracias<sup>1035</sup> y, por otro lado, cita el santuario dedicado a las mismas<sup>1036</sup> el cual aún no se ha documentado arqueológicamente. La existencia de esta estela es relevante como testigo para nuestro análisis, pues pone de manifiesto la preocupación por parte de los legisladores de disponer una serie de vías que vertebran el espacio urbano y extra-urbano con la finalidad de determinar el área para celebrar los eventos religiosos<sup>1037</sup>. En definitiva, surge de una necesidad de delimitar un espacio coral

---

<sup>1028</sup> Cf. *Infra*.

<sup>1029</sup> Graham, 2000, p. 316.

<sup>1030</sup> Brunet *et al.*, 2019, p. 38; La vía fue monumentalizada en época romana, pues continuó siendo la arteria mayor del centro urbano. Cf. Brunet *et al.*, 2019, p. 44.

<sup>1031</sup> SEG 42, 785

<sup>1032</sup> Cf. Duchêne, 1994; Graham, 1998, pp. 22-40.

<sup>1033</sup> Fournier & Simossi, 2018.

<sup>1034</sup> Papazarkadas, 2018, p. 24.

<sup>1035</sup> Graham, 2000, p. 317: „ἀπὸ τῆς ὁδο το ἱερο Χαρίτων“ (Il. 2-3).

<sup>1036</sup> *Ibid.*, p. 306: „ἀπὸ Χαρίτων ἱερο“ (l. 41).

<sup>1037</sup> Papazarkadas, 2018, p. 27.

que queda fosilizado. Los cambios topográficos de la ciudad de Tasos a partir del siglo V a.n.e. son síntoma de las grandes transformaciones políticas y sociales que acontecen en el territorio griego, tras los conflictos persas, pues se empieza a construir una identidad local, en donde la performance coral de los festivales locales cumple un papel en la creación y la transformación de la comunidad<sup>1038</sup>.

En cuanto al santuario dedicado a las Gracias, éste pudo existir pues conocemos otros en el territorio griego a través de la descripción de Pausanias<sup>1039</sup>. Además, entre las cualidades que poseían las Gracias se encuentra su capacidad de protección de los accesos<sup>1040</sup>. De hecho, Pausanias describió que las tres Gracias recibieron culto con misterios ante la entrada de la Acrópolis en Atenas<sup>1041</sup>. Entonces ¿pudo encomendarse la protección del acceso ya desde época arcaica a las Gracias y a las divinidades presentes en los relieves del pasaje de época clásica? ¿se rindió culto a las Gracias en el pasaje clásico debido a que por él transcurría la vía que llevaba hacia su santuario? La existencia de una *eschára* en el último cuarto del s. VI a.n.e., previa a la construcción final del pasaje, muestra que hubo un espacio de culto en uso en el acceso<sup>1042</sup>, posiblemente ya dedicado a las Gracias<sup>1043</sup>.

Posiblemente el culto de las Gracias fue llevado a Tasos por sus colonizadores desde Paros<sup>1044</sup>, en donde, a diferencia de la regulación del ritual atestiguado en el pasaje de Tasos, el culto a las Gracias se realizaría sin el acompañamiento de la música de las flautas ni la presencia de guirnaldas<sup>1045</sup>, dato interesante si tenemos en cuenta que durante las performances corales es habitual el acompañamiento musical y los adornos. También es curioso que las regulaciones del pasaje prohíben el canto del peán, himno apolíneo por antonomasia. En cuanto al culto de las Gracias en Tasos, los rituales a éstas

---

<sup>1038</sup> Kowalzig, 2007, p.10.

<sup>1039</sup> Esparta: Paus. 3.18.6; Elis: 6. 24.6; Beocia: 9. 38. 1.

<sup>1040</sup> Graham, 2000, p. 311.

<sup>1041</sup> Paus. 9. 35. 3.

<sup>1042</sup> En él se encontraron restos de ceniza, astillas de hueso de cabra u oveja y semillas. Cf. Blondé *et al.*, 1995, p. 686; Blondé *et al.*, 2000, p. 19; Graham, 2000, p. 309; Blondé *et al.*, 2002, p.256.

<sup>1043</sup> Brunet *et al.*, 2019, p. 82.

<sup>1044</sup> Harrison, 1986, p. 191; Graham, 2000, p. 306.

<sup>1045</sup> Apollod. *Bib.* 3. 15. 7.

creemos que estarían presentes desde época arcaica, pues las paredes del pasaje y la regulación topográfica de la estela del puerto mostrarían la continuidad de su culto y la necesidad de crear un espacio coral para la orquestación de su rito en época clásica. Sin embargo, no disponemos por el momento de más datos arqueológicos que nos permitan argumentar la existencia de un templo como tal para las Gracias, siendo el espacio del pasaje lo más parecido a un santuario dedicado a estas deidades. Las evidencias que hemos recogido en esta última sección del análisis alimentan la posibilidad de que el culto a las Gracias tuviera relevancia en Tasos en época clásica, ya que fue regulado mediante las inscripciones del pasaje<sup>1046</sup> y delimitado urbanísticamente por la estela hallada en el puerto a través de la cual se identificó la vía del santuario de las Gracias.

Hasta ahora, hemos podido observar diversos aspectos que facilitan una lectura coral de la iconografía de los relieves y cómo ésta se expresa en un espacio concebido, a nuestro parecer, como coral. En primer lugar, las figuras mitológicas representadas están estrechamente relacionadas con la coralidad<sup>1047</sup>, además, la performance que realizan ambas tríadas – Ninfas y Gracias – supone una procesión de carácter divino que hemos podido observar en otros ejemplos iconográficos y en la lírica coral<sup>1048</sup>. Por otro lado, no hay que olvidar que el corredor es un espacio de culto en época clásica temprana, pues está regulado el sacrificio por las inscripciones y se dispuso un espacio en el muro oeste – entre los relieves de Hermes y las Gracias – que albergó un altar o gran nicho de ofrendas. En segundo lugar, la inscripción de la lista de los *theoroí* en la pared este del pasaje – donde estaría el relieve de Apolo y las Ninfas<sup>1049</sup> – pone de manifiesto la relación del espacio como enclave destacado

<sup>1046</sup> Según el reglamento inscrito estaría prohibido el sacrificio de la cabra y del cerdo para las Gracias, posiblemente, por cuestiones de espacio reducido en el nicho y el pasaje. Los arqueólogos franceses han sugerido que los sacrificios se realizarían en el altar situado en el extremo norte del muro, donde el pasaje conduce a la plaza de los pozos públicos, ya que un grupo de participantes dispondría de más espacio en esa zona. Cf. Brunet *et al.*, 2019, pp. 82-83.

<sup>1047</sup> No sólo se representan en la iconografía coral sino también a menudo son protagonistas de la lírica coral. Para saber más: cf. Calame, 2001.

<sup>1048</sup> Cf. *supra*. cap. 4.1.4.

<sup>1049</sup> En un primer momento Fredrich indicó que la deidad principal del pasaje a la que se le dedica el culto es Apolo, ya que – según el investigador – la estructura tendría una función como *theorion*. Cf. Fredrich,

en el transcurso del calendario anual<sup>1050</sup> legislativo y religioso. Es posible que tuviera lugar una performance coral como parte del ritual – un coro procesional – que portaría los sacrificios. Aunque no disponemos de textos corales que hagan referencia a un festival que tenga lugar en Tasos a partir del siglo V a.n.e.<sup>1051</sup>, no podemos obviar que el coro también estaba presente en estos rituales públicos y su participación sería una muestra de la función del coro de marcar el ciclo religioso de la ciudad. Las listas de los *theoroi* fueron grabadas más de un siglo después a la construcción del pasaje y al parecer se remontan desde el siglo VI a.n.e. hasta el s. III a.n.e.<sup>1052</sup>. En tercer lugar, el espacio en el que se proyectan los relieves consideramos que es intrínsecamente coral, aunque su origen en época arcaica es funcional, pues se ha desarrollado para un uso religioso en donde transcurriría una procesión y se realizarían sacrificios. El pasaje constituía la entrada monumental al ágora en la zona oriental<sup>1053</sup>, es el eje de circulación mayor de la ciudad (Fig. 115 y Fig. 116). Éste se instala tras una amplia reorganización de la ciudad a partir del siglo V a.n.e., cuando se reconstruyen y se crean nuevos espacios, pues fue un momento de prosperidad económica para la colonia tras el control de los persas<sup>1054</sup>. Durante este periodo, el siglo V a.n.e., en la esfera griega se fue desarrollando una identidad local que quedó reflejada en el aumento de la producción de textos corales (estos eran encargos para festivales locales). Además, la construcción del pasaje fue un símbolo que celebró cierta independencia de Tasos tras los persas. Por otra parte, este eje parece que unió dos sectores – el viejo y el nuevo – lo que hizo de la estructura un punto de encuentro. También es un lugar significativo pues

---

1908, pp. 233-234. Sin embargo, la lista se inscribió más de un siglo después de la construcción del corredor, aunque ésta se remonte a la época arcaica. Cf. Graham, 2000, p. 309.

<sup>1050</sup> A mediados del s. VI a.n.e. el registro epigráfico podría indicar que los magistrados eran apuntados en grupos más amplios para funciones específicas y posiblemente no todos los años. Cf. Rutherford, 2013, p. 129.

<sup>1051</sup> El primer teatro se ubicó en la ladera noreste de Tasos a finales del s. V a.n.e. Cf. Brunet *et al.*, 2019, p. 32, fig. 17

<sup>1052</sup> Rutherford, 2013, p. 128; La lista de los Teoros del pasaje y la de los arcontes en el ágora fueron una forma a través de la cual los nuevos dirigentes de la ciudad celebraran su independencia – a partir de la batalla de Queronea en el 338 a.n.e. por parte de Filipo II de Macedonia – después del periodo de sometimiento de Atenas. La elección de tallar la lista en el pasaje se debe, en parte, a que la construcción de éste supuso también la celebración de la independencia de los persas. Cf. Brunet *et al.*, 2019, pp. 24-25.

<sup>1053</sup> Brunet *et al.*, 2019, p. 38.

<sup>1054</sup> Brunet *et al.*, 2019, pp. 19-20.

une el ágora clásica con los santuarios vecinos: Asclepeion, Dionision, Posidonion y los santuarios de la Acrópolis<sup>1055</sup>. Sin duda significó un espacio de prosperidad y armonía social, y definió los rasgos religiosos de la comunidad tasiana<sup>1056</sup>.

Para finalizar, las evidencias iconográficas, epigráficas y arquitectónicas de la colonia de Tasos en época clásica que hemos recogido en este capítulo son el ejemplo de la ordenación de la ciudad, su entorno y de la creación de espacios corales preconcebidos como lo es el pasaje, de gran valor simbólico para la comunidad como elemento no sólo religioso, sino también representativo. Consideramos que lo que sucede en Tasos con las reformas urbanísticas a partir de los primeros años del siglo V a.n.e. – como acontece en Atenas – es una muestra de cómo se otorga al coro un valor urbanístico que continúa marcando el ciclo de la comunidad, en donde los *theoroi* o magistrados se renuevan anualmente. Las prácticas religiosas en Tasos definen y organizan su espacio, no sólo en el pasaje, sino también en el ágora y la acrópolis.

---

<sup>1055</sup> Roux, 1955, p. 359.

<sup>1056</sup> Pouilloux, 1979, pp. 139-140.

#### **4.2.2. La configuración del espacio coral en el santuario de la Acrópolis de Atenas. Los casos del friso del Partenón y las *kórai* del porche sur del Erecteion**

En el siguiente apartado analizaremos dos conocidos conjuntos de materiales escultóricos que formaron parte de estos templos de época clásica que comparten espacio en el santuario de la Acrópolis de Atenas. En el caso del friso del Partenón se representa la procesión de las Grandes Panateneas e incluye elementos mitológicos. Por otro lado, las cariátides del porche sur del Erecteion – *kórai* – son, posiblemente, la representación sintética de un coro de muchachas que pudieron estar conectadas con la performance coral de algún ritual de del culto de Atenea *Polias*. A lo largo de los dos subcapítulos veremos como el espacio abierto entre estos templos lo configuró el movimiento ritual de los coros durante las celebraciones. Dicha “plaza” quedó ampliada por los sucesivos programas constructivos entre el periodo pisistrático y la democracia ateniense, los cuales proyectaron un área más extensa que pudiera albergar al gran número de participantes de la procesión en época clásica. Por otra parte, las esculturas de ambos templos dialogan en el espacio y tiempo, recrean momentos concretos de la performance coral del ritual que ya se realizaba en el lugar previa a la monumentalización del espacio del santuario en época clásica. Asimismo, hacen referencia al origen mitológico de la ciudad y lo conmemoran. Por último, la iconografía de estas esculturas en los edificios otorga un mayor significado coral al espacio de la Acrópolis.

##### **4.2.2.1. La iconografía coral del friso del Partenón. Un ejemplo de la relación entre espacio cívico y performance**

Los siguientes materiales que analizamos en este capítulo (N.º 17) son fragmentos seleccionados del friso este y norte que decoró el exterior del muro de la *cella* del templo del Partenón en el santuario de la Acrópolis de Atenas. Puesto que la iconografía de este friso y el templo tienen una larga tradición de

estudio<sup>1057</sup>, no consideramos necesario hacer un repaso a su diseño, construcción, composición y contexto sociohistórico. En este caso nos centraremos en la conexión de la iconografía de la performance coral del friso – la procesión – con la configuración del espacio público de Atenas, uno de los modelos de ciudad-estado clásica por antonomasia.

La razón por la cual hemos seleccionado en concreto estos fragmentos del friso se debe a dos motivos. En primer lugar, facilitar el manejo de la iconografía del friso y el análisis de la acción coral que aparece en él en relación con el espacio. Además, la elección está impulsada por una cuestión formal de límite en esta tesis. Recordemos que el análisis de la extensa composición iconográfica del friso es un trabajo que ya se ha realizado, tal y como hemos citado en el párrafo anterior. En segundo lugar, la selección de los tres materiales se debe a una cuestión representativa. Claramente, no podemos estudiar el relieve de estos fragmentos del friso excluyéndolos del conjunto, el cual alude a la procesión de las Grandes Panateneas. Sin embargo, creemos que estos fragmentos del friso este y norte son una óptima selección representativa de rasgos corales comunes que encontramos habitualmente en la procesión lineal. Esta elección cumple con el objetivo de realizar una aproximación a la configuración del espacio dentro de la *pólis* desde una perspectiva coral.

En cuanto al Partenón no creemos necesario hacer un análisis de este, como comentamos más arriba. Sin embargo, queremos dar unas pinceladas sobre el espacio en el cual se proyectó. Su construcción comenzó en el 447 a.n.e. al sur de la Acrópolis<sup>1058</sup>. El templo no tuvo una función específica durante la celebración del festival, pues la procesión culminaba ante el altar de Atenea *Polias*, en el sector norte. La colina tiene como eje vertebrador la vía de las Panateneas que se comenzó a monumentalizar en la zona durante época de Pisístrato<sup>1059</sup>. Esta vía es anterior a esta fecha, pues se ha constatado una fase de la edad del bronce según el registro arqueológico<sup>1060</sup>. El camino sagrado señala una diferenciación espacial entre el sector cultural más antiguo al norte,

<sup>1057</sup> Brommer, 1977; Jenkins, 1994; Connelly, 1996, pp. 53-80; Berger & Gisler-Huwiler, 1996; Neils, 2001; Russo, 2020, pp. 153-165; Senseney, 2021, pp. 12-29; Mavrogiannis, 2022, pp. 144-156.

<sup>1058</sup> Neils, 2001, p. 251.

<sup>1059</sup> De la Nuez, 2004, p. 112; Paga, 2020, p. 200.

<sup>1060</sup> Paga, 2020, p. 200.

donde se sitúa el antiguo templo de Atenea y el Erecteion, y el más reciente, al sur, representado por el Partenón. En el sector norte se recogen las referencias culturales más antiguas<sup>1061</sup>. También en esta zona las evidencias arqueológicas sitúan el primer templo de Atenea *Polias* en el 700 a.n.e.<sup>1062</sup>. Asimismo, en la *Odissea* se menciona un templo que Atenea comparte con Erecteo y este podría ser el templo de *Polias* del geométrico<sup>1063</sup>. En definitiva, según esta evidencia podemos asegurar que existe un espacio cultural anterior a la monumentalización del santuario en época clásica (y a la construcción del Partenón), que incluía performances rituales dedicadas a Atenea.

Los fragmentos seleccionados del friso, que decoraron el Partenón, son un total de tres. Como explicamos en su ficha descriptiva (N.º 17), estos fragmentos forman parte de las escenas de diferentes grupos de personajes en cada sección del friso: por un lado, el amplio grupo femenino de la sección este y, por otro lado, el grupo musical de la sección norte. Para estudiar estos grupos en su totalidad, hemos recurrido a las reconstrucciones ya publicadas por los investigadores<sup>1064</sup>. En primer lugar, dos de los fragmentos pertenecen al friso este, donde es la primera vez que en el propio friso se representa una escena de mujeres en procesión que portan la parafernalia para el sacrificio (Fig. 125), lo que otorga a esta sección un carácter especial (BM 1816,0610.24 y BM 1816,0610.17). En segundo lugar, el tercer fragmento escogido del friso norte muestra una escena coral, músicos tocando cítaras. En concreto, el fragmento seleccionado Akr. 875 muestra figuras masculinas vestidas que sujetan los instrumentos (Fig. 126 y Fig. 135). La selección de este material se debe, nuevamente, por su carácter paradigmático, ya que los instrumentos musicales son elementos habituales en las performances corales y frecuentemente representados en la iconografía<sup>1065</sup>. Es probable que este grupo compositivo se repita en el friso sur con cuatro *auletai* interpretando, seguidos de cuatro

<sup>1061</sup> El antiguo templo de Atenea, junto al culto de Erecteo, ya se menciona en la *Odissea* (7. 80) e *Iliada* (2. 546-551). Además, la mitología referente a la diosa tiene en este sector su escenario (De la Nuez, 2004, p. 112; Paga, 2020, p. 92).

<sup>1062</sup> Valdés, 2008, p. 116.

<sup>1063</sup> Hom. *Od.* 8. 80-81; Valdés, 2008, p. 126.

<sup>1064</sup> Cf. Jenkins, 1994; Neils, 2001.

<sup>1065</sup> Crowhurst, 1963, pp. 227-238.



citaristas, uno de ellos tocando el instrumento (Fig. 127). Sin embargo, sólo se ha conservado un fragmento del bloque sur en mal estado y la reconstrucción completa del grupo de músicos es una conjetura<sup>1066</sup>.



**Fig. 125** Vista frontal del relieve de mármol procedente del friso este del Partenón (bloque VIII). De izquierda a derecha, observamos un grupo incompleto de once mujeres en procesión hacia la izquierda que portan la parafernalia para el sacrificio. A continuación, en el extremo derecho, vemos otra escena de la procesión con cuatro figuras masculinas. British Museum 1816,0610.17. Imagen The Trustees of the British Museum.



**Fig. 126** Izq. Vista frontal del fragmento del friso norte del Partenón (bloque VIII). De izquierda a derecha se observan cuatro figuras masculinas vestidas. Las tres primeras portan una cítara. Acropolis Museum Akr. 875. Imagen Acropolis Museum.

Der. Reconstrucción del fragmento del friso norte del Partenón (bloque VIII). Escena de músicos. Acropolis Museum Akr. Extraído de Jenkins, 1994, pp. 86-87.

<sup>1066</sup> Esas reconstrucciones se basan en los dibujos que realizó Jacques Carrey en 1674 durante su visita a Atenas; Jenkins, 1994, pp. 69-70; Neils, 2001, pp. 142-146, fig. 47, 107, 108.



**Fig. 127** Reconstrucción hipotética del friso sur del Partenón (bloque XXXVII). Escena de músicos.  
Acropolis Museum Akr. 873. Extraído de Jenkins, 1994, pp. 69-70.

Antes de comenzar con el análisis, queremos repasar brevemente la composición iconográfica del friso, ya que nos será útil para comprender el contexto de la performance coral en el espacio. Es de aceptación unánime que el friso representa la comitiva panatenaica. Este friso consiste en un total de ciento sesenta metros de escultura en bajorrelieve de casi un metro de altura que fue colocado en la parte superior del exterior del muro de la *cella*, justo debajo del techo de la columnata<sup>1067</sup> (Fig. 128). Es necesario recordar que el friso y el templo fueron víctimas de los conflictos bélicos y del expolio a lo largo de la historia griega. Estos hechos han causado que el estado del friso sea fragmentario, además los restos que se han conservado y estudiado se encuentran repartidos en diferentes colecciones internacionales. Aun así, gracias a las restauraciones y reconstrucciones realizadas se ha podido estudiar la iconografía en su totalidad. Desde una perspectiva artística, el friso de estilo jónico es de una técnica óptima y representa el documento más significativo de la escultura arquitectónica griega<sup>1068</sup>. En general, el friso que rodea los cuatro lados de la *cella* muestra diferentes escenas con grupos compositivos de la festividad (jinetes y aurigas, portadores, músicos y espectadores<sup>1069</sup>) (Fig. 129). En primer lugar, en el friso oeste se observa una escena de preparación de jinetes. Esta sección del friso podría corresponder al preludio de la procesión,

<sup>1067</sup> True *et al.*, 2004, P. 13, nº 72.

<sup>1068</sup> Marconi, 2013, p. 425.

<sup>1069</sup> Neils, 2001, p. 126.

durante el cual se inspeccionan los caballos<sup>1070</sup>. Creemos que esta escena indicaría la partida desde el *Dipylon*. A continuación, en las siguientes secciones (norte y sur) se presenta el transcurso de la procesión en dirección hacia el friso este. En las dos secciones paralelas del friso (norte y sur) se sitúan por grupos más filas de jinetes, aurigas y *apobatai*, ancianos, músicos (*auletai* y *kitharoidoi*), *hydriaphoroi*, *skaphephoroi* y animales para el sacrificio (vacas en el friso sur, vacas y ovejas en el norte). Es probable que estas dos secciones del friso correspondan a dos escenas de un mismo momento durante el recorrido de la procesión por la vía e, incluso, a través del ágora. Por otro lado, en el friso este se representan dos grupos de mujeres – uno en el extremo sur y el otro al norte del mismo friso– que portan elementos para el sacrificio (*kistai*, *thymateria*, *phialai*, *oinochoai*)<sup>1071</sup>(Fig. 131). También se han esculpido dioses olímpicos, ancianos – o héroes<sup>1072</sup> – y magistrados. Esta última sección del friso correspondería a la ceremonia del peplo y tiene una composición mitológica, pues es donde mujeres, dioses sentados y héroes epónimos enmarcan un momento de la ceremonia del *péplos*, que aparece doblado, y, además, todos estarían representados al nivel del santuario<sup>1073</sup>. La interpretación de esta escena podría ser la inspección del *péplos*, pero todo apunta a ser el momento en que el *archon basileus* dobla el vestido para guardarlo en el tesoro<sup>1074</sup> (Fig. 133). Por último, uno puede observar a lo largo del friso que todos visten ropajes pesados y peinados adecuados a la pomposidad del evento.

Por lo que respecta al espacio destinado al sacrificio y la performance ritual, este correspondería al sector norte frente al Partenón, pues en ese lugar de la Acrópolis se habría ubicado el altar arcaico de la diosa, frente al antiguo templo<sup>1075</sup>, del cual sólo se ha conservado la cimentación (Fig. 138 y Fig. 139). De la fase clásica, sí ha sobrevivido el negativo sobre la roca del altar de Atenea

---

<sup>1070</sup> Neils, 2001, pp. 127-128.

<sup>1071</sup> True *et al.*, 2004, P. 13, nº 72.

<sup>1072</sup> Neils, 2001, p. 34.

<sup>1073</sup> Marconi, 2013, p. 425.

<sup>1074</sup> Neils, 2001, p. 68; Marconi, 2009, p. 173; Si esta escena representa que el peplo se está inspeccionando para entregárselo a la divinidad o se dobla el antiguo para guardarlo, ha sido objeto de debate del cual sólo haremos referencia.

<sup>1075</sup> Neils, 2001, p. 26.

*Polias* en la misma área donde se llevarían a cabo los sacrificios<sup>1076</sup> acompañados de cantos y danzas como parte de la acción del coro frente al altar.

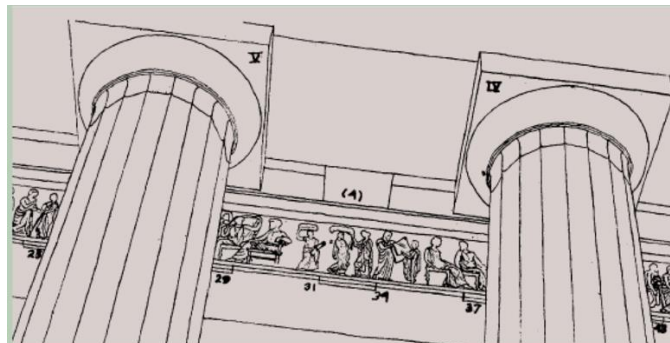


**Fig. 128** Plano contrapicado del diseño visual del friso este del Partenón. Extraído de Stillwell, 1969, tab. 63. 14.

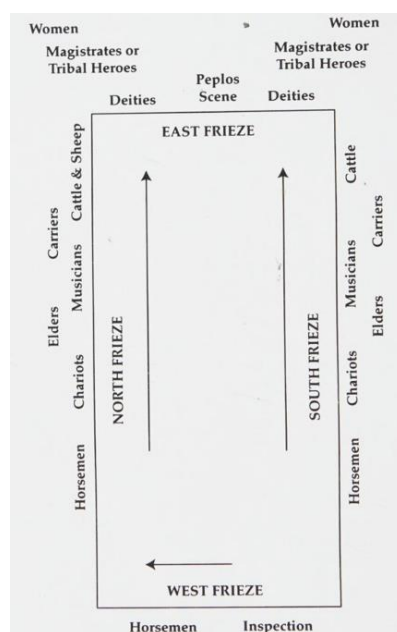


**Fig. 129** Plano esquemático del sentido de la procesión del friso del Partenón. Extraído de Neils, 2001, fig. 27.

La iconografía del friso tiene varias interpretaciones<sup>1077</sup>, a saber, como un registro histórico del evento<sup>1078</sup>, una muestra de los rangos de ciudadanía<sup>1079</sup>,

<sup>1076</sup> Hurwit, 2004, p. 112; Sobre los monumentos de la Acrópolis: cf. Brouskari, 2001.

<sup>1077</sup> Simon, 1983, pp. 56-60; Boardman, 1999, pp. 305-330; Neils, 2001, pp. 173- 202; Marconi, 2013, p. 425.

<sup>1078</sup> Boardman, 1977, pp. 39-49; Simon, 1983.

<sup>1079</sup> Harrison, 1984, pp. 230-234.

mitológica<sup>1080</sup> o la manifestación del pasado heroico<sup>1081</sup>. Sin duda, es un debate aún actual. Nuestro enfoque es cultural, se basa en una lectura coral, pues en el friso podemos leer la transmisión del mito y la acción ritual del culto a través de la representación ideal de la performance que se proyecta en el espacio público. Quizás sea una representación contemporánea de las Panateneas, pero no tiene porqué tratarse de una fiel reproducción de lo que sucedía. Además, el friso se proyectó para ser entendido por los visitantes que debían situarse bajo la columnata para poder verlo (Fig. 128). Por lo que respecta a la cuestión de si son las Panateneas anuales o las Grandes Panateneas, parece ser que serían las pentetéricas, pues aparece en el friso el peplo doblado que está destinado al *xóanon* de la diosa<sup>1082</sup> y esta ceremonia era exclusiva de las pentetéricas.

En este contexto festivo de las Grandes Panateneas el coro pudo haber sido un agente activo del calendario cívico, que reactualiza el pasado de la comunidad, transmite el mito y define un lugar físico en el que construye y, a la vez, expresa la identidad colectiva. Tenemos constancia de que en las procesiones el acompañamiento con canto y música era habitual (Fig. 136 y Fig. 137). De hecho, el fragmento norte (Akr. 875) recoge uno de estos elementos, la música, que acompaña la procesión.

El tipo de performance coral del friso – la procesión – ya ha sido estudiada en este trabajo<sup>1083</sup>. Es un movimiento lineal que define una vía sagrada. Recordemos que esta vía es una articulación coral que ya encontramos en la introducción de la *Teogonía* de Hesíodo (1-115) (“partiendo de allí, [...] marchan al abrigo de la noche, lanzando al viento su maravillosa voz, con himnos [...]”)<sup>1084</sup>. También es uno de los motivos más representados en la iconografía coral griega<sup>1085</sup>. Por ejemplo, en el ya mencionado vaso François<sup>1086</sup> el coro mixto lineal que danza en procesión y es liderado por Teseo a su llegada a Delos articula el espacio desde su partida del barco hasta el Altar del Cuerno en el

<sup>1080</sup> Cf. Connelly, 1996, pp. 53-80

<sup>1081</sup> Cf. Boardman, 1977, pp. 39-49.

<sup>1082</sup> Brulé, 1996, p. 58.

<sup>1083</sup> Sobre la importancia de la procesión en la *pólis*: cf. Kavoulaki, 1999, pp. 293-320.

<sup>1084</sup> Carruesco, 2014, p. 557; Cf. *Supra* cap. 2.1.

<sup>1085</sup> Crowhurst, 1963, p. 283.

<sup>1086</sup> Museo Archeologico Etrusco 4209.

santuario. Este modelo iconográfico, desde un punto de partida hasta el santuario, se reproduce en procesiones terrenales como la de las Grandes Panateneas<sup>1087</sup>. Además, la procesión coral es un tema tratado en varios de los materiales que hemos recogido en nuestro catálogo<sup>1088</sup>. En este caso se trata de una procesión lineal mixta (hombres y mujeres) y uno de los rasgos que denota coralidad son los grupos musicales masculinos esculpidos en el friso, en concreto, mostramos el del norte (Fig. 135). La procesión tiene un énfasis en la visualización, ya que son espectáculos para ser vistos y, además, posee una dimensión física, pues se inscribe físicamente en el lugar a través del cuerpo<sup>1089</sup>. Esto nos ayuda a entender la relevancia de la performance en el espacio que ha quedado registrada en este friso. De otra parte, la excepcionalidad de este reside no sólo en su gran composición, donde participan diversos subgrupos de personajes humanos y divinos, o en su conservación, sino que también ofrece una de las escasas representaciones de procesiones en la arquitectura sacra del periodo clásico<sup>1090</sup>.

Encontramos numerosas escenas sobre vasos cerámicos que muestran procesiones, pero una en concreto es un paralelo iconográfico muy interesante para nuestro análisis. En el friso exterior de una copa ática de figuras negras (550 a.n.e.) aparece pintada una procesión en honor a Atenea<sup>1091</sup> (Fig. 130). La escena presenta el momento antes del sacrificio y no la entrega del peplo. En general, la imagen guarda similitudes con algunos elementos compositivos del friso del templo, a saber, los diferentes grupos de personajes y animales para el sacrificio. Entre ellos destacamos la presencia de tres *aulétes* actuando, ya que uno de los fragmentos que hemos seleccionado del friso norte presenta una escena similar (Fig. 126 y Fig. 135). Bien es cierto que la diosa aparece como Prómacos y no Polias como divinidad sentada, quizás esto pueda deberse a que

<sup>1087</sup> Lo mismo sucedería en el *Himno Homérico a Apolo*, que citamos en el segundo capítulo, donde la procesión del coro es dirigida por la divinidad funda el santuario y articula su espacio desde el mar (Reig & Carruesco, 2012).

<sup>1088</sup> V. N.º 6, N.º 11, N.º 12, N.º 13, N.º 16, N.º 17, N.º 18.

<sup>1089</sup> Kavoulaki, 1999, p. 294.

<sup>1090</sup> En nuestro corpus sólo hemos recogido una: v. N.º 16.

<sup>1091</sup> Neils, 2001, p. 124, fig. 88.



a partir de Pisístrato se potenció así su representación en las ánforas panatenaicas, premios de los concursos en honor a Atenea *Polias*<sup>1092</sup>.

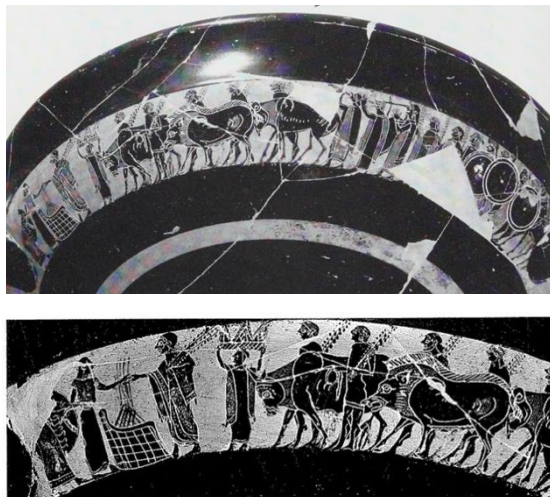


**Fig. 130** Sup. Detalle de la banda central de una copa ática de figuras negras. En el centro podemos ver representada una procesión hacia la izquierda en honor a Atenea, cuya figura aparece en el extremo izquierdo de la banda, tras la sacerdotisa. Niarchos Collection. Extraído de Neils, 2001, p. 124, fig. 88.

Inf. Detalle de la banda central del *kylix*. A la izquierda aparecen el altar con fuego, la sacerdotisa y la figura de Atenea Prómacos. Extraído de LIMC II, 2, N.º 574.

Por lo que respecta a los fragmentos que hemos seleccionado, dos de ellos pertenecen al bloque este donde se puede ver por primera vez un grupo de dieciséis mujeres en el extremo sur del friso y trece en el extremo norte (Fig. 125 y Fig. 131). Esta sección este del friso ha sido objeto de debate, considerándose la continuación y culminación de la procesión. Desde nuestro punto de vista, son las coprotagonistas de esta escena. Ambos grupos muestran menos interacción que los hombres representados, marchan solemnes hacia el frente donde se encontrarán con los héroes o magistrados<sup>1093</sup>. Las mujeres al final de cada grupo portan en la mano derecha *phialai* (Fig. 125 y Fig. 131). Unas sujetan *oinochoai* para el vino y otras un objeto alargado que corresponde a un *thymiaterion* (Fig. 131). Algunas portan sillones pequeños o fardos sobre la cabeza<sup>1094</sup> frente a la sacerdotisa de la diosa. En el análisis de la reconstrucción realizada por Neils se

<sup>1092</sup> De la Nuez, 2005, p. 55.

<sup>1093</sup> Neils, 2001, p. 154; La copa pertenece a la colección privada Niarchos Collection en Londres.

<sup>1094</sup> Dillon, 2003, pp. 45-46.

indica que, en este friso, posiblemente, se ha representado una mujer *kanephoros*<sup>1095</sup>. Los *kanephoroi* eran participantes especiales en los rituales áticos. El elevado número presente en el friso se debe a la gran cantidad de sacrificios de la festividad<sup>1096</sup>. La sección del friso este es significativa, pues aparece en la escena el *péplos* doblado (Fig. 133) y, además, se ha sugerido que el grupo de mujeres podría representar el ideal femenino para la democracia patriarcal ateniense, pues se han identificado como mujeres casadas<sup>1097</sup>. Por otra parte, proponemos que estos dos grupos femeninos que abren y cierran el friso este (Fig. 132), dirigiéndose ambos hacia el centro, podrían guardar algún tipo de relación con la actividad de tejer el peplo<sup>1098</sup>.



**Fig. 131** Vista frontal del relieve fragmentado del friso este del Partenón (bloque VIII). Se observa un grupo femenino incompleto en procesión hacia la izquierda que porta elementos para el sacrificio. British Museum 1816,0610.24. Imagen The Trustees of the British Museum.

<sup>1095</sup> Neils, 2001, p. 157.

<sup>1096</sup> Berger & Gisler-Huwiler, 1996, pp. 194-195.

<sup>1097</sup> Sobre esta interpretación cf. Fehr, 2011.

<sup>1098</sup> Podrían ser las *ergastinai*; Para la actividad femenina de tejer y su relación con Atenea cf. Håland, 2004, pp. 155-182.



# LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA. ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

MARTA NICOLÁS MUELAS



**Fig. 132** Sup. Detalle frontal de la reconstrucción del extremo norte del friso este del Partenón (bloques II-III). En la escena observamos un grupo de mujeres vestidas que caminan en procesión lineal portando elementos para el sacrificio. El fragmento seleccionado en nuestro corpus (BM 1816,0610.17) pertenece a esta escena. Extraído de Jenkins, 2001, pp. 76-77.

Inf. Detalle frontal de la reconstrucción del extremo sur del friso este del Partenón (bloques VIII-IX). En la imagen se puede ver el grupo de mujeres vestidas que participan en la procesión y que portan objetos relacionados con el sacrificio. El fragmento (BM 1816,0610.24) forma parte de esta escena. Extraído de Jenkins, 2001, pp. 81-82.



**Fig. 133** Detalle del friso este del Partenón (bloque V). La escena muestra un niño semi-desnudo que sujeta el *péplos* doblado junto al hombre vestido (*archon basileus*). British Museum 1816,0610.19. Imagen The Trustees of the British Museum.

La participación femenina en la performance coral no es atípica<sup>1099</sup>, de hecho, hemos podido ver a lo largo de esta tesis que su presencia es frecuente<sup>1100</sup>. La conexión entre el mundo femenino y Atenea *Polias* es conocida. Las doncellas tejen el peplo que va a vestir<sup>1101</sup> – esto tendría relación con la Atenea artesana<sup>1102</sup> – y, además, la encargada de la ceremonia es una sacerdotisa<sup>1103</sup>. Existen representaciones femeninas en ofrendas votivas para Atenea halladas en la Acrópolis, algunas de ellas relacionadas con la actividad de tejer o aparecen en procesión<sup>1104</sup>. En general, la iconografía de la procesión coral femenina en vasos cerámicos es común, en concreto, encontramos la imagen de una procesión femenina sobre un *lekythos* ático de figuras negras (500-450 a.n.e.). La escena presenta algunos elementos comunes con el grupo femenino del friso este, pues las mujeres portan objetos para el sacrificio como el *thymiaterion* y, por otro lado, una de ellas es una *kanephoros*. El grupo es guiado por un músico que toca la trompeta (*¿sálpinx?*), lo que le confiere un carácter coral (Fig. 134). En este punto, recordemos que la música, elemento habitual del coro, está presente en el friso del Partenón. En definitiva, creemos que es interesante resaltar la presencia femenina durante la procesión coral de las Grandes Panateneas y su implicación en el proceso de la preparación del *péplos* y el sacrificio, en el cual se dedicarían himnos cantados a la divinidad que al ser parte de la tradición oral no han llegado a nosotros. Su presencia en el friso ilustra la idea de que ellas también contribuyeron a definir el espacio público a través del movimiento ritual. Aunque no es poco común la iconografía coral femenina en el marco temporal que trabajamos, para la presencia femenina en la performance en Atenas existen menos evidencias, pues la democracia tuvo el

<sup>1099</sup> Crowhurst, 1963, pp. 208-212.

<sup>1100</sup> V. N.º 2, N.º 3, N.º 4, N.º 7, N.º 8, N.º 10, N.º 11, N.º 12, N.º 13, N.º 14, N.º 15, N.º 18, N.º 19, N.º 20.

<sup>1101</sup> Terracotas votivas de mujeres tejiendo se encontraron en la Acrópolis: Athens National Archeological Museum Acr. 2525.

<sup>1102</sup> Hom. *Il.* 5. 733-737: “[...], dejó resbalar sobre el umbral de su padre el delicado vestido bordado, fabricado con la labor de sus propias manos, [...]”. (Trad. Crespo, 1996).

<sup>1103</sup> Connelly, 2007, p. 47; En una copa ática de figuras rojas (c. 480 a.n.e.) se puede ver una sacerdotisa realizando una libación con los elementos que portan las mujeres del friso del Partenón. Esta imagen también nos sirve para construir un ideal sobre la sacerdotisa de la festividad: Toledo Museum of Art 72.55.

<sup>1104</sup> Cf. Avramidou, 2015.

efecto de suprimir la aparición pública de la mujer, ya que era contraria a la ideología democrática<sup>1105</sup>.



**Fig. 134** *Lekythos* ático de figuras negras (BM 1842,0728.1015). De izquierda a derecha, según la vista del espectador, la primera mujer sujeta ramas y camina junto al animal, a continuación, la siguiente sujeta un quemador de incienso y la última porta una cesta sobre la cabeza. Por último (imagen de la derecha) el músico encabeza la procesión coral. Imagen The Trustees of the British Museum.

El tercer fragmento que hemos seleccionado (Akr. 875) es una clara alusión al carácter coral de la procesión, ya que presenta una escena de músicos con cítaras (Fig. 126). Si observamos la imagen reconstruida de este grupo en el friso norte, podemos ver a un total de ocho músicos. Encabezan el grupo una pareja de *aulétes*, uno de ellos está más adelantado. Les siguen un conjunto de cítaras y en la escena final se observa como uno de ellos se gira hacia atrás para comunicarse con el músico que le sigue (Fig. 135). Este gesto añade una sensación de cierta espontaneidad, lejos de reproducir patrones compositivos como hemos podido ver en otros frisos de época arcaica (v. N.º 14 y N.º 15). Esta imagen se repetiría en el friso sur, pero con variaciones gestuales. Ambas imágenes se ubican de forma paralela en el extremo este de los frisos norte y sur. Es notorio como estos se sitúan en el principio de la procesión, tras el conjunto de ofrendas, tal y como se suele mostrar en la iconografía (Fig. 136). Los músicos presentes en la procesión también participarían en los concursos corales de las Grandes Panateneas que precedían al gran día<sup>1106</sup>.

<sup>1105</sup> Stehle, 1997, pp. 117-118.

<sup>1106</sup> Neils, 2001, p. 146.

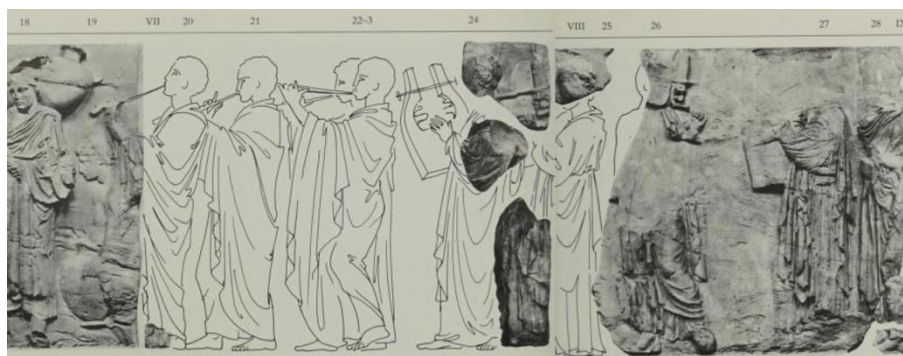


**Fig. 135** Detalle del friso norte del Partenón (bloques VII-VIII). En la imagen podemos observar un grupo de músicos – reconstruidos parcialmente – que formarían parte de la comitiva coral. El fragmento seleccionado (Akr. 875) corresponde a esta sección. Extraído de Jenkins, 1994, pp. 86-87.

Los paralelos iconográficos para este tipo de representación coral son abundantes. Quizás el vaso cerámico que guarda más similitud compositiva es un ánfora ática de figuras negras (c. 550-500 a.n.e.) que presenta en el friso central una escena de *synaulia* en procesión para el sacrificio dedicado a Atenea (Fig. 136). La procesión la dirige una sacerdotisa, como la que aparece en el friso, a la que le sigue un grupo y el animal. A continuación, cierran la procesión cuatro músicos<sup>1107</sup>. Dos flautistas preceden a los dos citaristas. La disposición de los músicos es la misma que la que aparece en el bajorrelieve del friso, aunque con variaciones.



**Fig. 136** Detalle de la escena central del ánfora. De izquierda a derecha, según la vista del espectador, observamos las dos imágenes que componen la procesión. Podemos observar a la derecha el grupo de músicos en una disposición similar a la del friso del Partenón. Antikensammlung Berlin F 1686. Imagen Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung.

<sup>1107</sup> Antikensammlung Berlin F 1686; LIMC Athena 575; Neils, 2001, pp. 146-147, fig. 109.

En otra ánfora ática de figuras negras en estado fragmentario (550-500 a.n.e.), observamos una imagen de procesión hacia la derecha y sacrificio, aunque desconocemos el contexto del culto<sup>1108</sup>. En uno de los fragmentos aparecen representados un grupo de tres músicos, un flautista que lidera, de edad madura, y dos músicos con cítaras (Fig. 137). Uno de ellos es un muchacho. Por el contrario, no encontramos diferencia de edad en los músicos del friso del Partenón. La disposición de este grupo recuerda a aquella del friso, también la acción ritual es la misma en ambos casos. En definitiva, la posición de este grupo de músicos en el friso norte es determinante para entender este espacio de la Acrópolis como coral, pues adyacente a la fachada norte del templo es donde se ubica la vía panatenaica. Además, junto al Erecteion y el altar de Atenea se delimita el espacio abierto donde llegaba la procesión y se realizaban los actos correspondientes (entrega del peplo y sacrificios). En la siguiente sección del capítulo desarrollaremos la lectura coral de este espacio.



**Fig. 137** Dibujo de los fragmentos del ánfora ática. En la zona centroizquierda de la imagen se pueden ver en los fragmentos al grupo de músicos tocando en el contexto de la procesión. Athens National Archaeological Museum Acro. 1. 816. Extraído de Graef, 1925, taf. 49, 816.

Hasta ahora, hemos analizado la iconografía más relevante del friso del Partenón para nuestro trabajo, con el objetivo de estudiar la *pólis* y el espacio central de la Acrópolis de Atenas como coral. En la siguiente sección del capítulo, en primer lugar, realizaremos una breve síntesis de las fiestas para

<sup>1108</sup> Athens National Archaeological Museum, Acropolis Collection 1. 816; ThesCRA I. 2.a. Opfer, gr. 456 (vol 1); Nordquist, 1992, nota 24.



contextualizar la acción del ritual. En segundo lugar, atenderemos a la topografía de la procesión con el objetivo de relacionar la iconografía del friso que hemos analizado más arriba con las articulaciones del espacio de carácter coral (vía, ágora, plaza y altar) que el movimiento de la procesión y los concursos corales definieron.

Las *Panathenaea*, en concreto las Pequeñas Panateneas, se celebraban anualmente. El festival de las Grandes Panateneas se desarrollaba durante una semana cada cuatro años en agosto (*Hekatombaion*) y fue una gran celebración cívica en honor a la diosa patrona Atenea *Polias*<sup>1109</sup>. Esta festividad es un momento de renovación para la comunidad ateniense, precisamente, recordemos que en estos contextos el coro tiene un importante papel representativo en el calendario cívico. Durante los cuatro años se tejía el *péplos* para la diosa, que vemos representado en la sección este del friso (Fig. 133). Probablemente, las Panateneas es un festival anual más antiguo, previo a la remodelación o creación de las Pentetéricas (566 a.n.e.) o la inauguración de estas por Pisístrato en la ciudad<sup>1110</sup>. Sin embargo, lo que se conoce de la fiesta por fuentes directas es muy escaso. Un fragmento de la *Ilíada* señala una celebración anual con sacrificios en el templo que Atenea comparte con Erecteo en Atenas<sup>1111</sup>. Probablemente, esta celebración se refiere a las Panateneas. La procesión debió ser el elemento performativo más arcaico que se mantuvo durante la festividad, junto a la ceremonia del sacrificio, la entrega del peplo y algún *agon*<sup>1112</sup>. Ya en la *Ilíada* se describe la acción ritual de la entrega del *péplos* a Atenea por parte de la sacerdotisa acompañada de otras mujeres durante una ceremonia en Troya<sup>1113</sup>. En Esparta, en la celebración de las Jacintias de Apolo también se practica la ofrenda del peplo<sup>1114</sup>.

Es evidente que la fiesta y la urbanística de la ciudad sufrieron modificaciones debido a la evolución histórica, es por ello por lo que nuestro

<sup>1109</sup> Simon, 1983, p. 55; Numerosos trabajos publicados han estudiado las Panateneas: cf. Shear, 2001; Gerding, 2006, pp. 389-401.; Shear, 2021.

<sup>1110</sup> Sobre el debate cronológico de la reestructuración de la fiesta: cf. Shear, 2001, pp. 505-515 y Valdés, 2008, p. 125.

<sup>1111</sup> Hom. *Il.* 2. 546-551.

<sup>1112</sup> Valdés, 2008, p. 129.

<sup>1113</sup> Hom. *Il.* 6. 296-310.

<sup>1114</sup> Valdés, 2008, p.127.

análisis se circunscribe a la cronología del friso, es decir, durante el s. V a.n.e. Esta procesión formaba parte del complejo ritual que se desarrollaba durante el gran día que incluía competiciones de diversa índole, de las que destacamos las corales (música y recitales)<sup>1115</sup>. Es posible que los músicos esculpidos en el friso, entre otros grupos, hubieran participado en estos concursos corales que en un primer momento se celebraron en el ágora. El recorrido de la procesión se dirigía hacia el centro de la ciudad – centrípeta<sup>1116</sup> – y se mantenía en el interior de la *pólis*. Comenzaba desde la puerta del *Dipylon* en la muralla oeste de la ciudad, en el *Kerameikos*, para continuar a través del ágora y, finalmente, ascendía por la cuesta oeste de la Acrópolis hasta el altar ante el templo de Atenea *Polias*. Una de las últimas etapas consistía en cubrir al *xóanon* de la divinidad con un vestido nuevo en el contexto de la acción ritual del sacrificio en su gran altar fuera del templo<sup>1117</sup>. Curiosamente, el sentido de la procesión esculpida en el friso es el mismo que el de la procesión a su llegada al santuario (de oeste a este). No consideramos que esta elección sea fortuita, sino que es un reflejo de la acción ritual del momento y otorga al friso la función de representar la performance continuamente en el tiempo<sup>1118</sup>. Es decir, como hemos explicado en anteriores casos, la iconografía del Partenón posee un carácter votivo – es un presente para la divinidad –, transmite y refunda la mitología de Atenea. El friso instruye al espectador en la acción ritual del culto, es un símbolo de representación para la comunidad local y, a la vez, la escena esculpida del friso es una conmemoración, una recreación continua en el tiempo de la acción ritual en el espacio durante el intervalo que no se celebran las Grandes Panateneas.

La festividad de las Grandes Panateneas debió ser uno de los acontecimientos más importantes e internacional (ya que incluía a los aliados) del s. V. a.n.e. En general, en Atenas, durante el siglo V y IV a.n.e., existe una mayor evidencia de performance coral en comparación con otras ciudades

<sup>1115</sup> Existe una amplia evidencia material de los premios de las competiciones: cf. Simon, 1983, pp. 55-56, Shear, 2003, pp. 87-108.

<sup>1116</sup> Graf, 1996, p. 56; Connelly, 2011, p. 5.

<sup>1117</sup> Marconi, 2013, p. 425.

<sup>1118</sup> Esta función representativa sucede en la mayoría de los relieves que hemos analizado en el catálogo: cf. *supra*. cap. 4.1.2.

griegas clásicas<sup>1119</sup>. Probablemente esto esté ligado al hecho de que la cultura democrática en Atenas consiste en frecuentes exhibiciones políticas a través del espectáculo. La gran procesión debió involucrar a toda la *pólis*, llegando a crear una topografía que incluye puntos simbólicos de la ciudad que permanecieron conectados gracias al movimiento ritual de la performance. Conectaba los tres puntos topográficos más importantes y, a su vez, los puntos fijos ideales del sistema espacial de la ciudad griega: muralla – ágora – acrópolis<sup>1120</sup>. El axis físico resultante del movimiento ritual que vertebraba la topografía de la ciudad era la vía panatenaica que, además, era uno de los ejes de comunicación más importante de la *pólis*, usada desde antaño<sup>1121</sup>. Para la procesión de las Grandes Panateneas no hay conexión entre la periferia y la *pólis*, pues la procesión es centrípeta y comienza en la puerta del *Dypilion*<sup>1122</sup>. Este hecho convierte a la ciudad de Atenas en un caso poco habitual, ya que es frecuente que las procesiones conecten puntos periféricos, por ejemplo, desde la ciudad al santuario suburbano o extraurbano como sucedería en la procesión eleusina<sup>1123</sup>.

Continuando el recorrido de la procesión, esta cruza diagonalmente por el ágora en dirección sudeste-noroeste<sup>1124</sup>. El trazado de la vía es anterior al establecimiento del nuevo ágora en esta zona<sup>1125</sup> y, posteriormente, el desarrollo urbanístico se adaptó a ella. Una muestra de esto último lo observamos en la construcción de las *stoaí* en época helenística que se adecuaron al trazado de la vía<sup>1126</sup>. La *stoá* tiene varias funciones, una de ellas es social, pues alberga al espectador durante la exhibición. Este hecho refuerza la lectura del ágora como un espacio definido por el espectáculo de todas las performances corales que tuvieron lugar allí (como las Dionisias Urbanas en el s. V a.n.e.<sup>1127</sup>). Consideramos así esta última idea, pues como explicamos en el apartado de la

---

<sup>1119</sup> Goldhill, 1999, p. 1.

<sup>1120</sup> Mylonopoulos, 2006.

<sup>1121</sup> De la Nuez, 2004, pp. 102, 105.

<sup>1122</sup> Neils, 2001, p. 23; Durante el s. VI a.n.e. parece que el lugar de partida de la procesión panatenaica pudo haber sido otro: cf. De la Nuez, 2004, pp. 104-105.

<sup>1123</sup> Ejemplo de procesión centrífuga (de la ciudad al santuario): v. N.º 6, N.º 7 y N.º 8.

<sup>1124</sup> Sobre el desarrollo histórico y topográfico del ágora de Atenas: cf. Thompson & Wycherley, 1972.

<sup>1125</sup> Alguna competición se celebraría en la zona del ágora vieja: cf. Robertson, 1996, pp. 63- 64; Valdés, 2008, p. 129.

<sup>1126</sup> Thompson & Wycherley, 1972, pp. 82 y ss; De la Nuez, 2004, p. 106.

<sup>1127</sup> Connelly, 2011, p. 7.



introducción<sup>1128</sup>, el ágora es una articulación que desde un enfoque cultural se define física y simbólicamente, en parte, por la acción coral. Este lugar no sólo responde a una necesidad constructiva como lugar de encuentro político y económico, sino también religioso. Durante la celebración de las Panateneas es el lugar que alberga los concursos musicales, de recital y atléticos<sup>1129</sup>. Tras la reorganización de Pisístrato (s. VI a.n.e.) estos concursos tenían lugar en el espacio de la *orkhestra*<sup>1130</sup>. Una vez más encontramos léxico que conecta la acción del coro con la definición del espacio, pues *ορχήστρα* indica el lugar donde los participantes del coro actúan. A su vez, esta palabra proviene del verbo *orkheisthai* (bailar). Además, durante la fiesta se instalaban graderíos de madera de carácter temporal – *ikriai* – para albergar a los espectadores<sup>1131</sup>. Según Valdés es posible que durante la fiesta de las Panateneas tuviera lugar la recitación canónica de los poemas homéricos desde época de los Pisistrátidas e, incluso desde Solón<sup>1132</sup>. Los concursos corales en el ágora no son el único caso de performance coral en este lugar, pues durante las *Ephaístia* también actuaban coros ditirámicos<sup>1133</sup> o, por otro lado, la procesión de las Grandes Dionisias hacía un alto en el ágora para cantar y bailar ante las estatuas de los Doce Dioses<sup>1134</sup>. Que esta plaza se compartiera con otras performances en el contexto de la celebración cultural<sup>1135</sup> indica que se trata de un lugar definido, en parte, por la acción del coro quien, además, construye un espacio simbólico de armonía cívica y de *cháris*. Sin embargo, el espacio coral del ágora irá disminuyendo a partir del s. V a.n.e., pues este se ocupa por otras construcciones<sup>1136</sup> y los concursos corales se trasladan al odeón, en la ladera de

---

<sup>1128</sup> Cf. *Supra*. Cap. 1.1.

<sup>1129</sup> Shear, 2001, pp. 523-524; Connelly, 2011, p. 7.

<sup>1130</sup> De la Nuez, 2004, p. 108.

<sup>1131</sup> Camp, 2016, p. 308; Este elemento conecta con uno de los aspectos del coro que es la experiencia visual del mito que ofrece al espectador a través de la representación mimética; Se han encontrado testimonios arqueológicos para estos graderíos en el ágora ateniense: De la Nuez, 2005 p. 108, Camp, 2016, p. 309; A lo largo de la vía panatenaica también pudieron haber existido puestos provisionales hechos con madera (Camp, 2016); Recordemos también el dino ático que muestra una escena de los juegos funerarios para Patroclo donde aparece la audiencia sentada en un graderío del estilo (Fig. 11).

<sup>1132</sup> Lyc. *Leok.* 102; Shapiro, 1995, pp. 127-137; Shear, 2001, p. 574; Valdés, 2008, p. 111.

<sup>1133</sup> Simon, 1983, pp. 53-54; Connelly, 2011, p. 7.

<sup>1134</sup> Connelly, 2011, p. 7.

<sup>1135</sup> "The large open square [...] was a natural venue for large-scale spectacles of various types, which were often performed as part of some religious festival." (Camp, 2016, p. 309).

<sup>1136</sup> Camp, 1990, fig. 3 y fig. 4.

la Acrópolis, durante el mandato de Pericles<sup>1137</sup>. El único testigo físico de la performance coral que se mantendrá en el Ágora – la procesión – será la vía panatenaica<sup>1138</sup>.

El último punto topográfico del recorrido de la procesión es el santuario principal de la *pólis*, la Acrópolis (Fig. 138). Tal y como describimos anteriormente es la vía panatenaica el axis que vertebra el espacio central del santuario y que conecta el espacio cívico con lo divino. La consolidación de esta vía en el acceso de la Acrópolis en época de Pisístrato no sólo es una muestra propagandística de poder y de magnificación del culto, sino que también es un ejemplo de cómo a través de la repetición de la performance en el lugar – la procesión – queda esta monumentalizada en el espacio público.

A la llegada de la procesión los actos de sacrificio, canto y música se desarrollaban ante el gran altar de Atenea *Polias*, situado al norte de la colina, el sector cultural más antiguo del santuario. El Partenón no tuvo ninguna función específica durante la celebración, pues funcionó como relicario y para guardar la imagen Atenea *Parthénos*<sup>1139</sup>. Su construcción forma parte del programa edilicio del mandato de Pericles. Fue una ofrenda votiva a la diosa, una sustitución del anterior templo que los persas destruyeron (c. 489-479 a.n.e.) y una conmemoración de la democracia.

En los extremos este de los frisos norte y sur del templo es donde observamos al grupo de músicos (Fig. 135). Consideramos que su colocación aquí no es fortuita, muestra el sentido de la procesión en el santuario– de oeste



**Fig. 138** Vista aérea del yacimiento del santuario de la Acrópolis de Atenas. Imagen Google Earth, 2023.

<sup>1137</sup> Plut. *Per.* 13; De la Nuez, 2004, p. 108.

<sup>1138</sup> Parece que la fiesta pervivió hasta el 395 n.e. (De la Nuez, 2004, p. 111). Las evidencias literarias indican una cronología desde el s. VI a.n.e. hasta el IV n.e. para estas fiestas (Camp, 2016, p. 309).

<sup>1139</sup> Hurwit, 2004, p. 107, pp. 114-15.

a este – y el orden compositivo de la marcha<sup>1140</sup>. Además, el grupo de músicos se proyecta en el área dónde tenían lugar las acciones corales del ritual ante el altar de Atenea (situado en el espacio noreste del santuario) (Fig. 139). Por otra parte, frente a la fachada norte del Partenón está el porche sur del Erecteion sostenido por las Cariátides (Fig. 138 y Fig. 139). Es probable que estas *kórai* no sólo fueran una conmemoración del pasado mitológico de la ciudad o una representación de carácter votivo, sino que también podrían tener relación con la performance coral femenina que se realizaría en el lugar previa a su monumentalización en época clásica y, además, conectan el área de la procesión del festival de las Panateneas con el edificio. Este último punto lo desarrollaremos en el siguiente apartado.

El espacio abierto que se delimita entre la fachada norte del Partenón, la vía procesional, el altar de Atenea y el pórtico sur del Erecteion es donde culmina la procesión y se desarrolla el ritual. Además, los escalones y el peristilo de la fachada norte del Partenón serían un buen puesto para los espectadores de la performance<sup>1141</sup>. Que la performance del ritual tenga lugar en esta zona en el s. V a.n.e. no sólo responde a una necesidad práctica de albergar a más participantes (ya que la fiesta se popularizó en el periodo clásico) sino que también se debe a una cuestión cultural. Como señalamos más arriba, en este sector de la colina es en donde se desarrollaron los cultos más antiguos en relación con la mitología etiológica de la ciudad (Atenea, Poseidón y Erecteo, entre otros). Además, en ese espacio abierto se erigió en el último cuarto del s. VI a.n.e. el *Archaios Neos*, el templo arcaico de Atenea que los persas destruyeron parcialmente<sup>1142</sup>, que albergaba el *xóanon* de la divinidad y fue el punto topográfico final de la procesión arcaica de las Panateneas<sup>1143</sup>. Un altar se situaría frente a este edificio que, probablemente, fue sustituido por fases posteriores. El altar monumental de planta rectangular de Atenea *Polias* – su

<sup>1140</sup> Este orden en la procesión lineal lo observamos en las imágenes que exponemos: Fig. 135, Fig. 136 y Fig. 137.

<sup>1141</sup> Gerding, 2006, p. 400.

<sup>1142</sup> En la actualidad se puede ver la cimentación: Fig. 138 y Fig. 139.

<sup>1143</sup> Este templo, a su vez, ocuparía, aproximadamente, el lugar de un templo de madera del s. VII a.n.e. que también albergó el *xóanon* de la diosa al que se le ofrecía el peplo (De la Nuez, 2004, p. 115); Gerding (2006, 389-401) argumenta que el templo destruido se reconstruyó en el área del Erecteion para así conceder espacio para la procesión y el ritual.

reconstrucción actual es hipotética – es de época de Pisístrato<sup>1144</sup>, pero hay referencias de un altar dedicado a *Polias* en la misma zona desde el s. VII a.C.<sup>1145</sup>. La existencia de este altar, un elemento del paisaje coral<sup>1146</sup>, es un indicativo de que el espacio central de la Acrópolis está definido por el movimiento performativo desde, al menos, principios del periodo arcaico.

Por otro lado, hay que señalar la ceremonia nocturna – *pannychis*<sup>1147</sup> – que chicas y chicos jóvenes celebraban en honor a Atenea en la Acrópolis, cantando el peán y danzando, tal y como escribe Eurípides<sup>1148</sup>. Esta ceremonia se desarrollaba anualmente en las Panateneas y la colina sagrada también era su espacio coral. En definitiva, hemos comprobado que, tras el ataque persa, comenzaron los sucesivos programas constructivos en la Acrópolis y se mantuvo ese espacio central abierto para albergar la llegada de la procesión, el ritual del sacrificio acompañado de himnos y música. Asimismo, se mantuvo una conexión espacial y simbólica con el sector más antiguo del santuario, ya que este albergó los cultos primigenios que definieron la identidad de la *pólis*.

---

<sup>1144</sup> Hurwit, 2004, p. 206.

<sup>1145</sup> Tuc. *Hist.* 1. 126. 10; Hurwit, 2004, p. 206; De la Nuez, 2004, p. 114.

<sup>1146</sup> Según Carruesco (2014, p. 557) el altar debe ser leído como un espacio coral basado en dos configuraciones: la circunvalación coral y la marcha procesional que comienza y acaba en el altar.

<sup>1147</sup> Calame, 2001, p. 129; Connelly, 2011, p. 7; No es extraño encontrar en el drama escenas que narran performances corales para Atenea Palas: cf. Eur. *Ion*, 492.

<sup>1148</sup> Eur. *Heracl.* 777 y ss.: “Porque en tu honor se cumple sin cesar un culto de muchos sacrificios, y no se olvida [...]ni los cantos de los jóvenes ni las canciones de los coros. Sobre la colina [...] resuenan gritos femeninos entre el repiqueteo de toda una noche, marcado por los pies de las doncellas.” (Trad. Medina y López, 1991).

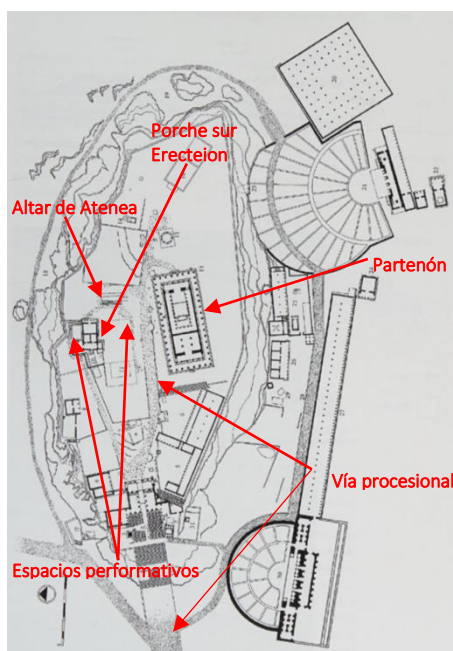


**Fig. 139** Planta del santuario clásico de la Acrópolis (Atenas). Modificado de Hurwit, 2004, p. 3.

Hasta ahora hemos analizado la iconografía de los fragmentos seleccionados del friso para estudiar la procesión y resaltar en ella los elementos corales. También hemos repasado la topografía de la festividad para señalar los puntos simbólicos del recorrido de la procesión en la *pólis*, en concreto, las articulaciones espaciales relacionadas con la actividad del coro (vía sagrada, ágora, plaza, templo y altar). El objetivo es relacionar la iconografía de la performance del friso con la configuración y definición coral del espacio urbano y del santuario de la Acrópolis. Tras llevar a cabo este estudio hemos concluido lo siguiente:

- La lectura iconográfica del friso del Partenón implica recrear en la memoria del sujeto que lo contempla, una performance en un momento no performativo<sup>1149</sup>. Esto tiene que ver con la idea que expusimos anteriormente, en la que señalamos que el friso es una recreación continua en el tiempo de la acción ritual durante el intervalo que no se celebran las Grandes Panateneas y, además, perpetúa la dedicatoria del monumento a la diosa.

<sup>1149</sup> Depew, 2000, p. 76.

- Respecto a la presencia femenina en la performance coral de los espacios públicos es menos frecuente en comparación con los relieves de época arcaica<sup>1150</sup>. En el caso de Atenas, existen menos evidencias sobre la performance femenina, pues la democracia tuvo el efecto de suprimir la aparición pública de la mujer, ya que era contraria a la ideología democrática<sup>1151</sup>.
- La procesión del friso representa el movimiento lineal que define el espacio urbano y sacro. Además, el principal elemento coral de la procesión es la representación del grupo de músicos, el cual se proyectaba sobre el espacio abierto del santuario donde se desarrollaban los rituales y que el espectador podía visualizar si se colocaba sobre la plataforma del templo. El elemento musical es determinante para la coralidad de la ruta procesional y los rituales asociados a estos espacios sagrados<sup>1152</sup>. La música forma parte de los discursos performativos que el coro suele emplear para comunicarse<sup>1153</sup> y la hemos visto representada en varios materiales iconográficos en este capítulo (Fig. 134, Fig. 136 y Fig. 137) y, en general, a lo largo del estudio<sup>1154</sup>.
- Las Panateneas celebran a la divinidad y la ciudad<sup>1155</sup>. Es un espacio simbólico y representativo donde la comunidad define su identidad. Los participantes de la festividad son herramientas activas de comunicación y a través de la visualización de la performance, el espectador experimenta el significado del culto y la estructura de la pólis<sup>1156</sup>. Durante la festividad el coro tiene un papel representativo en el ciclo religioso de la pólis y, probablemente, actuaría en diversos momentos: en la procesión<sup>1157</sup>, en las ceremonias de la Acrópolis y en los concursos corales. La procesión es centrípeta, tiene un punto central de culminación como observamos en

---

<sup>1150</sup> Cf. *Infra*. cap. 5.1.

<sup>1151</sup> Stehle, 1997, pp. 117-118.

<sup>1152</sup> Bellia, 2020, p. 15.

<sup>1153</sup> “[...] musical and choral performances took place in buildings which were used for sacrificial purposes and solemn gatherings, and on the occasion of the annual festivals in order to celebrate sacred events.” (Bellia, 2020, p. 15).

<sup>1154</sup> Iconografía de performance coral acompaña de instrumentos musicales: N.º 1, N.º 14, N.º 16 y N.º 19.

<sup>1155</sup> Kavoulaki, 1999, p. 399.

<sup>1156</sup> Mylonopoulos, 2006.

<sup>1157</sup> “La performance exhibe el acto de recitar” (Depew, 2000, p. 76).

la fundación del santuario de Delfos descrita en el *Himno Homérico a Apolo*, donde un coro guiado por el dios asciende hacia el lugar, o, por ejemplo, en la banda superior del vaso François, en la que el coro mixto ateniense danza en procesión y es guiado por Teseo hacia el altar. La procesión panatenaica conectaba los tres puntos ideales del sistema espacial de la ciudad griega: muralla – ágora – acrópolis<sup>1158</sup>. Este movimiento lineal de esta contribuye a definir ciertas articulaciones del espacio urbano como corales (ágora y vía), como sucedería en el ya citado pasaje del escudo de Aquiles<sup>1159</sup>, donde la danza procesional del coro nupcial se desarrolla en las calles del modelo ideal de ciudad.

- Los nuevos programas constructivos a partir del periodo pisistrático contemplaron en aumentar el espacio central de la Acrópolis destinado a la performance del ritual panatenaico. Esta plaza estaba antes ocupada por el antiguo templo de Atenea – *archaios neos* – que estuvo en la zona hasta su parcial destrucción y posterior traslado al santuario situado al norte (conocido como el Erecteion). Probablemente esto se debió a la creciente asistencia de participantes al festival y, por ello, la performance necesitó de un lugar más amplio<sup>1160</sup>. El festival se convirtió en un evento que reunía a los ciudadanos y los aliados de Atenas en época clásica, por lo que se transformó en un lugar de representación para Atenas y sus áreas de influencia. Lo mismo sucedería en el santuario de Delfos que en época clásica llegó a ser un espacio panhelénico, tal y como vimos en el capítulo correspondiente<sup>1161</sup>. En esta zona central de la Acrópolis se consagra el espacio abierto destinado a la celebración de los rituales, un área delimitada con elementos físicos del paisaje coral (altar, vía y templos). Este espacio se vertebra por la vía panatenaica y, a su vez, articula dos sectores culturales: el más antiguo al norte (representado por el Erecteion) y el más reciente al sur (el área del Partenón). Por lo tanto, una vez más, observamos como la performance ritual (incluyendo en ella

---

<sup>1158</sup> Mylonopoulos, 2006.

<sup>1159</sup> Hom. *Il.* 18. 478-608; Carruesco, 2016, pp. 69-107.

<sup>1160</sup> Hoepfner, 1997, pp. 153-54; Gerding, 2006, p. 391.

<sup>1161</sup> Cf. *supra*. cap. 4.1.2.

la acción del coro) contribuye a definir y transformar la topografía de un lugar, en este caso, del espacio central de la Acrópolis. Por lo que respecta al área urbana, el trazado de la vía panatenaica y el ágora son los elementos que se definen por la acción coral de las Pequeñas y Grandes Panateneas. Por una parte, la vía se configura por el movimiento lineal de la procesión anual y queda monumentalizada durante los programas constructivos de épocas arcaica y clásica. Esta vía que articula el espacio público también conecta dos realidades, la esfera mortal (la ciudad) y la divina (el santuario), hecho que hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo en otros territorios como, por ejemplo, el santuario de Apolo en Dídima o el de Artemis en Éfeso. Por otra parte, en el periodo arcaico el área del ágora se define coralmente por la procesión que cruza a través del axis sagrado y, además, por los concursos corales que tienen lugar en la *orchêstra* antes de su traslado al odeón. Como analizamos al principio del capítulo, este ágora también se definió por otras performances corales, como la procesión de las Grandes Dionisias que realizaba una parada para dedicar cantos y bailes ante las estatuas de los Doce Dioses<sup>1162</sup>. Por último, hemos observado a través de la evidencia iconográfica, arqueológica y textual que existe un desarrollo topográfico en la *póleis* conectado con la performance coral de la festividad, marcado por la repetición de la procesión y los concursos corales del calendario religioso<sup>1163</sup>. En definitiva, ciertos espacios públicos se monumentalizan acordes a la performance.

Con el fin de completar el análisis de la Acrópolis como un espacio que se define como coral a través de la iconografía de la performance, en el siguiente capítulo analizaremos la iconografía del pórtico sur del Erecteion. Este complejo cultural limita al norte el espacio abierto que se destinó a la llegada de la procesión y a la celebración de los rituales panatenaicos. El templo se sitúa al oeste del altar de Atenea *Polias*, frente a la vía sagrada y

---

<sup>1162</sup> Cf. *Supra*. cap. 4.1.1.

<sup>1163</sup> "But texts, imagen and archeological remains suggest that the choral definition of those spaces is not only metaphoric operation, but also a process achieved through repeated ritualized performance" (Carruesco, 2014, p. 556).



la fachada norte del Partenón (donde aparece la analizada escena de los músicos en el friso). Según la hipótesis que proponemos, estas *kórai* podrían estar relacionadas con la performance coral de algún ritual del culto de *Polias* lo que contribuiría a la configuración del área central de la Acrópolis como un espacio coral.

#### **4.2.2.2. Las *kórai* del porche sur del Erecteion en Atenas: representación sintética del coro en la arquitectura**

En este apartado analizamos la iconografía del conjunto de esculturas arquitectónicas que actúan como soporte del dintel del pórtico sur del edificio conocido como Erecteion en el santuario de la Acrópolis (N.º 18). Como sucede con el friso del Partenón, estas columnas figurativas han sido ampliamente estudiadas y tienen diferentes interpretaciones<sup>1164</sup>. Aunque es evidente su función arquitectónica y votiva, como doncellas oferentes, nuestra interpretación de su iconografía es coral, es decir, consideramos que estas *kórai* – comúnmente conocidas como cariátides – son la representación simbólica de un coro femenino, sintetizadas en columna, que pudieron haber participado en los rituales del culto a *Polias*. Para ello, en primer lugar, realizaremos una síntesis de la complejidad del templo y el área donde se proyectó a través de la evidencia arqueológica. Después, atenderemos a la cuestión de la doble figura mitológica de Erecteo/Erectonio y su conexión con las Panateneas. En tercer lugar, analizaremos la iconografía de las *kórai* o cariátides, las fuentes literarias que hablan sobre ellas, su posible origen y las diferentes interpretaciones. Finalmente, a partir de la evidencia expondremos las conclusiones sobre este caso.

---

<sup>1164</sup> Lauter, 1976; Schmidt, 1982, pp. 79-84; Rykwert, 1996, pp. 133-141; Scholl, 1998; Shear, 1999, pp. 65-85; Dillon, 2003, pp. 50-52; Karasaki, 2003, pp. 124, 135-139; Marconi, 2013, pp. 425-446; Poldervaart, 2018; Steiner, 2021, pp. 358-369.



**Fig. 140** Reconstrucción hipotética de la Acrópolis de Atenas (s. V a.n.e.). Vista NO-SE. Imagen Ancient Athens 3D, s.f.



**Fig. 141** Vista general (SO-NE) del Erecteion. Imagen Jubelon, 2015.



**Fig. 142** Reconstrucción hipotética del Erecteion (s. V a.n.e.). Vista SE-NO. Imagen Ancient Athens 3D, s.f.

En primer lugar, es necesario realizar una síntesis de la complejidad constructiva del edificio y el área donde se ubicó para poder comprender la relación de la performance coral con la configuración de este espacio a través de la iconografía de las cariátides o *kórai*. El Erecteion, también conocido como templo de Atenea *Polias* (422/21-406/5 a.n.e.<sup>1165</sup>), es un templo jónico cuyo nombre engloba un conjunto de estancias que comparten culto con otras divinidades y héroes (Fig. 141 y Fig. 144). En realidad, es el templo de Atenea *Polias* del s. V a.n.e., pero, convencionalmente, se conoce como Erecteion y, por lo tanto, nos referiremos a él como tal. Este santuario está situado en el sector norte de la Acrópolis (área cultural más antigua de la Acrópolis a la que ya nos referimos en el capítulo previo<sup>1166</sup>). La construcción, en época clásica, limita al sur con el espacio abierto (“plaza”) y la vía panatenaica y, al sureste, con el altar de *Polias*. Al norte, adyacente al edificio, hay una pequeña pista pavimentada de planta rectangular que está flanqueada en el norte y el este por escalones monumentales de mármol<sup>1167</sup> (Fig. 140 y Fig. 143). Este último espacio es performativo y, probablemente, esté relacionado con el culto a Atenea como veremos más adelante en este capítulo (Fig. 147 y Fig. 148). La complejidad del santuario reside en los diferentes niveles arquitectónicos que lo componen, pues

<sup>1165</sup> Shear, 2001, pp. 797-802; Hollinshead, 2014, p. 181.

<sup>1166</sup> Cf. *supra*. Cap. 4.2.2.2.

<sup>1167</sup> Connelly, 2011, pp. 332-333; Hollinshead, 2015, pp. 177-190.

el santuario fue destinado al culto de varias figuras (Poseidón, Erecteo, Butes, Hefesto, Atenea *Polias* y Pándroso), lo que resultó en un edificio de diseño inusual debido a la necesidad de albergar todos estos cultos en un mismo recinto. Por otro lado, el complejo tuvo que adaptarse a la irregularidad de la colina (Fig. 144 y Fig. 145). La divinidad principal del edificio es *Polias*, pero en la descripción de Pausanias no se distingue el templo de Erecteo de aquel de la diosa. Además, en la *Odisea* y la *Ilíada* se menciona, sin ofrecer más información de su distribución, un templo en la Acrópolis que Atenea y Erecteo habrían compartido desde el geométrico<sup>1168</sup>. Asimismo, el edificio estaba decorado por un friso que apenas se ha conservado. Es posible que algunos fragmentos pudieran representar a Atenea y, por otro lado, la carrera de caballos relacionada con la figura de Erecteo<sup>1169</sup>. Smoke, en su trabajo, analiza el friso del edificio y propone una interesante interpretación para la fachada sur del santuario en el cual, probablemente, aparecería una escena de la procesión panatenaica (el transporte del *péplos* incluyendo el mástil)<sup>1170</sup>. Esta idea se refuerza gracias a la ubicación del friso, frente a la vía panatenaica y al friso del Partenón, donde se representa la procesión de las Panateneas y la escena de presentación del peplo. La hipótesis de Smoke – basada en el análisis de dos fragmentos – aunque es atractiva para nuestro análisis, debemos ser cautelosos ante tal afirmación debido a la falta de más evidencias iconográficas. Más adelante retomaremos esta última propuesta sobre el friso.

Por otra parte, parece que la construcción del santuario reemplazó el ya mencionado *Archaios Neos* (antiguo templo de Atenea *Polias*)<sup>1171</sup>, aunque un reciente debate revisa su origen<sup>1172</sup> (Fig. 138 y Fig. 143). Según Valdés, en el primer templo de la diosa, posiblemente de madera, se hallaría todo el “complejo cultural” que encontramos en el Erecteion (incluido el “agua de mar” y el olivo junto al Pandroseion<sup>1173</sup>). El templo arcaico se remontaría al geométrico, aunque

<sup>1168</sup> Hom. *Od.* 7. 80-81; *Il.* 2. 546-551; Valdés, 2008, p. 126.

<sup>1169</sup> Hurwit, 2004, pp. 177-178.

<sup>1170</sup> Smoke, 2010, pp. 86-88, figs. 55 y 56.

<sup>1171</sup> *Cf. supra.* cap. 4.2.2.1.

<sup>1172</sup> Van Rookhuijzen, 2021, pp. 69-121.

<sup>1173</sup> Paus. 1.27.2.



de él sólo se han conservado dos bases de columnas del 700 b.c.e<sup>1174</sup>. Sin embargo, no es nuestro objetivo aquí analizar el precedente constructivo de este complejo.

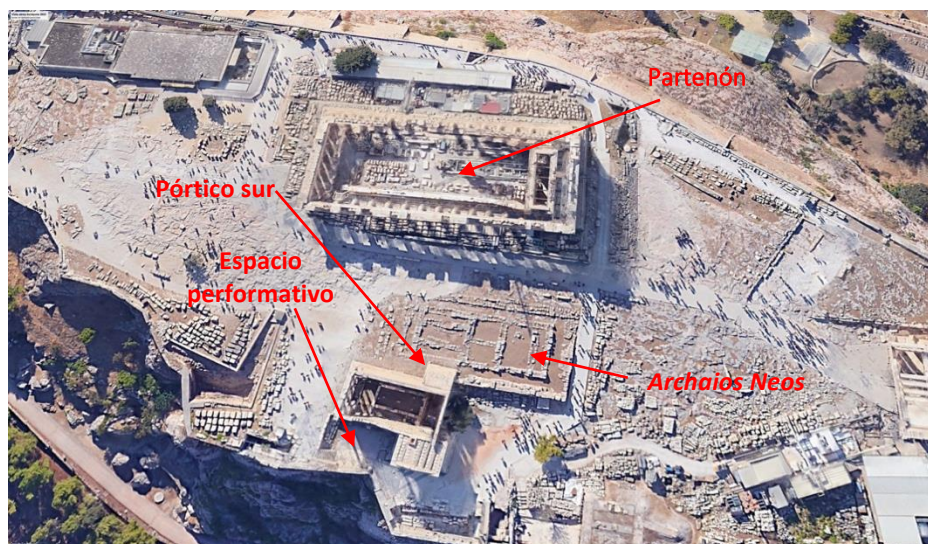


**Fig. 143** Vista aérea de la Acrópolis de Atenas. En el centro de la imagen se observa los “cimientos de Dorpfeld” o *Archaioi Neos*. En la parte inferior de la imagen se ve el Erecteion. Imagen Google Earth, 2023.

Otras fuentes antiguas que mencionan el edificio son Pseudo-Plutarco<sup>1175</sup> y Pausanias (1.26.5-7; 1. 27.1-3). El segundo es quien más tiene que decir, aunque describe más el contenido que su arquitectura y es curioso que en la descripción no se incluyen las *kórai* del porche sur. Este pasaje ha dificultado la tarea de identificar las estancias del santuario, en concreto, cuál de las estancias de los dos extremos del edificio (este u oeste) fue dedicado a Atenea *Polias*, ya que la *cella* interior estaba dividida por un muro (dirección N-S), creando dos grandes habitaciones (Fig. 144). La cuestión de a quién correspondía cada habitación sigue varias direcciones, por ejemplo, Travlos identificó la zona oeste del complejo como la del Erecteion y Atenea *Polias*<sup>1176</sup>. Más recientemente, Gerding continua con esta asignación del espacio oeste a *Polias*<sup>1177</sup>, Por otro

<sup>1174</sup> Valdés, 2008, p. 116.

<sup>1175</sup> *Vida de los Diez Oradores: Licurgo* 843E.

<sup>1176</sup> Travlos, 1971, 213-227; Robertson, 1996, p. 32.

<sup>1177</sup> Gerding, 2006, p. 400.

lado, otros investigadores señalan el extremo este como el de *Polias*<sup>1178</sup>, donde se albergó el *xóanon* de madera de la diosa, mientras que el oeste se acomodarían Poseidón-Erecteo, Hefesto y Butes, entre otros elementos de carácter mitológico. Según otra visión, el templo de las Cariátides es el templo clásico de Atenea y el Erecteion se identificaría con otras construcciones de la Acrópolis<sup>1179</sup>, pero Hurwit argumenta detalladamente que el templo que analizamos contendría el culto de *Polias* y Erecteo<sup>1180</sup>. En general, consideramos que es una tarea complicada designar los espacios a los diferentes cultos, pues el interior del edificio ha sido reutilizado a lo largo del tiempo, pero nos inclinamos por la propuesta generalmente aceptada en la que el culto de Atenea se ubicaría en la *cella* este del complejo. En primer lugar, se debe a una cuestión logística, pues el culto a la diosa – que sería el principal en la Acrópolis – necesita sus atributos presentes (la estatua, la armadura votiva, coronas de oro, vasos de plata y oro, y, en general, tesoros inventariados en inscripciones del s. IV a.n.e.<sup>1181</sup>), entonces, creemos que es necesaria una amplia estancia. En segundo lugar, la composición arquitectónica de la entrada este es, aparentemente, más peculiar debido a los dos grandes ventanales (2,7m x 0,75 m<sup>1182</sup>) que dejarían entrar la luz del amanecer. En tercer lugar, el altar de *Polias* ante el cual se desarrollan los rituales panatenaicos se sitúa en el área este de la Acrópolis que, aunque no respeta la línea axial templo-altar, se encuentra en la cercanía de esta entrada. Por último, si el Erecteion es una sustitución o continuación del antiguo templo de Atenea *Polias* (*Archaios Neos*), este último tenía una orientación este-oeste – como el Partenón y la mayoría de los templos griegos – y estaría alineado con el altar de Atenea, tal y como se puede observar en la cimentación que ha sobrevivido (Fig. 143).

Sin embargo, Gerding ofrece una lectura diferente<sup>1183</sup>. Como indicamos arriba, el investigador señala que la *naos* de *Polias* estaría al oeste del complejo y que el porche de las Cariátides y el norte crearían un nuevo axis que conectaría

---

<sup>1178</sup> Hurwit, 2004, pp. 166, 169.

<sup>1179</sup> Goette, 2001, p. 27.

<sup>1180</sup> Hurwit, 2004, pp. 167-168.

<sup>1181</sup> Hurwit, 2004, p. 169.

<sup>1182</sup> Athens Acropolis Museum 20506

<sup>1183</sup> Gerding, 2006, pp. 389-401.

espacio ritual – templo – ciudad (S-N). Aclara que el pórtico de las Cariátides es una conexión visual con el área abierta de la performance panatenaica y sugiere la posibilidad de que los y las sacerdotisas se colocarían en él, portarían la estatua para mostrarla u ofrendas (incluyendo el peplo para la divinidad). Según Gerding, tras la reorganización espacial de la acrópolis (que ya observamos en el capítulo anterior<sup>1184</sup>), a la llegada de la procesión, el sacrificio tendría lugar en la zona del gran altar y la ceremonia del *péplos* alrededor del pórtico de las *kórai*. Si la propuesta de Gerding está en lo cierto, la interpretación de Smoke sobre el friso del pórtico de las Cariátides – donde vería el transporte del peplo y el mástil en procesión – reforzaría la hipótesis de Gerding y la interpretación de las Cariátides o *kórai* como participantes de la procesión panatenaica (lo que veremos más adelante). Sin embargo, nos surge una duda ¿por dónde se realizaría la entrega del *péplos* al servicio de la diosa? Según Hurwit, en el pórtico, que está sobre el pequeño santuario (o supuesta tumba) del legendario rey Cécrope, había un pequeño acceso desde el exterior en la esquina noreste del pórtico, pero habría sido poco habitual su uso<sup>1185</sup>. De haber tenido el porche de estas *kórai* relación con la ceremonia del peplo ¿no habría sido idóneo para tal ceremonia un acceso más amplio y cercano al altar como el de la *cella* este del santuario? Por otra parte, si la entrada al templo de *Polias* es a través el pórtico norte, tendrían que rodear el edificio por el este y descender los escalones para atravesar la “pista” pavimentada (Fig. 147 y Fig. 148), dejando atrás el principal espacio performativo del ritual (la explanada ante el altar y el Partenón). Además, la entrega del peplo que aparece representada en el friso este del Partenón (Fig. 133) podría ser a nivel del terreno del santuario, rodeado por la procesión, en concreto, por los dos grupos femeninos que pudimos ver en el capítulo previo (Fig. 125, Fig. 131 y Fig. 132). Por otro lado, como indica Smoke, si se representara el mástil en el friso del pórtico sur del Erecteion ¿qué se haría con él durante la entrega del vestido? Creemos obvio que no se depositaría en el templo, pero si se introdujera ¿no sería limitado el pequeño acceso noreste del pórtico? O bien ¿no sería aparatoso introducirlo en la *naos*

---

<sup>1184</sup> Cf. *supra*. Cap. 4.2.2.1.

<sup>1185</sup> 2004, P. 170.



oeste rodeando todo el complejo hasta el pórtico norte? Además, la primera mención de la procesión del barco y el *péplos* que se realizaba en las Panateneas anuales es del s. II n.e.<sup>1186</sup> y no hay representaciones de la nave en Atenas en el tercer cuarto del s. V a.n.e.<sup>1187</sup>.

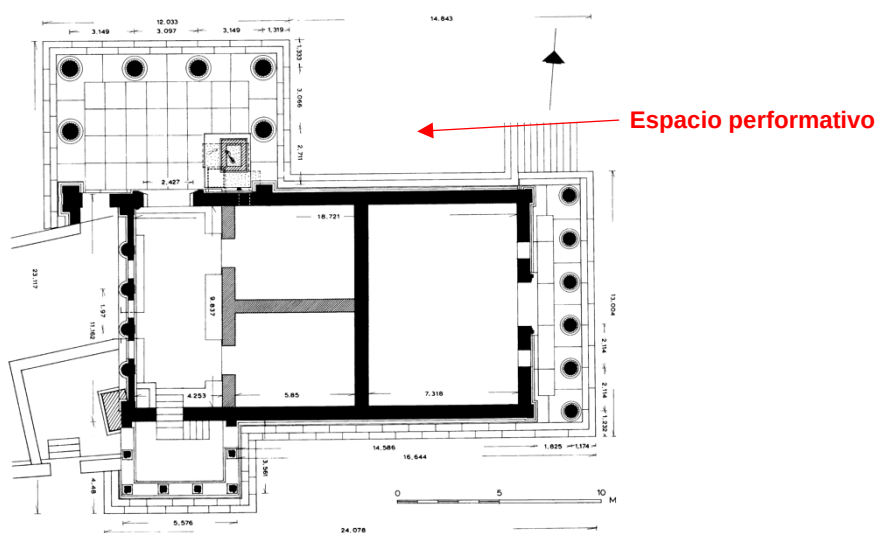


**Fig. 144** Planta reconstruida del Erecteion. Modificado de Gerding, 2006, fig. 3.

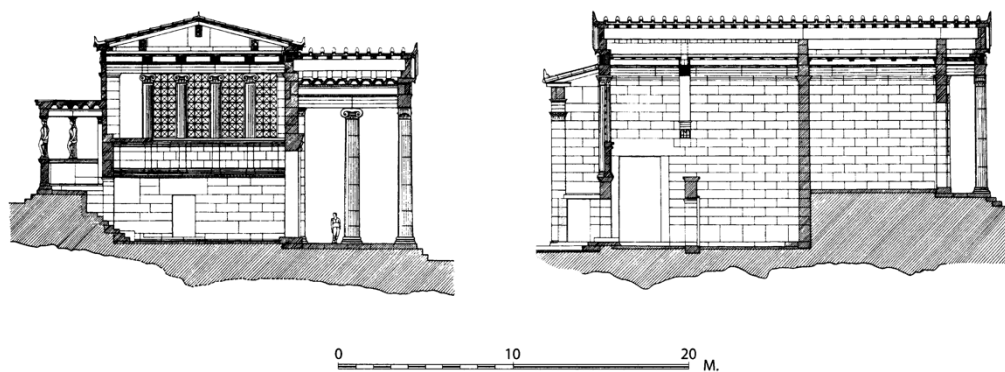


**Fig. 145** Sección del Erecteion. Izquierda: vista O-E. Derecha: vista S-N. Modificado de Gerding, 2006, fig. 4.

Finalmente, aunque consideramos interesante la hipótesis de Gerding, nos plantea algunas dudas a la hora de aceptarla, pues un espacio en época

<sup>1186</sup> Smoke, 2010, p. 87.

<sup>1187</sup> Shear, 2001, pp. 163-164.

clásica donde se desarrolla un ritual cargado de movimiento y necesario de amplia visibilidad, el pórtico de las Cariátides parece que no es un puesto que facilite la comunicación visual entre participante y espectador. La razón para cuestionar esta hipótesis reside en la posible diferencia de altura, entre el nivel de circulación del interior del pórtico de las *kórai* y el alzado del muro sobre el que reposan estas columnas. Tras observar varias secciones, plantas y documentación fotográfica del complejo (Fig. 142, Fig. 145 y Fig. 146), podría ser que esta diferencia de altura dificultara al servicio sacerdotal del templo tener una visión de la explanada y, a su vez, al participante observar los atributos y ofrendas de la divinidad que el servicio sostendría según la interpretación de Gerding. Desafortunadamente, no disponemos de las cotas de estos elementos constructivos para afianzar esta conjetura, por lo cual sería interesante poder ampliar esta información en un futuro.



**Fig. 146** Vista general del pórtico (S-N). Podemos apreciar la escala humana con respecto a la construcción. Fotografía Bedford, 1862. Royal Collection Trust.

Antes de concluir esta sección del capítulo queremos aludir a otro espacio posiblemente coral del s. V a.n.e. en las inmediaciones del complejo, un espacio abierto y rectangular al noreste del Erecteion que ya mencionamos más arriba. Esta pista pavimentada en mármol fue construida como parte del santuario. Está delimitada al este por una gran escalinata que ascendía más de 3 metros hasta

la fachada este del complejo, al sur, por los peldaños del crepidoma del edificio y, al norte, por ocho escalones dispuestos contra el muro del recinto de la Acrópolis (Fig. 147 y Fig. 148). Se ha interpretado que el uso de los escalones este parece más teatral que de paso frecuente<sup>1188</sup>. En el centro de la pista es probable que hubiera un altar, base o un espacio abierto usado como palangana o cisterna para recolectar agua<sup>1189</sup>. Esta pista es, probablemente, la continuidad de una terraza del Bronce que ya podría haber servido para ceremonias relacionadas con Atenea<sup>1190</sup>. Este hecho nos indica que la nueva construcción del Erecteion incluyó un espacio performativo existente y lo monumentalizó. Pudo ser un área de performance coral, pues según Connelly, esta pista anexa al templo hubiera servido para acoger a los asistentes al festival y la performance de las *parthénoi* que cantarían y bailarían en honor a Atenea a la manera de las tropas evocadas en la canción coral de los Heráclidas de Eurípides<sup>1191</sup> (la cual analizaremos más adelante). Además, su emplazamiento ofrece protección del viento y del ruido externo, lo que lo convertiría en un espacio idóneo para proyectar los cantos. Sin embargo, el análisis de Hollinshead señala que en esta pista se desarrollaría el ritual de la Plinteria y Calinteria en honor a Atenea<sup>1192</sup>. En concreto, la estatua de madera de olivo de Atenea se extraería de su templo hacia el patio para desvestirla de sus joyas y ropa, las cuales se limpiarían, y, después, la imagen se lavaba en el mismo sitio. Todas estas acciones las realizaban dos muchachas jóvenes ante un público reducido y exclusivo<sup>1193</sup>. A nuestro parecer, la propuesta de Hollinshead alimenta el debate de la ubicación del templo de *Polias* en el edificio, pues parece que el acceso al patio más sencillo podría realizarse desde el pórtico norte (el extremo oeste del complejo que otros autores han propuesto como el templo de Atenea), ya que Hollinshead resalta la dificultad de acceso al patio a través de los escalones situados al este.

<sup>1188</sup> Hollinshead (2015, pp. 181-182) indica que existe una leve diferencia de altura entre los cuatro escalones inferiores y los ocho superiores, hecho que supondría un riesgo de caída para los que ascienden y descienden.

<sup>1189</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>1190</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>1191</sup> 777.83; Connelly, 2011, pp. 332-33.

<sup>1192</sup> Hollinshead, 2015, pp. 177-190.

<sup>1193</sup> Estos rituales no serían inclusivos de toda la *pólis* debido a la vulnerabilidad visual de la imagen (Hollinshead, 2015, pp. 186-187). Sin embargo, las fases de estos rituales y su espacio de acción es también un debate: cf. Sourvinou-Inwood, 2011.

Aunque tampoco podemos descartar que el acceso a la pista se realizara a través de esta gran escalinata. Desafortunadamente, las fuentes que hablan sobre estos rituales del lavado y la ornamentación del *xóanon* no describen la imagen ni dónde se ubicaba dentro del santuario (si en la *naos* este u oeste). En resumen, ya se trate de un espacio de performance coral o dedicado al ritual de lavado y ornamentación de la imagen, la superficie pavimentada en mármol y los escalones que enmarcan esta pista confieren al espacio un aspecto teatral, en donde el espectador visualiza la acción del participante. Este espacio no es único aquí, pues en Grecia encontramos lugares similares de performance coral en Eleusis<sup>1194</sup> y Selinunte<sup>1195</sup>.

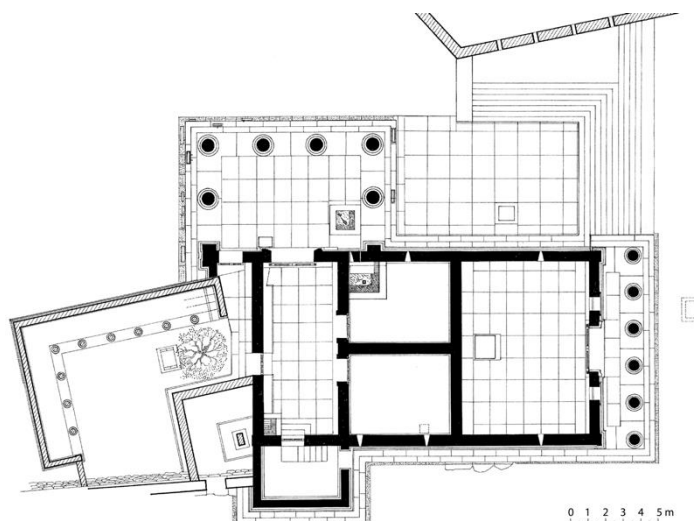


**Fig. 147** Planta reconstruida del Erecteion en el s. V a.n.e. En la parte superior derecha observamos el patio pavimentado enmarcado por los escalones. Extraído de Hollinshead, 2015, p. 178.

<sup>1194</sup> Hollinshead, 2012, p. 90.

<sup>1195</sup> Marconi, 2014, p. 110.



Fig. 148 Vista en sentido SE-NO del patio en la actualidad. Extraído de Hollinshead, 2015, p. 183.

Por último, para concluir con esta sección sobre la cuestión espacial del edificio y su relación con la performance coral durante la festividad, queremos realizar un apunte. La ubicación del templo de Atenea *Polias* es determinante para interpretar la iconografía del pórtico de las *kórai*, ya que si se situara tanto en la parte oeste o este del complejo el significado de estas esculturas podría variar. Sin embargo, el interior del complejo está alterado y dañado por la actividad antrópica y no ha facilitado la reconstrucción de los cultos. Además, la distancia cronológica de las fuentes y sus informaciones dispares tampoco ayudan a aclarar la cuestión. Aunque es comúnmente aceptado que el templo de *Polias* se ubica en el este, otros autores han apuntado que sería en el oeste basándose, entre otros elementos, en la descripción de Pausanias<sup>1196</sup>. No descartamos las interesantes interpretaciones sobre el complejo y la pista norte, pero, por el momento, consideramos que debe continuar la revisión de la cuestión de la asignación de los espacios interiores del templo a las diferentes divinidades en relación con la funcionalidad y significado del pórtico sur de las *kórai* o Cariátides.

En la siguiente sección, antes de analizar la iconografía de las *kórai* del pórtico, queremos realizar una síntesis de la mitología de Erecteo / Erictonio, ya que esta figura forma parte de la *historia* mitológica de Atenea, de la fundación de las Panateneas y comparte espacio con la misma en el complejo como describimos en la primera parte del capítulo. Además, si los investigadores que

<sup>1196</sup> Travlos, 1971, p. 213; Robertson, 1996, p. 32; Gerding, 2006, pp. 389-401.

proponen que el culto de Erecteo tuvo lugar en el sector oeste del templo están en lo cierto, el significado coral de las *kórai* / Cariátides variaría significativamente, pues aumentaría la probabilidad de estar ligadas a la performance coral del festival panatenaico.

En primer lugar, debemos señalar la dualidad del héroe Erecteo / Erictonio y que su estudio ha sido complicado a causa de la disparidad informativa entre fuentes escritas. En general, debido a la herencia de la *scholia* de la antigüedad tardía se suelen considerar el mismo<sup>1197</sup>. Sin embargo, según el exhaustivo análisis de las fuentes realizado por Shear, las dos figuras son distintas y Erecteo no estuvo asociado con las Panateneas, mientras que Erictonio es el que fundaría las carreras apobáticas del festival<sup>1198</sup>. Por otra parte, Valdés indica que no hay que desvincular Erictonio de Erecteo. Expone que hay un desdoblamiento de la figura de Erecteo a partir del s. VI a.n.e., cuando aparece Erictonio como hijo de Hefesto mientras este persigue a Atenea, pero señala que ese personaje proviene de Erecteo. El desdoblamiento que se produce se basa, según Valdés, en la necesidad de establecer un *aitia* en el s. VI a.n.e. con motivo de la autoctonía de Atenas, la promoción y la inclusión en la ciudadanía de los artesanos, y de la reorganización de las Panateneas o la inauguración de la pentetérica (566 a.n.e.)<sup>1199</sup>. Por una cuestión formal y de espacio, no es nuestro objetivo adentrarnos en este debate. Sin embargo, si el análisis de Valdés es acertado (si se trata de la misma figura) y la identificación del culto de Erecteo en el extremo oeste del complejo es correcta, cabría la posibilidad de conectar a las Cariátides o *kórai* con Erecteo y la performance coral del festival panatenaico, ya que es este quien funda el festival según el mito. En la última parte del capítulo desarrollaremos esta idea y otras interpretaciones alternativas, pero antes analizaremos las fuentes, el origen e iconografía de estas esculturas femeninas.

En la siguiente parte recopilaremos algunas fuentes que mencionan, con más o menos detalle, el término cariátide y, por otro lado, citaremos algunas hipótesis sobre su origen. En primer lugar, el término cariátide se usó para designar a las participantes del coro de Artemis Karyatis y las Ninfas en Esparta,

---

<sup>1197</sup> Shear, 2001, p. 60.

<sup>1198</sup> *Ibid.*, pp. 55-60.

<sup>1199</sup> Valdés, 2008, pp. 105-152.

cuyo culto incluía una celebración anual con danzas<sup>1200</sup>. Pausanias escribió que eran doncellas que actuaban en un estilo local en honor a la diosa<sup>1201</sup>. Asimismo, Luciano señala la danza “cariática” como un tipo de baile que se aprende en Caria<sup>1202</sup>. Ateneo menciona el drama perdido *Cariátides*, producido por Pratinas, en la que el coro asumiría la identidad de las del santuario de Artemis<sup>1203</sup>. Plinio el Viejo hace una interesante aportación, pues menciona un conjunto de imágenes de Praxíteles que hay en Roma y que muestran coros de figuras femeninas danzantes, en concreto, Ménades, Tíades y Cariátides<sup>1204</sup>.

A través de esta resumida evidencia literaria tendríamos indicios de una conexión coral entre columna y corista. Pero ¿cuál es el origen de estas *kórai*? ¿Existe alguna conexión entre su representación simbólica y alguna performance coral en el espacio del santuario? A continuación, vamos a hacer un repaso al origen y paralelos de estas columnas figuradas con el objetivo de interpretarlas desde una perspectiva coral. Primeramente, es cierto que estas figuras han sido tradicionalmente conocidas como Cariátides. Fue Magni (1674) el primero en referirse así a estas columnas, al relacionar la historia de las matronas Carias escrita por Vitruvio con las figuras del pórtico sur<sup>1205</sup>. Según Vitruvio, durante la guerra persa, la *pólis* de Caria no apoyó a Atenas. Así Atenas castigó a sus habitantes y las matronas fueron condenadas a soportar una pesada carga sobre sus cabezas representada por un cesto<sup>1206</sup>. Fue a raíz de esta descripción de Vitrubio que se difundió erróneamente entre los estudiosos la asociación entre estas columnas figuradas y el término cariátide. Además, Lesk señala que en ninguna parte del pasaje Vitrubio se refiere a las *kórai* del pórtico norte del Erecteion<sup>1207</sup>. Además, como apunta Steiner, no hay nada servil o subyugado en esas figuras femeninas, más bien todo lo contrario<sup>1208</sup>. Asimismo, Vitrubio habla de *matronas* (mujeres casadas) no de muchachas en

---

<sup>1200</sup> Calame, 1997, pp. 149-156.

<sup>1201</sup> 3.10.7; 4.16.9.

<sup>1202</sup> *Lucian. Salt.* 10.

<sup>1203</sup> 9.392f.

<sup>1204</sup> Plini. *H. N.* 36.4.23.

<sup>1205</sup> Lesk, 2005, pp. 435-436.

<sup>1206</sup> Vitruv. 1. 1. 5.

<sup>1207</sup> Lesk, 2005, p. 266.

<sup>1208</sup> Steiner, 2021, p. 358.

edad de casarse<sup>1209</sup> como sería el caso de los coros de Artemis *Karyatis* y las Ninfas en Esparta. En una inscripción del Erecteion (409 a.n.e.) estas figuras son llamadas *kórai* (estatuas femeninas en pie) y no cariátides<sup>1210</sup>. ¿Entonces, sería lo más acertado referirse a estas columnas figuradas como *kórai* a pesar de que popularmente se las conozca como cariátides? Parece que esto sería lo adecuado. Tras resolver esta cuestión, continuamos con el análisis de estas columnas figuradas. A nivel arquitectónico las Cariátides o *kórai* tienen su paralelo en Asia Menor como pudimos ver en los capítulos anteriores sobre las cariátides arcaicas de Delfos, las columnas figuradas de los templos de Artemis (Éfeso) y Apolo (Dídima), y el tambor de columna de Cícico<sup>1211</sup>. Pero trazar su origen es una tarea complicada. Precisamente, como ya tratamos la cuestión de su origen, no consideramos necesario incidir más sobre ello. Es probable que el arquitecto que construyó el pórtico sur del Erecteion ya conociera los tesoros con Cariátides del santuario de Delfos. Por otra parte, Shear señala que estas *kórai* serían una evolución de aquellas de Delfos, sólo que las primeras aligeran la sensación de peso del pórtico. Así que poco tendrían que ver con las matronas castigadas como indicó Vitruvio<sup>1212</sup>. Por otro lado, al margen de estos paralelos arcaicos de Delfos y Asia Menor, existen otros como las cariátides que aparecen descritas en el desaparecido trono de Amiclas (Fig. 149). En la descripción que realiza Pausanias sobre esta estructura que estaba en el santuario de Apolo en Amiclas (Esparta), aparecen dos Gracias y dos Horas<sup>1213</sup>. Según Steiner son dos coros divinos de *parthénoi* que, en ocasiones, suelen aparecer danzando en conjunto<sup>1214</sup>. Podríamos establecer una conexión de esta iconografía del trono con la performance coral durante el festival de las Jacintias, pues desde Esparta hasta el santuario discurría la procesión en donde algunas doncellas se trasladaban en carro y habrían ejecutado danzas corales a su llegada al santuario<sup>1215</sup>. De hecho, de entre los restos materiales hallados en el lugar

---

<sup>1209</sup> Varderpool, 2018, p. 64.

<sup>1210</sup> IG I<sup>3</sup> 474; Shear, 1999, p. 67.

<sup>1211</sup> Cf. *supra*. c.c. 4.1.2, 4.1.3, 4.1.3.1 y 4.1.3.2; Shear, 1999, p. 67.

<sup>1212</sup> Shear, 1999. 84.

<sup>1213</sup> 3.18.9 y ss.; Esta desaparecida estructura ya la mencionamos en capítulos anteriores: cf. 4.1.2.

<sup>1214</sup> Pind. *Ol.* 4.2.

<sup>1215</sup> Calame, 1997, pp. 175-77; Steiner, 2021, p. 368.



destacan varias figuras femeninas de terracota (algunas de ellas datan del periodo micénico)<sup>1216</sup>. Además, se halló una estela tardía en el *Amyklaion* (s. III n.e.) cuya escena muestra un sacrificio en la parte superior y, en la inferior, una danza coral de cinco figuras, entre ellas, una mujer danzante, otra flautista y una tercera sujetando un plectrum<sup>1217</sup> (Fig. 149). En resumen, según los análisis de Calame y Steiner, las *kórai* que aparecen en el trono descrito por Pausanias podrían tener una conexión coral con la danza que se desarrollaba durante las Jacintias, lo cual nos lleva a reflexionar sobre la posibilidad que las figuras del pórtico sur del Erecteion pudieran, a su vez, tener una relación con la performance coral de alguna ceremonia en honor a *Polias* como las Panateneas.

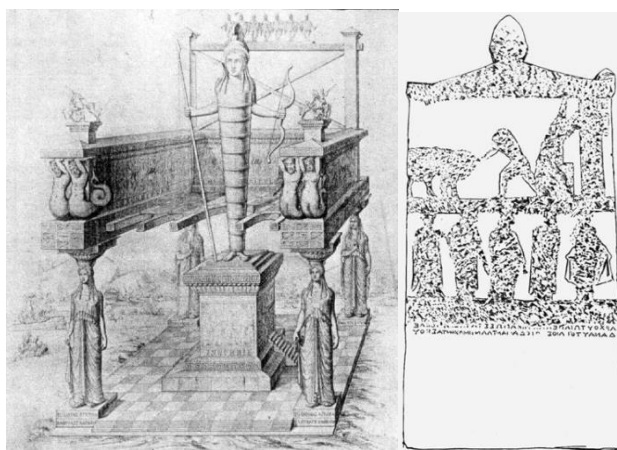


**Fig. 149** Izq. Reconstrucción hipotética del trono de Amiclas (Esparta). Pyl, 1852. Imagen Amykles Research Project, s.f.

Der. Estela hallada en el santuario de Apolo en Amiclas (s. III n.e.). En la banda superior se representa la escena de sacrificio y, en la inferior, el coro. Extraído de Schröder, 1924, p. 25, abb. 2.

Un último paralelo que encontramos interesante nos devuelve al santuario de la Acrópolis. En la base de la ya citada crátera-skyphos ática de figuras negras (625-575 a.n.e.)<sup>1218</sup>, atribuida al pintor de Neso<sup>1219</sup>, muestra un grupo de cuatro mujeres jóvenes en procesión. Las muchachas están enmarcadas por dos columnas dóricas que señalizan una estructura. Cada una de ellas sujeta flores

<sup>1216</sup> Calame, 1997, p. 177.

<sup>1217</sup> Schröder, 1904, pp. 24-31, abb. 2.

<sup>1218</sup> Athens National Archaeological Museum 16384.

<sup>1219</sup> Beazley (1956, p. 4) agrupa esta crátera en el grupo del pintor de Quimera que es el mismo que el del pintor de Neso (LIMC VII-1, *Prometheus*, 57).

en las manos, tienen un aspecto homogéneo, visten túnicas largas ceñidas a la cintura y avanzan descalzas hacia la derecha. Su cabello suelto, sujeto por una cinta alrededor de la cabeza, recuerda al estilo de las *kórai* del pórtico sur del templo. En general, el aspecto y la expresión del grupo podría recordar a las figuras del complejo de *Polias* / Erecteion. Según Hurwit, las dos columnas que aparecen en la imagen podrían señalar al templo de Atenea del 700 a.n.e. en la Acrópolis<sup>1220</sup> que mencionamos en el capítulo previo<sup>1221</sup>. Como ya indicamos, se ha sugerido que es una escena de *thallophoría*<sup>1222</sup> o de una procesión del culto de Atenea *Polias*<sup>1223</sup>. Sin embargo, no portan ningún elemento de sacrificio como sucede en el friso este del Partenón (Fig. 131 y Fig. 132) y, por lo tanto, no podríamos indicar si se trata de las Panateneas. En resumen, aunque las interpretaciones son atractivas para nuestro análisis y el aspecto de las muchachas de la cratera nos recuerda a las *kórai* del pórtico, no es suficiente para establecer una conexión entre esta imagen de la cratera y una performance coral en el culto de Atenea en la Acrópolis.



**Fig. 150** Detalle de la base de la cratera-skyphos. En el centro se observan dos de las cuatro figuras femeninas en procesión. En el extremo izquierdo de la escena se aprecia una de las columnas pintadas. Athens National Archaeological Museum 16384. Imagen ArchaiOptix, 2014.

<sup>1220</sup> Hurwit, 1999, p. 97.

<sup>1221</sup> Cf. *supra*. cap. 4.2.2.1; Valdés, 2008, p. 116.

<sup>1222</sup> Mertens-Horn, 1992, p. 70.

<sup>1223</sup> Karouzou, 1939, p. 287.

Hasta ahora hemos recopilado algunos paralelos para poder comprender la iconografía de estas *kórai*. Es importante destacar que este estilo de columnas figuradas se siguió usando en cronologías posteriores, por ejemplo, en Limira (Licia) en el s. IV a.n.e.<sup>1224</sup> o en Eleusis (s. II n.e.)<sup>1225</sup>. A continuación, realizaremos una reflexión sobre las interpretaciones de estas columnas con el objetivo de establecer una conexión entre su iconografía y la performance coral en el espacio público de la Acrópolis.



**Fig. 151** *Kórē* del pórtico sur del Erecteion (Atenas). Akr. 15001. Imagen Athens Acropolis Museum, s.f.

Desde su interpretación arquitectónica como simples elementos sustentantes<sup>1226</sup> o históricamente, representando a las matronas carias de Vitrubio<sup>1227</sup>, se ha interpretado la función de estas *kórai* con relación a los diferentes cultos del Erecteion. También se han considerado la representación monumental de las participantes de los rituales de Atenea<sup>1228</sup> y, por último, un coro<sup>1229</sup>. Nuestra visión sobre ellas sigue la línea de estas dos últimas interpretaciones, pues consideramos que son la representación sintetizada de las participantes de la performance coral de algún ritual que podría haber tenido relación con el culto de Atenea o, quizás, Erecteo (ambas figuras mitológicas

<sup>1224</sup> Shear, 1999, p.85.

<sup>1225</sup> Connelly, 2011, p. 11.

<sup>1226</sup> Procopiou, 1964, p. 70; Ridgway, 1981, pp. 104-105.

<sup>1227</sup> 1.1.5.

<sup>1228</sup> Lapatin, 2007, pp. 143-144; Connelly, 2014, p. 270.

<sup>1229</sup> Steiner, 2021, pp. 363-369.

están estrechamente relacionadas como vimos al principio de este apartado). En la siguiente sección del capítulo desarrollaremos esta última hipótesis.

En primer lugar, hay una tendencia a ver en estas figuras a participantes de las Panateneas. Por ejemplo, Shear propone que la razón por la que se les representó tendría que ver con la participación en el ritual, ya que portarían *phialai*, teniendo su paralelo en las doncellas del friso del este del Partenón<sup>1230</sup> (Fig. 131 y Fig. 132). Además, Hurwit coincide con Shear en que sujetarían esas páteras para la libación y en que tienen su paralelo en el friso, idea que además enfatiza al señalar que las *kórai* se posicionan mirando hacia el sur donde está el friso del Partenón (Fig. 143). Sin embargo, Hurwit cree que las figuras representan a las participantes del culto a Cécrope, cuya tumba vimos que está situada bajo el pórtico (Fig. 145). Su enfoque se basa en que estas columnas pudieron ser sustitutas de las *kórai* votivas (de carácter privado) que fueron destruidas por los persas en el 480 a.n.e.<sup>1231</sup> o bien de otras *kórai* que una vez formaron parte de los edificios arcaicos de la Acrópolis<sup>1232</sup>. Aunque no encontramos por el momento más evidencias literarias o arqueológicas para confirmar la propuesta de Hurwit, si aceptamos la propuesta de que las *kórai* sujetaban elementos de libación, *phialai*, tal y como lo proponen las recientes reconstrucciones. De hecho, Marconi propone que estas columnas figuradas son dedicaciones porque están realizando una ofrenda votiva, ya que sujetarían en sus manos derechas esas *phialai*. Por otra parte, Keesling cree que alargan una o las dos manos hacia el fiel<sup>1233</sup>. Respecto a esta última visión, según una reciente reconstrucción, las figuras sujetarían en una mano el cuenco y con la otra el vestido (Fig. 152). Sin duda, coincidimos en que las *kórai* del porche sur tienen un carácter votivo - como lo tienen las de Delfos y Asia Menor – y se debe a que sujetaban esas *phialai* en las manos para las libaciones. Asimismo, su emplazamiento como columnas integradas en la estructura del edificio junto a su apariencia como objetos que se sostienen por sí mismos dedicados a la divinidad y a la vista de todos los visitantes, ensalza su carácter dedicatorio<sup>1234</sup>.

---

<sup>1230</sup> 1999, p. 84.

<sup>1231</sup> Dillon, 2003, p. 12.

<sup>1232</sup> Hurwit, 2004, p. 172-175.

<sup>1233</sup> 2003, pp. 144-61.

<sup>1234</sup> Steiner, 2021, p.366.

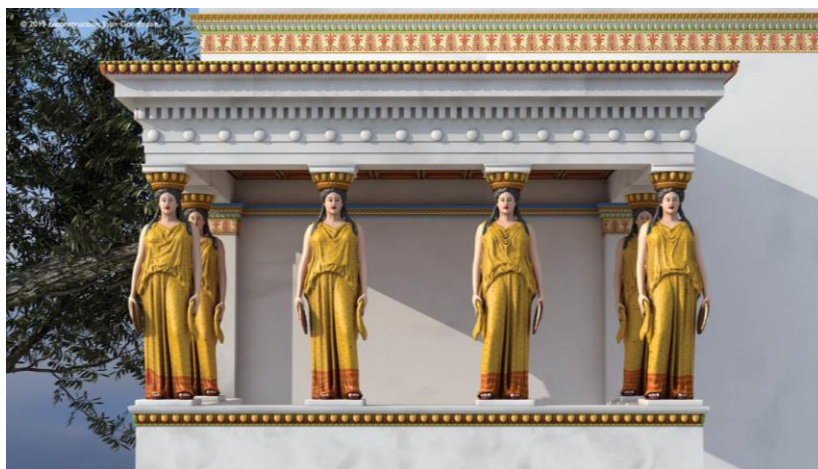


**Fig. 152** Reconstrucción hipotética del pórtico sur del Erecteion. Las figuras sujetan en una mano el cuenco de libación y en la otra el vestido. Imagen Godinson, 2019.

Precisamente, por la cuestión de que reflejarían un ritual de libación, se ha sugerido que estas figuras perpetúen ese acto en honor a Cécrope, ya que serían representaciones de las asistentes a la tumba<sup>1235</sup>. Por el contrario, el porche y la tumba no tienen más relación arquitectónica que estar el uno encima de la otra. Además, recordemos que el acceso al porche se realiza desde una pequeña entrada en el lado noreste o desde el interior del complejo en la parte oeste (Fig. 147). El acceso a la tumba se realiza desde el oeste, pero en el nivel inferior del templo. Es decir, si se realizara un ritual en honor a Cécrope en el pórtico sur, este no tendría ningún acceso conectado con la tumba. Siguiendo esta línea interpretativa, se ha sugerido que se tratarían de las Cecrópidas. Este argumento se basa en la mitología de Cécrope y Erecteo, cuyos cultos estarían en el extremo oeste del templo<sup>1236</sup>. El mito más conocido cuenta que se encargó a las hijas de Cécrope el papel de cuidar al niño Erecteo en una cesta (*kourotrophoi*), pero dos de ellas desobedecieron al mirar el interior y fueron sentenciadas a muerte<sup>1237</sup>. Scholl también indica que el grupo del pórtico representaría las tres hijas del rey mitológico, duplicadas para completar el espacio del pórtico<sup>1238</sup>. Contrariamente, Pooldevart añade que, si son las hijas

<sup>1235</sup> Pooldevart (2018, p. 65-66) cita esta hipótesis de Kontoleon (1949, pp. 72-76).

<sup>1236</sup> Sobre el debate de los cultos asignados a cada uno de los espacios del templo: *cf. supra*.

<sup>1237</sup> Sobre el culto de Cécrope y sus hijas: *cf. Shapiro*, 1995, pp. 39-48.

<sup>1238</sup> Scholl, 1998, p. 26.

de Cécrope, ajustar el número de figuras basándose en consideraciones estructurales no parece lo adecuado para la época y, además, las figuras presentan cierto individualismo por lo que no serían dos conjuntos idénticos<sup>1239</sup>. Asimismo, como indicamos más arriba, las columnas figuradas no aparecen en actitud de castigo, por lo cual no tendría sentido representar la desobediencia de Aglauro y Herse de una forma tan digna para ser vista, ya que estas no representarían el ideal cívico ateniense. De hecho, Pandroso, la tercera hija que obedeció su papel de cuidadora, tiene su santuario hacia el oeste del recinto del Erecteion. Por otra parte, todas las figuras portan un objeto para la libación lo que las relacionaría más con un aspecto de acción ritual. En definitiva, no encontramos suficientes evidencias para asegurar que las *kórai* del pórtico estén conectadas con el culto de Cécrope y, además, como expusimos más arriba, los espacios arquitectónicos del porche y la tumba no parecen guardar relación alguna.

Por otra parte, se ha sugerido que podrían identificarse con las arréforas que representarían continuamente el ritual anual<sup>1240</sup>. De hecho, Shapiro relaciona una variación del mito de las Cecrópidas – en las que las hijas se suicidan por su acto – con el ritual de iniciación de las Arreforias, en donde una procesión de niñas portaría los fardos que les entrega la sacerdotisa de Atenea<sup>1241</sup> – dentro los cuales no podían mirar – hacia el santuario de Afrodita de los Jardines<sup>1242</sup>. Pero este santuario queda alejado del perímetro del complejo de *Polias* y Erecteion, aunque el hogar de las dos arréforas, que tejían el peplo para Atenea, sí está cerca. Las arréforas podrían estar representadas en el friso este del Partenón<sup>1243</sup> y podemos apreciar su rango de edad por su escala y ausencia de atributos físicos femeninos (Fig. 153). Sabemos que las participantes del ritual tenían siete años en adelante<sup>1244</sup> y si su representación en el friso es acertada, entra en conflicto con aquella de las *kórai* del pórtico, pues estas serían doncellas o *parthénoi* (Fig. 146, Fig. 152 Y Fig. 153). También

---

<sup>1239</sup> Poldervaart, 2018, p. 70.

<sup>1240</sup> Elderkin, 1941, p. 121; Poldervaart, 2018, p. 65.

<sup>1241</sup> Elderkin, 1941, p. 120.

<sup>1242</sup> Shapiro, 1995, p. 41.

<sup>1243</sup> Dillon, 2003, pp. 45-46.

<sup>1244</sup> Ar. Lys. 641.

es posible que el capitel de las columnas se identificara con un cesto o *kalatahos* y esto podría, a su vez, conectar con las arréforas. Sin embargo, consideramos que este atributo obtiene su influencia de aquellas figuras del santuario de Delfos, las cuales sí portaban un *pólos* o *kálathos* a modo de capitel y no tienen nada que ver con la Arreforia.



**Fig. 153** Izq. Detalle del friso este del Partenón (Atenas). A la izquierda de la escena están dos supuestas arréforas sujetando los fardos sobre su cabeza y, a su derecha, la sacerdotisa de Atenea. British Museum 1816,0610.19. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f.

Der. Una de las *kórai* (*kóre* B) del pórtico sur del Erecteion (Atenas). Por comparación podemos apreciar diferencia de edad en las formas femeninas representadas. Acropolis Museum 15001. Imagen Athens Acropolis Museum, s.f.

Otro rol en el culto de Atenea lo tienen las canéforas (Fig. 155), quienes también han sido identificadas en las *kórai* del pórtico<sup>1245</sup>. Las canéforas eran *parthénoi* – mujeres en edad de casarse – y su participación en las procesiones es un momento idóneo para mostrarse<sup>1246</sup> y, por esta razón, podrían haber caminado al frente de la procesión panatenaica. El uso de un *pólos* o *kálathos* sobre las cabezas de las *kórai* arcaicas de Delfos, quienes representan participantes que encabezaban las procesiones en el santuario, ha influenciado el diseño del capitel de las *kórai* clásicas del Erecteion. Este hecho le sirve a Connelly para establecer una conexión entre las figuras del pórtico sur y las canéforas que participarían en la procesión. Si las columnas figuradas fueran canéforas, siguiendo la línea de Hurwit y Simon en la que las doncellas del pórtico serían un reflejo de aquellas del friso este del Partenón<sup>1247</sup>, podríamos

<sup>1245</sup> Connelly, 2011, p.9; 2014, p. 203.

<sup>1246</sup> Poldervaart, 2018, p. 74; Los coros de *parthénoi* eran los más habituales.

<sup>1247</sup> Cf. *Supra*.

relacionarlas con este grupo femenino del friso este<sup>1248</sup>. Neils señala que habría *kanephoroi* en el friso este. Según su análisis se encuentran al principio del grupo femenino del extremo oeste del friso. Están con las manos vacías, pues le habrían entregado la cesta (*kanoun*) a los hombres que tienen delante<sup>1249</sup> (Fig. 154). Además, el peinado de estas es similar al de las *kórai* del pórtico. En la iconografía sobre vasos cerámicos la representación habitual de las canéforas es al frente de la procesión (Fig. 155 y Fig. 154) como, según Neils, sucede en el friso del Partenón<sup>1250</sup>. Aunque no descartamos la posibilidad de que sean representaciones de canéforas, las figuras del pórtico no sujetarían ningún *kanoun* sino *phiale*. Sin embargo, se podrían establecer una asociación con las canéforas por su influencia de las *kórai* de Delfos, quienes portaban una especie *pólos* o *kálathos* sobre la cabeza como capitel. Por otro lado, Dillon indica que lo que sujetan ambas figuras masculinas del friso son *phialai* y que algunas de las *parthénoi* del friso este podrían ser canéforas, pero no han recibido su canasta<sup>1251</sup>. Según nuestra visión, la figura masculina del extremo izquierdo del fragmento del friso (52) sujeta con ambas manos un objeto de base plana similar a la forma de un recipiente (*¿phiale?*), mientras que la figura central parece sujetar con la mano izquierda un objeto que no podemos distinguir y en la derecha sujetaría otro elemento metálico que no se ha conservado (se observan los agujeros de las incrustaciones sobre el cuerpo). Al no haber sobrevivido estos elementos en las manos de las figuras masculinas, es una tarea complicada designar una función a las muchachas del friso y poder relacionar a las canéforas con las *kórai* del pórtico sur. Para finalizar, no descartamos la conjetura de que las figuras del pórtico sean *parthénoi* y representen participantes del festival panatenaico, como sugiere Lapatin<sup>1252</sup>, pero sugerimos ser prudentes a la hora de aceptar que, efectivamente, son canéforas.

<sup>1248</sup> Los bloques del friso este que representan a los grupos de mujeres en procesión fueron analizados en el capítulo previo: cf. *supra*. 4.2.2.1.

<sup>1249</sup> Neils, 2001, pp. 157-158.

<sup>1250</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>1251</sup> Dillon, 2003, p. 48.

<sup>1252</sup> Lapatin, 2009, p. 143-144.





**Fig. 154** Detalle del friso este del Partenón (bloque VII). En el centro y extremo izquierdo de la imagen se aprecian dos figuras masculinas que sujetan objetos desconocidos. Frente a ellos, sendas parejas femeninas con las manos vacías. Musée du Louvre MR 825, N1700, N 1279, Ma 738. Imagen Musée du Louvre, 2006.



**Fig. 155** Izq. Fragmento de copa ática de figuras negras (575-525 a.n.e.). En la escena se observa una procesión hacia la derecha. La primera figura es una canéfora que porta el *kanoun* sobre su cabeza. Athens Acropolis Museum 1.1582. Imagen Graef & Langlotz, 1925, pl. 82, 1582.

Der. Detalle de la banda central de un *lekythos* ático de figuras rojas (550-500 a.n.e.). La figura central de la escena procesional es una *kanephoros*. Museum of Fine Arts Boston 13.195. Modificada de Cyron, 2017.

Por otro lado, una línea interpretativa identifica a estas *kórai* como las hijas de Erecteo. Según el análisis de Hersey, que se basa en una compilación de fragmentos de Eurípides realizada por Miguel Apostolio (s. XV), las hijas son un total de seis y podría corresponder con el número representado en el porche del templo. Debemos ser cautelosos ante tal propuesta, pues la fuente a la que recurre Hersey es distante de la construcción del pórtico. La obra *Erecteo* de Eurípides, que recoge el mito poco antes de la construcción del templo (c. 422 a.n.e.), señala que fueron tres hijas. Según este drama, Erecteo sacrifica a una de sus hijas para derrotar a los eleusinos. Entonces, sus otras dos hijas se suicidan saltando desde la Acrópolis. Este acto heroico de morir por la *pólis* que realizan las *parthénoi* podría haber inspirado patriotismo en los atenienses

clásicos, ya que es un mito relacionado con la autoctonía de Atenas<sup>1253</sup>. Más allá de este aspecto, en el drama *Atenea* establece un culto para Erecteo y Poseidón (quienes comparten altar y sacerdote) en su propio templo (que correspondería al que analizamos en este capítulo). Por otro lado, Steiner cita un revelador fragmento de la obra en el que la diosa ordena a los atenienses que conmemoren y celebren con sacrificios anuales y danzas corales a las hijas de Erecteo, quienes residirán en el cielo donde se convertirán en las divinas Jacintidas (Erecteidas) en un acto de catasterismo<sup>1254</sup>. Entonces ¿pudo haber un coro de *parthénoi* bailando en honor a Atenea y las Erecteidas durante el festival panatenaico? Wilson considera que durante el *pannychis* sería un buen momento para los coros femeninos de *parthénoi* y hace referencia a un pasaje de la obra *Heráclidas* de Eurípides:

Eur. *Heraclid.* 777-783

ἐπεὶ σοι πολύθυτος αἶ  
τιμὰ κραίνεται, οὐδὲ λά-  
θει μηνῶν φθινὰς ἀμέρα,  
νέων τ' αἰοδαὶ χορῶν τε μολπαί.                      780  
ἀνεμόεντι δ' ἐπ' ὄχθῳ  
ὀλολύγματα παννυχίοις ὑπὸ παρ-  
θένων ἰαχεῖ ποδῶν κρότοισιν.

“Porque en tu honor se cumple sin cesar un culto de muchos sacrificios, y no se olvida el día último de los meses, ni los cantos de los jóvenes ni las canciones de los coros. Sobre la colina ventosa resuenan gritos femeninos entre el repiqueteo, de toda una noche, marcado por los pies de las doncellas.”<sup>1255</sup>

<sup>1253</sup> Poldervaart, 2018, pp. 72-73.

<sup>1254</sup> Eur. *Erect.* Fr. 370.77-80K; Steiner, 2021, p. 364; Connelly, 2014, p. 117.

<sup>1255</sup> Trad. Medina & López, 1991.

Estas dos citas indican la posibilidad de que un coro de muchachas hubiera actuado en la Acrópolis. En concreto, en el fragmento de los *Heráclidas*, el coro femenino participaría durante una indeterminada noche de las Panateneas (“Sobre la colina ventosa resuenan gritos femeninos entre el repiqueteo, de toda una noche, marcado por los pies de las doncellas.”). Por otra parte, este fragmento constituye una valiosa muestra de la organización de coros femeninos en la Atenas clásica durante uno de sus principales festivales<sup>1256</sup>. En general, no descartamos la posibilidad de que no sólo bailaran en honor a la diosa sino también en honor a las Erecteidas que, según el drama de Eurípides, Atenea manda honrar con sacrificios y bailes tras su muerte. De hecho, Connelly aporta una interesante reflexión en la línea de nuestra interpretación coral, pues el término *όλολύγματα* (*ololúgmata*) se refiere al sonido que emiten las mujeres en el instante en el que sacrifica al animal (también puede ser un sonido de alegría). Connelly especula que este grito del coro femenino en el drama de Eurípides podría estar relacionado con la conmemoración del sacrificio de la hija de Erecteo<sup>1257</sup>.

Otro aspecto relevante es el catasterismo de las hijas de Erecteo, es decir, su conversión en estrellas que se unen a la eterna danza coral del cosmos<sup>1258</sup>. La constelación Híades – donde se agrupan estas Jacintidas (Erecteidas) – era más visible en el área este de la Acrópolis entre los meses de mayo y junio, frente a la *cella* de *Polias* y el gran altar de Atenea, durante el momento de culminación de tres festivales femeninos que mencionamos previamente<sup>1259</sup>: Plinteria, Calinteria y Arreforia<sup>1260</sup>. Este hecho podría reforzar la visión de que las *kórai* del Erecteion, fueran participantes de alguno de estos rituales (a excepción de la Arreforia). Por otro lado, durante la noche de *pannychis* la constelación de Draco – la serpiente que Atenea mata durante su batalla contra los Gigantes – era visible en los últimos días de las

---

<sup>1256</sup> Wilson, 2000, p. 41.

<sup>1257</sup> Connelly, 2014, p. 202.

<sup>1258</sup> En el siguiente capítulo daremos algunas pinceladas del coro cósmico mediante el análisis de la columna de acanto de Delfos: *cf. infra*. cap. 4.2.4.1.

<sup>1259</sup> *Cf. supra*.

<sup>1260</sup> Boutsikas & Hannah, 2012, p.237.

Panateneas<sup>1261</sup>. Connelly señala que la mejor localización para verla es la pista teatral (descrita más arriba) al norte del templo de *Polias* en donde, probablemente, tendría lugar los cantos y danzas nocturnas del *pannychis*<sup>1262</sup>.

Junto al análisis de los fragmentos de *Erecteo* de Eurípides, Steiner ve en el pórtico a dos semi-coros, tres a la izquierda y tres a la derecha, cada uno caminando en dirección opuesta alrededor del porche hasta su encuentro en el centro como sucedería con el coro femenino del friso de Samotracia (Fig. 141 y Fig. 152). También señala cierto atributo con el que especula sobre una conexión con la danza como lo son las sandalias que llevarían las figuras, pues este tipo elaborado forman parte del atuendo de los coros<sup>1263</sup>.

Asimismo, respecto a la cuestión de su identidad con las hijas mitológicas y su relación arquitectónica con el templo, Poldervaart identifica estas columnas figuradas como *parthénoi* y ve cierto individualismo en cada conjunto de tres esculturas. En concreto, indica que son las tres hijas de Cécropé y las de Erecteo juntas sobre el pórtico. Su análisis se basa, en parte, en que son un símbolo de la autoctonía de Atenas y suponen la identidad de los atenienses. Por un lado, son el ejemplo del castigo ante la desobediencia – representado por las Cecrópidas – y, por otra parte, una muestra del sacrificio en nombre de la *pólis* (realizado por las hijas de Erecteo)<sup>1264</sup>. Aunque es un enfoque interesante y coincidimos en que son *parthénoi*, optamos por una lectura coral de estas columnas como resumiremos en las siguientes conclusiones.

Hasta ahora hemos analizado las columnas figuradas del pórtico sur del Erecteion en la Acrópolis de Atenas a partir de la evidencia arqueológica, iconográfica y textual. En la siguiente sección del capítulo, presentamos las conclusiones sobre este análisis.

En primer lugar, hemos atendido a la complejidad constructiva del santuario y la dificultad de la asignación de los espacios interiores a cada uno de los cultos presentes en el complejo (Fig. 144). Aunque, tradicionalmente, se conoce como Erecteion, la divinidad principal de este edificio es Atenea *Polias*.

---

<sup>1261</sup> Boutsikas, 2011, p. 307.

<sup>1262</sup> Connelly, 2014, p. 202.

<sup>1263</sup> Steiner, 2021, p.363.

<sup>1264</sup> Poldervaart, 2018, pp. 63-78.

Siendo conscientes de esta denominación, a lo largo del capítulo nos hemos referido al santuario, preferiblemente, como el Erecteion. Por otro lado, parece que la aceptación general es que la *cella* este estaría dedicada a *Polias*, quedando Poseidón-Erecteo-Butes en el oeste. Esta conjetura es reforzada no sólo por el acceso a la *cella* y la distribución del interior del complejo, sino que también se debe a la orientación de esta hacia el este y que, además, el gran altar está en las inmediaciones, aunque no respeta la común línea axial de los templos griegos (Fig. 140y Fig. 143). Por otra parte, la culminación de tres rituales relacionados con la diosa (Plinteria, Calinteria y Arreforia) sucederían en el momento en el que la constelación de las Híades fuera más visible sobre esta área. Asimismo, el pórtico de las *kórai* se proyecta sobre el lugar de reunión a la llegada de la procesión panatenaica y en donde se desarrollaban los sacrificios. También es posible que estas figuras presenciaran otros rituales del culto a *Polias*. Su proyección es hacia el sur de la colina, sobre la “plaza”, y por ello debemos realizar una lectura horizontal. Por último, queremos resalta al norte del complejo el espacio “teatral” monumentalizado cuyas fases constructivas previas se datan en una cronología más alta (Fig. 141, Fig. 146 y Fig. 152). En época clásica, en este “patio” pudo desarrollarse algún ritual de la diosa (Plinteria y Calinteria), el *pannychis* o alguna danza coral durante el festival panatenaico.

En segundo lugar, hemos indicado la dualidad del héroe Erecteo/Erictonio, su conexión con la autoctonía de Atenas y la fundación mítica de las Panateneas. El objetivo de este punto es entender la importancia del culto de Erecteo en el templo de *Polias* y en qué se basan las interpretaciones actuales de su relación mítica con las esculturas pórtico sur. De hecho, las esculturas del friso del edificio que han sobrevivido representarían escenas de Atenea y el rey mítico e, incluso, una carrera apobática. Es probable que este friso mostrara al visitante la mitología relacionada con el *aitia* de la autoctonía ateniense y la institucionalización de las Panateneas.

En tercer lugar, se han citado algunas fuentes clásicas que mencionan el término cariátides, nombre por el que se conocen popularmente las columnas. La revisión de este término en las fuentes y en estudios más recientes nos ha llevado a concluir que la palabra adecuada para describir estas columnas figuradas es *kóre* – escultura femenina en pie – y no cariátide. La evidencia

decisiva para adoptar este término es el epígrafe hallado en este santuario de *Polias* y Erecteion (409 a.n.e.) cuya inscripción se refiere a ellas como *kórai* y no cariátides. Además, aclaramos que “cariátides” se emplea debido a una atribución errónea por parte de algunos estudiosos, ya que estas esculturas no tienen nada que ver con los coros femeninos del templo de Artemis Cariatid de Esparta ni con las matronas carias de las que habla Vitrubio.

En cuanto al análisis iconográfico de las *kórai* del pórtico sur, no hemos incidido más en su origen, pues es una tarea que ya hemos realizado en capítulos anteriores. Sin embargo, hemos recopilado algunos paradigmas que, posiblemente, estarían también relacionados con la danza coral. Para ilustrar esto último hemos recurrido a la descripción del trono del santuario de Apolo en Amiclas (Esparta) cuyo análisis nos permite establecer una conexión entre representación iconográfica y los coros femeninos que participaron en las Jacintias (Fig. 149).

En último lugar, se ha hecho referencia a una gran variedad de interpretaciones sobre la iconografía de estas columnas figuradas, a saber, su función arquitectónica, histórica y mitológica. Hemos contrastado estas conjeturas comparándolas con las evidencias que se han conservado. A raíz de conocer estos enfoques hemos concluido en los siguientes puntos:

- La situación de las columnas figuradas sobre el pórtico las conecta simbólicamente con la zona abierta de culto ante ellas y que analizamos en el capítulo anterior<sup>1265</sup>. El santuario se edificó en época de Pericles, por lo que forma parte de un programa constructivo que transforma el espacio público de la *pólis* para cumplir no sólo con un proceso socio-político sino también con la adaptación del lugar con la evolución religiosa y la demanda performativa del culto. Además, el edificio, a pesar de ser una construcción atípica y de planta irregular respecto al canon general del templo griego clásico, se adapta a los espacios performativos al aire libre, es decir, a la pista pavimentada al norte del santuario y, en el sur, a la explanada central donde acontecían los rituales panatenaicos.

---

<sup>1265</sup> Cf. *supra*. cap. 4.2.2.1.

- Las muchachas representadas en las columnas son *parthénōi* (Fig. 141, Fig. 146 y Fig. 152). Este aspecto lo indica no sólo su vestimenta y adornos, pues, si consideramos que son participantes de la procesión panatenaica o los coros que actuaron en algún ritual, estas suelen ser muchachas jóvenes antes de casarse. En este punto es necesario recordar que los coros suelen formar parte del desarrollo socio-religioso y educacional de las jóvenes desde su infancia hasta la edad adulta, presentándolas ante la comunidad para su integración. Asimismo, las figuras representan movimiento, pues ambos conjuntos de tres – desde la izquierda y desde la derecha sobre el podio – avanzan hacia el centro del pórtico hasta su encuentro. Steiner indica que esto también sucedía con algunos coros contemporáneos que actuaban en el teatro de Dioniso, pues sobre la *orchêstra* se dividían en dos, partiendo hacia diferentes direcciones, hasta reunirse a su vuelta<sup>1266</sup>. Además, el hallazgo arqueológico de unas treinta y dos figuras femeninas al noroeste del Erecteion, podrían tener alguna relación con las mujeres que participan en algún ritual del culto a la divinidad<sup>1267</sup>.
- Estas columnas femeninas del pórtico sur pudieron ser un coro del culto a *Polias*. Podrían haber participado con cantos y danzas durante el *pannychis* de las Panateneas, pero no podemos asegurar que este se desarrollara en la pista situada junto al pórtico norte del edificio como sugiere Connelly<sup>1268</sup>. Si, efectivamente, son un coro, portan ciertos elementos que se asocian a este: vestidos festivos, sandalias y peinados elaborados. Además, sujetan el vestido con una de sus manos, un gesto asociado a la danza según Steiner<sup>1269</sup>.
- Su apariencia es similar al grupo femenino del friso este del Partenón y quizás debamos realizar su lectura coral basándonos en este friso. En general, podrían ser participantes de alguno de los rituales del culto de *Polias* que se celebraba en la Acrópolis (a excepción de la Arreforia por

---

<sup>1266</sup> Steiner, 2021, p. 363.

<sup>1267</sup> Steiner indica esta posibilidad (2021, p. 365). Sin embargo, es una cuestión debatida: cf. Keesling, 2003.

<sup>1268</sup> 2014, p. 202.

<sup>1269</sup> 2021, p. 362.

razón de edad) incluyendo la procesión coral de las Panateneas que analizamos en el capítulo anterior. De hecho, si la reconstrucción que Smoke realiza del friso sur del edificio es correcta, donde aparecería una escena de la procesión panatenaica<sup>1270</sup>, la idea de que las figuras estén conectadas con las Panateneas cobra más fuerza.

- Es plausible que representen canéforas y que estas también aparezcan en el friso este<sup>1271</sup> (Fig. 153). Sin embargo, el capitel no ha sido elaborado explícitamente como una cesta, *pólos* o *kálathos* como aquel que portan en la cabeza las *kórai* de Delfos, las cuales también se han identificado como posibles canéforas o participantes genéricas de la procesión. Por otra parte, es posible que hagan referencia al coro que Atenea estableció para conmemorar a las hijas de Erecteo tras su muerte, según la obra de Eurípides. Además, están situadas en el sector cultual del edificio dedicado a Erecteo (si esta última interpretación es correcta).
- Estas figuras pueden haber sido concebidas como sustitutos permanentes de algunos coros que actuarían en la Acrópolis, pues mimetizan aquellos. Sin duda, recrean el ritual continuamente en el tiempo para la diosa. Este último aspecto es algo que tiene en común toda la iconografía de performance coral del catálogo que analizamos en esta tesis. Además de representar a posibles coros o participantes de la procesión y cumplir con una función sustentante como columnas son en sí mismas bellos objetos dedicados a la diosa (*agalma*) que, a su vez, sujetan ofrendas para las divinidades como también sucede en el caso de las *kórai* délficas. De hecho, según Carruesco, la aparición de la arquitectura columnar a partir del s. VII a.n.e. sirve como una forma de enmarcar rítmicamente el espacio interior y exterior de un templo o *stoá*<sup>1272</sup>. Kavourni indica que las columnas de un peristilo son la representación abstracta y estilizada de un coro celebrando la divinidad que se custodia en el interior del edificio, pues simula el acto de

<sup>1270</sup> Smoke, 2010, pp. 86-88, figs. 55 y 56.

<sup>1271</sup> Miles (2012, pp. 127-128) ve en estas columnas figuradas participantes femeninas del festival, en concreto, a sacerdotisas en procesión que portan las páteras para la libación que también están representadas en el friso este del Partenón.

<sup>1272</sup> 2014, p. 557.



circunvalación que realizan los coros alrededor de una escultura o altar<sup>1273</sup>. No resultaría extraño que estas *kórai* pudieran representar sintéticamente un elevado número de participantes del coro al servicio de Atenea, aquellas que conmemoran a las Erecteidas o bien las que estarían presentes en las procesiones panatenaicas.

Finalmente, a través de la evidencia arqueológica, literaria e iconográfica consideramos que existe un carácter coral en la representación de las *kórai* del pórtico sur del santuario. Además, ese carácter se reafirma en la configuración de los espacios adyacentes al edificio – la explanada de llegada de la procesión al sur del edificio y, al norte, la pista pavimentada – donde tenían lugar los diferentes rituales. En estos lugares existen indicios residuales de una actividad coral desde un momento anterior a la monumentalización de la colina en época clásica. Con esto, reiteramos el concepto de que el espacio público se articula a través del movimiento ritual del coro que se repite de forma continua a lo largo de la ocupación en la *pólis* ateniense. Por último, creemos que la iconografía del friso del Partenón y la del Erecteion es determinante a la hora de identificar la función coral de estas columnas figuradas. La escultura arquitectónica de estos edificios se debe leer en conjunto para poder entender la configuración coral del espacio de la colina que ciudadanos y aliados atenienses una vez compartieron como símbolo de su identidad.

---

<sup>1273</sup> Kavourni, 1997, p. 88; Steiner, 2021, pp. 369-373.

#### 4.2.3. Danza coral femenina en el espacio del santuario. La iconografía del friso del edificio de las danzantes corales de Samotracia

Del santuario de los Grandes Dioses de Samotracia se ha conservado un largo e interesante friso (N.º 19) que muestra una escena de danza coral femenina, probablemente, la más extensa hasta el momento. Algunos de los fragmentos fueron reutilizados como *spolia*, dentro y fuera del santuario, y otros fueron desplazados como consecuencia de la actividad antrópica<sup>1274</sup>. A lo largo de este capítulo analizaremos no sólo la iconografía del friso si no también el edificio al que perteneció, el espacio en el que se proyectó, sus diversas interpretaciones iconográficas y, finalmente, reflexionaríamos sobre la práctica coral que se desarrollaba en este lugar y su conexión con la configuración del espacio del santuario.

El santuario panhelénico en la isla de Samotracia era conocido por su gran asistencia e iniciados en los *mysteria* (de los que poco se conoce) y por su protección en el mar<sup>1275</sup>. Fue un santuario que adquirió una dimensión internacional – como sucedía en el de Delfos –, ya que hubo una gran afluencia de iniciados y *theoriai*. Esto se debió, en parte, por la renovación y esplendor del lugar a través de la monumentalización e institucionalización del festival anual – quizás en verano – por parte de la dinastía macedónica a partir del tercer cuarto del s. IV a.n.e. Por otra parte, parece que algunas de las divinidades estarían presentes antes de la llegada de los colonos griegos a la isla a partir del 700 b.c.e<sup>1276</sup>. Entre las divinidades más conocidas estarían Deméter, Perséfone y Cibeles, siendo la Gran Madre una de las figuras más destacables del panteón del lugar. En general, el santuario ha sido ampliamente estudiado y reconstruido, por lo que no consideramos necesario profundizar en esta cuestión<sup>1277</sup>. El paisaje del lugar dispone de varios espacios dedicados a los ritos iniciáticos que

<sup>1274</sup> Marconi, 2010, p.119.

<sup>1275</sup> Wescoat, 2012, p. 67.

<sup>1276</sup> Sobre la colonización de Samotracia: cf. Graham, 2002, pp. 231-260.

<sup>1277</sup> *Samothrace* 1-11, 1958-1998; McCredie, 1994-1995; Lehmann, 1998; El santuario reconstruido virtualmente: *3D Walkthroughs*. (2021, 11 agosto). American Excavations Samothrace. <https://www.samothrace.emory.edu/3d-walkthroughs/>

podemos considerar corales, como el complejo teatral o teatro circular situado al este, la estructura más antigua del santuario que se ha mantenido<sup>1278</sup> (Fig. 156). Sin embargo, no hay iconografía de performance coral en este lugar y parece que no mantiene relación cultural con el edificio de las danzantes corales, por estas razones no nos centraremos en esta estructura teatral. El edificio que nos concierne se ubica en el centro del santuario, adyacente a la vía sacra y próximo al *Hieron* (Fig. 156 y Fig. 157). Junto a su decoración arquitectónica, es el edificio más prominente del santuario. En cuanto a la documentación del edificio, fueron los austriacos quienes descubrieron el recinto en la década de 1870. Más tarde, Lehmann y Spittle lo denominaron *Temenos* en un primer momento y, en su reconstrucción, colocaron el friso como parte de la decoración del propileo<sup>1279</sup>. Posteriormente, McCredie revisó esta hipótesis y su propuesta distó de aquel *Temenos*, por lo que se pasó a denominar *The Hall of the Choral Dancers* o el edificio de las danzantes corales<sup>1280</sup>. Es una edificación cerrada de planta rectangular construida en mármol de Tasos-Aliki. La entrada consiste en un pórtico jónico que daba acceso a dos estancias separadas por un muro central (Fig. 156). Esta última reconstrucción facilitó la comprensión del friso y su relación con el edificio sacro, colocándolo alrededor de la fachada exterior. Los estudios más recientes aportaron una alta frecuencia de fragmentos que ampliaron el friso<sup>1281</sup>. Por otra parte, hay indicios de que podría haber existido un edificio predecesor en época arcaica, pues se documentó un fragmento de bloque de *geison*<sup>1282</sup>. Asimismo, la habitación oeste, que McCredie documentó, tenía una fase del periodo arcaico con instalaciones cúlticas relativas a la acción oferente, lo que nos indica que hay una monumentalización previa relativa al culto y, por lo tanto, se evidencia que existiría una actividad coral desde antes de la construcción clásica que aquí analizamos. La sala este fue una nueva incorporación en el s. IV a.n.e. El edificio pudo haber sido mandado construir

<sup>1278</sup> Para saber más sobre esta construcción coral: cf. Wescoat, 2012, pp. 66-113.

<sup>1279</sup> 1982, pp. 17-19, fig. 17.

<sup>1280</sup> McCredie, 1994-1995, pp. 52-53.

<sup>1281</sup> Marconi, 2010, p. 107.

<sup>1282</sup> Lehmann & Spittle, 1982, pp. 17-19, fig. 17; Wescoat, 2012, p. 100, n. 7.

bajo la orden de Filipo II de Macedonia, a partir de la segunda mitad del s. IV a.n.e.<sup>1283</sup>. Esta cronología corresponde al límite temporal de este trabajo.

El área del edificio fue un espacio de ritual ya en el s. VII a.n.e.<sup>1284</sup>. Esta actividad ritual pudo continuar en época arcaica, pues, como señalamos en el párrafo anterior, se localizaron dos pozos en la habitación oeste del edificio que datarían de dicha época<sup>1285</sup>. Sin embargo, poco se sabe de su contenido y si estuvieron, en un principio, dentro o fuera del edificio arcaico<sup>1286</sup>. Este tipo de depósitos votivos se usaban habitualmente para libaciones o sacrificios animales y, además, tienen un carácter ctónico. Sin duda, la actividad ritual continuó en la zona, pues se edificó el edificio en el clásico tardío y, además, se documentaron dos nuevas aberturas en el suelo oeste. Estas evidencias indican una alta probabilidad de que la construcción fuera usada para sacrificios y danzas corales en el exterior. En general, la función del edificio ha sido debatida, pues también se ha indicado que sirvió para danzas rituales de los iniciados y no iniciados en un festival anual (esta cuestión la trataremos más adelante en la interpretación del friso)<sup>1287</sup>. Sin embargo, sabemos que las acciones performativas solían ocurrir en el exterior como hemos comprobado a lo largo de esta tesis, ya sea ante el templo, alrededor del altar o el edificio, en la vía procesional, en el ágora o en el teatro. A continuación, en la siguiente parte del capítulo, realizaremos una síntesis sobre las fuentes disponibles para reconstruir el culto del lugar.

---

<sup>1283</sup> Maniatis et al, 2012, p.272.

<sup>1284</sup> Lehmann & Spittle, 1982, pp. 267-270.

<sup>1285</sup> En *Samothrace* 5 (p. 271) sugieren erróneamente que uno de ellos podría ser una *eschára*.

<sup>1286</sup> Marconi, 2010, p. 124.

<sup>1287</sup> Lehman, 1952, pp. 30, 38; Lehmann & Spittle, 1982, pp. 22-233.

LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA.  
ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

MARTA NICOLÁS MUELAS

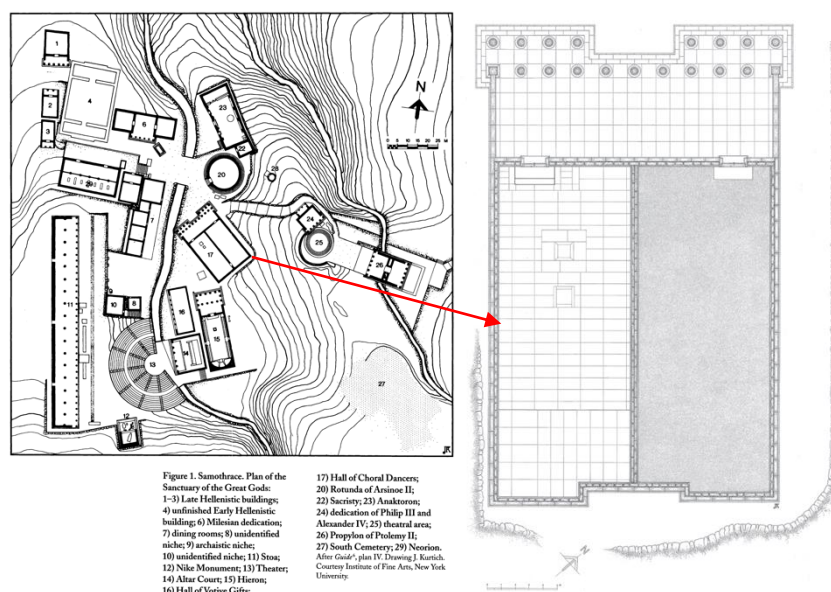


**Fig. 156** Izq. Plano del santuario. En el centro de la imagen se sitúa el edificio de las danzantes corales (N.º 17). A la derecha de este el teatro circular (N.º 25). Extraído de Graham, 2002, p. 241, fig. 1.

Der. Planta del edificio reconstruido. Extraído de Marconi, 2010, p. 106, fig. 8b.



**Fig. 157** Reconstrucción del santuario en época clásica. Vista en sentido NO-SE. En el centro de la imagen está el edificio de las danzantes corales. El acceso de los que se iban a iniciar se realiza por el este, a través de los propileos, en la parte superior izquierda de la imagen. Imagen American Excavations Samothrace, Art History Department, Emory University, s.f.

Antes de analizar la iconografía del friso, queremos atender brevemente a las fuentes que nos informan sobre los rituales que se desarrollaban en el santuario. La realidad es que las fuentes disponibles son tardías – periodos helenístico y romano – por lo que a la hora de reconstruir los rituales del santuario se debe proceder con cautela. Bremmer indica que en las fuentes<sup>1288</sup> siempre se menciona una triada divina de una mujer y dos hombres como la base mítica

<sup>1288</sup> Hes. Fr. 177; Mnaseas fr.41; Diod.5.49.2.

fundacional de los misterios de Samotracia, pero que sus nombres varían según la fuente consultada y esto dificulta conocerlos<sup>1289</sup>. Por otro lado, es posible que los misterios presentaran rituales relacionados con los Coribantes (que incluirían a mujeres y hombres<sup>1290</sup>) y Cabiros<sup>1291</sup>. En estos rituales, en el contexto del culto de la Gran Madre, se desarrollarían danzas extáticas. Otros investigadores siguen la propuesta de que la danza coribántica formara parte del culto del santuario<sup>1292</sup>. En definitiva, se sabe poco de los misterios, pero podemos señalar un carácter ctónico en los rituales.



**Fig. 158** Fragmento del friso del edificio de las danzantes corales (Samotracia). En la escena se observa el patrón compositivo que se repite en los numerosos fragmentos estudiados. F(S)1. Imagen Marconi, 2010, p. 122, fig. 8.17.

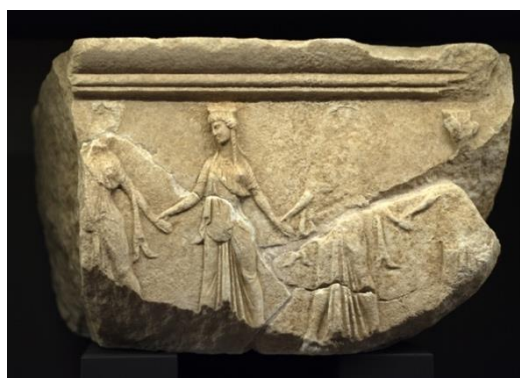


**Fig. 159** Fragmento del friso del edificio de las danzantes corales (Samotracia). En el centro de la imagen se aprecia la vestimenta y peinado de la corista. Imagen Diffendale, 2015.

<sup>1289</sup> Bremmer, 2014, p. 36.

<sup>1290</sup> Contraria a la extendida visión de que el ritual coribántico es performed por hombres (Plat. *Euthd.* 277d), Bremmer (2014, pp. 50, 53) aporta evidencias epigráficas que demuestran que en este tipo de ritual también participa la mujer. Por lo tanto, deberíamos pensar lo mismo para el acto de la danza coribántica.

<sup>1291</sup> Bremmer, 2014, pp. 21-54.

<sup>1292</sup> *Samothrace* 1, pp. 97-100; Wescoat, 2012, p. 86.



**Fig. 160** Fragmento del friso del edificio de las danzantes corales (Samotracia). En la parte inferior izquierda se observa el pie derecho de la figura con lo que parece una sandalia. F (S)38. Modificado de Marconi, 2010, p. 111, fig. 8.7.

El friso de estilo arcaizante<sup>1293</sup> que rodeaba el edificio muestra una danza coral femenina<sup>1294</sup> (Fig. 161). Esta está compuesta por músicas (citaristas, flautistas o músicas con *tympanum*) y bailarinas que parten desde la esquina suroeste del edificio<sup>1295</sup> (Fig. 158 y Fig. 159). Los grupos convergen en el centro desde dos direcciones opuestas (como sucede con las *kórai* del pórtico sur del Erecteion)<sup>1296</sup> (Fig. 161). Tradicionalmente, su ejecución se atribuye a Escopas, pero esta asignación se ha puesto en duda en las últimas décadas<sup>1297</sup>. El patrón de las figuras sobre el friso es el siguiente: una música guía a una bailarina que se sujeta a su ropaje con la mano izquierda o derecha (dependiendo del sentido en el friso) y a esta le siguen una pareja de bailarinas que danzan en posición enfrentada. Todas se sujetan por la muñeca, un gesto habitual en los coros representados<sup>1298</sup> (Fig. 158 y Fig. 159). Según Marconi, que se basa en los fragmentos de dos bloques del friso este, pudieron llegar a ser grupos de nueve figuras por bloque: la música que guía y ocho bailarinas que le siguen<sup>1299</sup>. Todas las figuras visten *póloi* bajos, *chitôn* y manto diagonal, más un sobre-manto acabado en picos (Fig. 158 y Fig. 159). Según Blakely, los pliegues estilizados de la vestimenta y las mantillas de cola de golondrina aluden a un pasado

<sup>1293</sup> Sobre paralelos helenísticos del estilo arcaizante este relieve: cf. Havelock, 1964, pp. 43-58.

<sup>1294</sup> En *Samothrace* 5, Lehmann y Spittle realizaron un extenso estudio del friso: cf. 1982, 172-262.

<sup>1295</sup> Marconi, 2010, p. 121.

<sup>1296</sup> Otro grupo coral femenino que, posiblemente, se dirige hacia el centro / entrada del templo son las figuras de las metopas del Heraion en Foce del Sele: cf. *supra*. 4.1.8; v. N.º 15.

<sup>1297</sup> Palagia, 2000, p. 221; Marconi, 2010, p. 118.

<sup>1298</sup> V. N.º 9 y N.º 14.

<sup>1299</sup> 2010, pp. 118-119.

remoto<sup>1300</sup>. Casi todas van descalzas – algo común en las representaciones corales<sup>1301</sup> – a excepción de una figura que viste una sandalia en el pie derecho<sup>1302</sup> (Fig. 160). Es posible que la representación de bailarinas con sandalias también ocurra a lo largo del friso<sup>1303</sup>, pero no es común en la iconografía de performance coral que las figuras vistan sandalias, pues en el contexto del culto lo habitual es que vayan descalzas. Sin embargo, no es del todo extraño el uso de calzado, ya que, en ocasiones, formaría parte de la vestimenta festiva o coral<sup>1304</sup>. Por otro lado, el uso de *póloi* en escultura femenina de performance coral también es frecuente (v. N.º 2, N.º 3, N.º 19 y N.º 20) y están relacionados con la indumentaria del culto. Es posible que los participantes lo vistieran ante el templo o altar para identificarse con el culto de alguna divinidad femenina que también vestía el *pólos* como sucede en el caso de Hera o Deméter, entre otras<sup>1305</sup>. Ocasionalmente, el uso del *pólos* aparece en la iconografía coral del geométrico<sup>1306</sup> y el arcaico, en donde las mujeres ejecutan una danza procesional. Una muestra de esto es la escena coral del olpe corintio de figuras negras donde se muestra en la banda superior del cuerpo un coro femenino danzando en procesión – posiblemente en círculo – hacia la izquierda mientras se sujetan por las manos. Hay varias figuras mitológicas y una divina, posiblemente, Artemis. Todas visten *póloi* sobre su cabeza<sup>1307</sup> (Fig. 162). Asimismo, Marconi indica que algunas divinidades presentes en Samotracia también aparecen representadas con el *pólos* en la iconografía, entre ellas, Cibeles (Fig. 163) y Deméter<sup>1308</sup>. De hecho, una cabeza de una escultura votiva de Cibeles que se halló en la colina oeste del santuario en 1988 habría vestido el tocado. Esta figura sería sedentaria y portaría el *pólos* como muestran los

---

<sup>1300</sup> 2011, p. 60.

<sup>1301</sup> N.º 1, N.º 5, N.º 9, N.º 10, N.º 11, N.º 12, N.º 14, N.º 15, N.º 16, N.º 18, N.º 19 y N.º 20.

<sup>1302</sup> Marconi, 2010, p. 118, F(S)38.

<sup>1303</sup> Marconi (2010, p. 118) señala que una variación de movimiento podría ocurrir en esa sección del friso, pero no pueden asegurarlo ante falta de más evidencias.

<sup>1304</sup> V.N.º 6, N.º 16 y N.º 18; Crowhurst, 1963, p. 261, n.º 75, 182.

<sup>1305</sup> Crowhurst, 1963, pp. 251-252.

<sup>1306</sup> Un fragmento cerámico argivo de figuras negras muestra un coro femenino danzando en procesión hacia la derecha. Parece que se habría representado *póloi* y el pelo suelto a mechones: cf. Waldstein, 1905, pl. LVII, N.º 17; Crowhurst, 1963, N.º 65, fig. 9.

<sup>1307</sup> Museo Arqueológico Nacional de Madrid 10788.

<sup>1308</sup> Marconi, 2010, p. 131.



paralelos iconográficos de la diosa<sup>1309</sup> (Fig. 163). Por último, se ha sugerido que, por un lado, es posible que en el friso se repita el mismo patrón compositivo de figuras y, por otra parte, que en la zona central del friso (Fig. 161) se rompa esta repetición y se ocupara con otro tema, en concreto, la representación de la celebración de la boda de Cadmo y Harmonia<sup>1310</sup>. Aunque esto último es un tema revisado y lo trataremos más adelante.

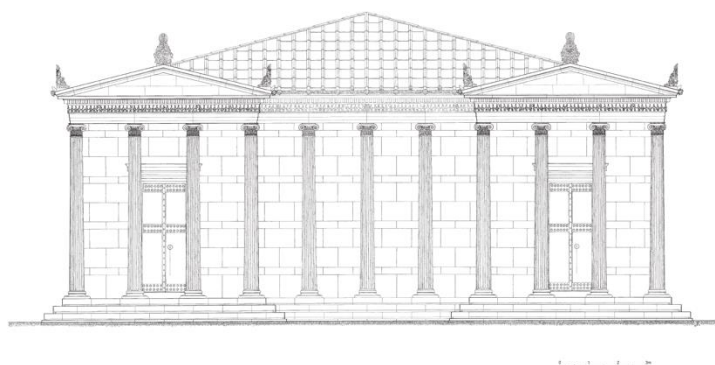


**Fig. 161** Reconstrucción del alzado norte del edificio de las danzantes corales. En la parte superior de la fachada observamos el friso continuo reconstruido. Imagen Marconi, 2010, p. 122, fig. 8C. Dibujo Kurtich.

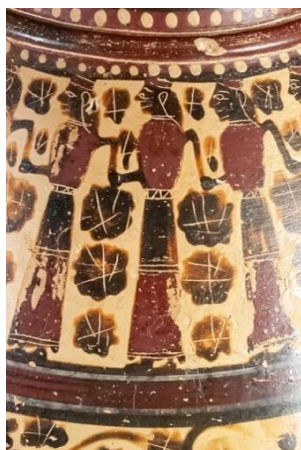


**Fig. 162** Detalle del friso superior del olpe corintio de figuras negras. Se puede ver parte de un coro femenino que visten *póloi* danzando en procesión. Museo Arqueológico Nacional de Madrid 10788. Imagen Gonzalez Uribe, s.f.

<sup>1309</sup> Welch, 1996, p. 468.

<sup>1310</sup> Lehmann & Spittle, 1982, p. 203; Marconi, 2010, p. 121.

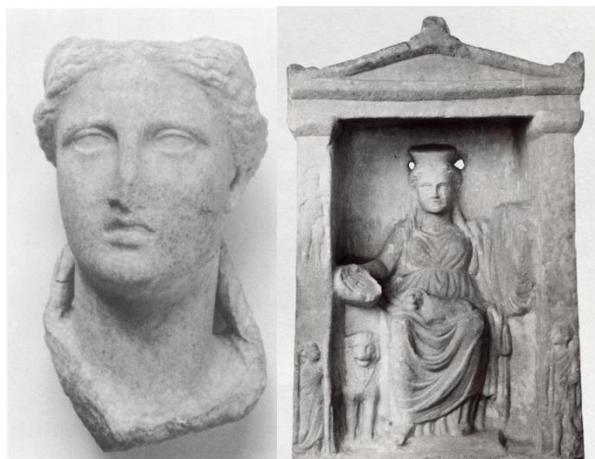


**Fig. 163** Izq. Vista frontal de la cabeza helenística de Cibeles o Gran Madre hallada en el santuario de los Grandes Dioses (Samotracia). Es una escultura votiva sedentaria a la que le falta el *pólos*. Imagen Welch, 1996, p. 89a.

Der. Vista frontal de una escultura votiva de Cibeles o Gran Madre sedentaria vistiendo el *pólos* (hallada en la Acrópolis de Atenas). Athens National Archaeological Museum 3538. Imagen National Athens National Archaeological Museum, s.f.

Por lo que respecta al tipo de performance, sin duda, es una danza como indicamos más arriba. La representación de danza es habitual en la iconografía hasta ahora analizada<sup>1311</sup>. En cuanto al tipo de danza esta podría ser procesional (hemos estudiado dos posibles casos de danza procesional<sup>1312</sup>) (Fig. 158 y Fig. 159). Aunque existe la posibilidad de que en los misterios del santuario se celebren danzas extáticas de los Coribantes y Cabiros – relacionados con Cibeles en Samotracia (Fig. 163) – en las que también podía participar las mujeres, la danza del friso no parece representar tal acto. Si consultamos otros paralelos de danzas femeninas extáticas veremos en ellos un movimiento más enérgico y caótico que el que las figuras del friso muestran (Fig. 164)<sup>1313</sup>. Si los *mysteria* incluían performances de los Coribantes, es decir, danzas extáticas, las evidencias iconográficas de relieves de danza coribántica o pírrica son tardías (neo-áticas) y muestran coros masculinos armados. En general, la danza representada en esa iconografía difiere de la del friso, la cual es armoniosa y calmada (Fig. 158 y Fig. 159). Un ejemplo de ese tipo de danza pírrica lo

<sup>1311</sup> V. N.º 1, N.º 9, N.º 11, N.º 14, N.º 15 y N.º 19.

<sup>1312</sup> V. N.º 14 y N.º 15.

<sup>1313</sup> V. N.º 1.

observamos en la copia romana que muestra un coro masculino desnudo. Estos portan cascos y escudos mientras danzan por parejas en posición enfrentada. Quizás el estilo de la danza de esta imagen puede recordar a aquella del friso, pero los contextos para ambos son contrarios (Fig. 165).

En general, en el friso interpretamos dos posibilidades representativas: un gran coro que danza en procesión con más de 900 figuras o varios coros que actúan simultáneamente (Fig. 158 y Fig. 159). El número total de figuras que componen cada grupo de bailarinas distribuido en los bloques varía, pero todas tienen una *choregós*: la música que toca el instrumento. Esta figura de *choregós* / músico también la encontramos en dos de los relieves de nuestro catálogo<sup>1314</sup> y en el pasaje del *Himno Homérico a Apolo* tenemos el arquetipo divino para los mortales, el dios actúa como corega y guía con su lira al coro de navegantes hasta su santuario. También observamos que ante la música o *choregós*, se posiciona la última bailarina que mira hacia ella. Este gesto nos recuerda a la figura femenina de la metopa del santuario de Paestum, quien avanza mirando hacia atrás, pero en el caso de esta muchacha podría ser la corega de sus compañeras<sup>1315</sup>. Por otra parte, Marconi señala que grupos de ocho y nueve figuras están bien documentadas en el friso. El número nueve recordaría al coro arquetípico de las Musas que citamos en el segundo capítulo de este trabajo<sup>1316</sup>.

---

<sup>1314</sup> V. N.º 1 y N.º 14.

<sup>1315</sup> Cf. *supra*. cap. 4.1.8; V. N.º 15.

<sup>1316</sup> Marconi, 2010, p. 129; Cf. *Supra*. Cap. 2.1; Sobre el número de miembros que compone el coro: cf. Calame, 2001, pp. 20-24.



**Fig. 164** Detalle de la banda central de un *mastos* ático de figuras negras. Se puede observar en la escena de *komos* una danza femenina al son de los *auloí*. British Museum 1841,0514.1. Imagen Brommer, 1977, taf. 38.2.



**Fig. 165** Relieve que muestra una danza pírrica. Copia romana de un original griego c. 100-50 a.n.e. Musei Vaticani 321. Imagen Musei Vaticani, s.f.

La interpretación del friso ha sido variada. Como citamos más arriba, la primera hipótesis indica que el friso representó una escena de la boda de Cadmo y Harmonia<sup>1317</sup>. Para Wescoat, la recreación ritual de la búsqueda de Harmonia, su regreso a salvo y su boda, incluiría la danza que tendría un importante papel en la celebración<sup>1318</sup>. El motivo para establecer una conexión entre el friso y la boda mítica se debe al pasaje escrito por Diodoro de Sicilia – donde se nombran algunos instrumentos que aparecen en el friso<sup>1319</sup> –, ya que establece una

<sup>1317</sup> Lehmann & Spittle, 1982, pp. 230-3.

<sup>1318</sup> Wescoat, 2012, p. 86.

<sup>1319</sup> Diod. 5.49: “[...] el presente de Electra fueron los sagrados ritos de la llamada Gran Madre de los dioses juntamente con címbalos, tímpanos y los instrumentos de aquel ritual; Apolo tocó la cítara, las Musas la flauta [...]”. (Trad. Torres, 2005).

relación entre el mito y la historia del santuario de Samotracia. El mito fundamentaría los rituales iniciáticos del santuario al ser Cadmo el primer extranjero en iniciarse en los misterios del lugar<sup>1320</sup>. Por el contrario, la revisión de Marconi indica que en los fragmentos hasta ahora estudiados no existe ninguna muestra de representación relacionada con la celebración de una boda. Nuestra observación de los fragmentos acepta esta propuesta. Asimismo, añade que la escena del mito descrita por Diodoro incluye la asistencia de los dioses a la boda y que ninguna procesión de estos portando regalos aparece en el friso hasta ahora conservado, pues todo lo que se observa son las bailarinas. Nuestro análisis apoya esta última línea interpretativa.

También se ha señalado que el edificio de las danzantes corales sea el Telesterion del santuario. Esta hipótesis se basa en la ubicación central, cerca de la vía sagrada, y en el tamaño del edificio<sup>1321</sup> (Fig. 157). Sin embargo, no hay evidencia arqueológica que señale la existencia de bancos corridos en las habitaciones del edificio<sup>1322</sup>, elemento necesario para el ritual como los que había en el Telesterion eleusino<sup>1323</sup>.

Asimismo, se ha interpretado una danza orgiástica en la imagen del friso. A raíz de varios estudios publicados<sup>1324</sup>, Picard apuntó esta conjetura<sup>1325</sup>. Su interpretación se basó en relacionar la presencia del *tympanon* con una danza orgiástica en honor a Cibeles (Fig. 163), lo cual, comparando con la información de la que hoy disponemos, es un fundamento insuficiente. Además, como expusimos más arriba, nada indica que las bailarinas ejecuten una danza tan caótica y enérgica como la que se desarrollaría en los rituales de los Coribantes o Cobiros (si es que estos tienen relación alguna con los *mysteria*). Estrabón describe a los Curetes y señala similitudes con varios conjuntos divinos, entre ellos, los Coribantes y los Cabiros. A todos se les representa inspirados por el frenesí báquico de bailes de guerra, alboroto, gritos y ruido ejercido con los

<sup>1320</sup> Diod. 5.48-49; Según Marconi (2010, p. 126) la evidencia literaria señala que el mito sería más antiguo que el recogido por Diodoro a mediados del s. I n.e.

<sup>1321</sup> Clinton, 2003, p. 61.

<sup>1322</sup> Marconi, 2010, p.123.

<sup>1323</sup> Scott, 2022, p. 208.

<sup>1324</sup> Conze (1860, pp. 62-63), quien estudió el friso, señala un pasaje de la *Aquileida* de Estacio (1.827-834) como paralelo de la danza del friso.

<sup>1325</sup> 1950, p. 159.

instrumentos. También añade que este tipo de ritos se ejecutaban en Samotracia<sup>1326</sup>. Sin embargo, no consideramos que esta performance sea el caso para la iconografía del friso.

Hasta ahora hemos repasado sintéticamente el espacio del santuario y el edificio, las fuentes que nos acercan a los *mysteria*, la iconografía del friso y las diferentes propuestas interpretativas de la acción coral que sobre él está esculpida. En esta última sección del capítulo exponemos las conclusiones del análisis de la iconografía del friso. Indudablemente este señala una tradición coral en el lugar. El friso envuelve el edificio central del santuario, lo que hace que el motivo de la danza sea prominente (Fig. 161). Si aceptamos la propuesta de Marconi en la que ve una pluralidad de coros femeninos que habrían actuado en el santuario<sup>1327</sup>, los cuales componían las comitivas enviadas como sucedía en grandes festivales panhelénicos como el de Delfos, quizás estos coros podrían estar participando en una festividad anual de Samotracia<sup>1328</sup> que bien podría ser el festival anual en verano, posiblemente, institucionalizado por la dinastía macedónica<sup>1329</sup>. Esto último es una especulación, pues la información sobre los *mysteria* es escueta (así lo describe Diodoro). Si la representación del friso se trata de un solo grupo coral y si atendemos al movimiento circular en danza procesional alrededor del edificio, esto podría señalar la tradición de una performance local ante la construcción o alrededor de esta. Sin embargo, no creemos que sea un caso ilustrativo de danza circular en una misma dirección, ya que el coro parte de un mismo punto, se divide en dos y se vuelve a encontrar en el centro. Este acto lo encontramos en las *kórai* del pórtico sur del Erecteion y en la *orchêstra* del teatro de Dioniso en Atenas<sup>1330</sup>. La acción de bailar alrededor de la divinidad o de una construcción coral (altar o templo) no es extraño en el mundo religioso griego, de hecho, encontramos varias

---

<sup>1326</sup> Strab.10.3.7.

<sup>1327</sup> 2010, p. 132.

<sup>1328</sup> Marconi propone que festival anual que supuestamente se celebraba en verano, en la segunda mitad del s. IV a.n.e., sería un momento idóneo para estos coros y que, además, coincidiría con el momento de esplendor internacional del santuario.

<sup>1329</sup> Cole, 1984, p. 48.

<sup>1330</sup> Cf. *supra*. cap. 4.2.3.

representaciones votivas que expresan este acto<sup>1331</sup>. Por último, la evidencia de que sólo se han conservado figuras femeninas danzantes en una alta cantidad de fragmentos, indica una fuerte posibilidad de que formen un ritual exclusivamente femenino o, más bien, que el ritual esté relacionado con una o varias diosas del santuario (Fig. 158 y Fig. 159). Sabemos que había divinidades femeninas presentes en el culto del santuario, entre ellas, Cibeles (Fig. 163), cuyo poder podía ayudar a curar la locura.

Evidentemente, existe un ritual desconocido relacionado con el culto adscrito al edificio, pues se han documentado las dos aberturas (depósitos o *escharai*) en la sala oeste del edificio (Fig. 156) y, además, el friso muestra una performance coral que formaría parte de ese ritual. Asimismo, en el espacio donde se ubica la construcción también se desarrollaría la acción performativa desde, al menos, época arcaica. Pero ¿a quién estaría dedicado el culto? Como indicamos más arriba, los depósitos dispuestos en el nivel de circulación suelen tener relación con cultos ctónicos y en el santuario de los Grandes Dioses estos estaban presentes. Aunque es una tarea difícil identificar el culto al que se adscribe el edificio, Marconi especula sobre varias posibilidades de establecer diferentes conexiones con, por ejemplo, Deméter y Perséfone o *Kore*, *Elektra* y sus hijos (presentes en los festivales desde el periodo arcaico) o bien un culto heroico<sup>1332</sup>. La vestimenta de los coros, en concreto, el uso de *pólos*, podría relacionarlas con un culto femenino como hemos comprobado en la iconografía coral (Fig. 162). No descartamos un culto a Cibeles, quien también usa el *pólos* según muestra su iconografía (Fig. 163). Sin embargo, las performances corales asociadas a esta en Samotracia tienen carácter extático<sup>1333</sup> y no sería el caso de la danza representada en el friso. Una muestra de performance coral al servicio de la divinidad en un gran santuario que nos puede servir como analogía para lo que sucedería en Samotracia, es el coro de las muchachas de Delos que ya citamos al comienzo de este trabajo<sup>1334</sup>. Según el *Himno Homérico a Apolo*,

<sup>1331</sup> Por ejemplo, una escultura votiva ática (*hekateion*) muestra a las Gracias danzando alrededor de la figura Hécate repetida tres veces sobre una columna: cf. Brinkmann, 1925, p. 138, 52; Crowhurst, 1963, N.º 129.

<sup>1332</sup> Marconi, 2010, p. 125.

<sup>1333</sup> Diod. 5. 49. 3.

<sup>1334</sup> Cf. *supra*. cap. 2.1.

todos los años las ciudades griegas enviaban comitivas – *theoroi* – a Delos, tal y como sucedería en Samotracia<sup>1335</sup>. Las participantes del festival en el santuario ejecutarían danzas corales como las que realizaban las muchachas del *Himno Homérico*, pero no podemos confirmar si esas danzas que se desarrollaron en este espacio del santuario de Samotracia son parte de un rito iniciático.

Por último, el espacio del santuario de los Grandes Dioses se definió, sin duda, por la acción coral en el marco del ritual. La repetición a lo largo del tiempo de la performance coral articuló el espacio del santuario a través de la vía sacra por la que los iniciados y no iniciados se moverían en forma de procesión o bailes. Desde época clásica, estos accederían por el este del santuario y transcurrirían junto al edificio de las danzantes corales (Fig. 156 y Fig. 157). Además, se edificaron construcciones propiamente corales como el teatro o el complejo teatral situado al este. A partir del tercer cuarto del s. IV a.n.e. se renuevan y monumentalizan espacios del santuario como el edificio de las danzantes corales, una manifestación de la intención de los benefactores del santuario por internacionalizarlo. Este ejercicio de impulso y renovación constructiva sucede en otros grandes santuarios como el de la Acrópolis de Atenas y el de Apolo en Delfos<sup>1336</sup>. Los grandes santuarios tuvieron una creciente afluencia de asistentes, de los cuales una parte formarían espectáculos corales en honor a los dioses. De este último hecho surge la necesidad de acomodar el espacio existente. Insistimos en que el proceso de monumentalización del espacio público de las *póleis* y alrededores está definido, en parte, por la repetición de la performance coral en el lugar a lo largo del tiempo.

Finalmente, ante la falta de información sobre los rituales de los *mysteria* de Samotracia, más evidencias arqueológicas y nuevos fragmentos que aporten más información sobre el friso, tendremos que ceñirnos a especular sobre la posibilidad de que la danza coral del friso esté relacionada con un culto femenino ctónico del santuario. Por esta razón, consideramos necesario que continúe la investigación en el lugar.

---

<sup>1335</sup> Se han documentado listas epigráficas de *theoroi* – como la de Tasos – de mediados del s. III a.n.e. que ponen el relieve este hecho: cf. Cole, 1984, p. 48; Marconi, 2010. p.133.

<sup>1336</sup> Cf. *supra*. c.c. 4.1.2 Y 4.2.2.



#### 4.2.4. Iconografía de performance coral en monumentos votivos dispuestos en el espacio público

En el siguiente apartado recogemos un caso de estudio de escena de performance coral esculpida en soporte columnar de carácter votivo que una vez estuvo expuesto en el santuario de Delfos y que tiene relación con otros similares que estarían expuestos en el espacio público de la *pólis* ateniense. Tal y como especificamos en el capítulo introductorio<sup>1337</sup>, el motivo para incluir este monumento votivo se debe a que una vez formó parte del paisaje coral de dicho lugar. Aunque no formó parte de ninguna construcción – como los relieves arquitectónicos que hasta ahora hemos analizado en el corpus – su carácter monumental, gracias al empleo de un elemento arquitectónico (columna), sus dimensiones y factura en piedra, contribuye a que fuera elemento destacado a la vista de los transeúntes y los dioses en el espacio público. Lo más destacable de este material votivo es la iconografía que proyecta sus relieves en el lugar, pues está en conexión estrecha con la performance coral. Sin embargo, no hemos incluido las bases, placas votivas o estelas funerarias que muestran iconografía de performance coral, realizadas en piedra o barro cocido, que nos encontramos en todo el territorio griego desde época arcaica. La razón por la cual no hemos incluido este último catálogo en el trabajo se debe, en primer lugar, a una cuestión formal y de límite en la tesis, y, en segundo lugar, estos objetos tienen un carácter más privado que los relieves que analizamos en este apartado, aunque las bases escultóricas con escenas corales sí se expusieron en zonas públicas como los Propileos de la Acrópolis o la Vía de los Trípodes en Atenas. Por otro lado, las placas y estelas votivas no se dispusieron de la misma forma en el paisaje coral que los relieves de este capítulo. Asimismo, como señalamos en el primer apartado de la investigación, este material que aquí analizamos establece el límite cronológico del trabajo, aunque las evidencias de representaciones corales proyectadas en lugares públicos continúan más allá del 325 a.n.e. En definitiva, nuestra intención en el futuro es la de ampliar la investigación de la performance coral en el espacio público de la antigua Grecia

---

<sup>1337</sup> Cf. *supra*. cap. 1.

a través del estudio de los relieves votivos desde el 600 hasta el 300 a.n.e. y, además, ampliar el horizonte cronológico del catálogo general de materiales a partir de época helenística.

#### 4.2.4.1. *Choreía* en Delfos. La columna de acanto del santuario de Apolo

En el siguiente capítulo analizamos e interpretamos la columna de acanto del s. IV a.n.e., conocida como la columna de las danzantes, del santuario de Delfos (N.º 20). A lo largo de este apartado, en primer lugar, atenderemos a su origen y al espacio donde se ubicó. Después analizaremos la iconografía y continuaremos con la interpretación de esta. Por último, reflexionaremos sobre su significado coral en el espacio del santuario y cómo la performance que representa contribuyó a definir el lugar.



Fig. 166 Vista aérea del santuario de Apolo (Delfos). Imagen Google Earth, 2023.

Desde 1894 más de doscientos fragmentos que formaron esta columna fueron descubiertos al norte y este del templo de Apolo por la Escuela Francesa de Atenas<sup>1338</sup>. Algunos fragmentos de columna fueron encontrados cerca de la vía sagrada, se hallaron restos de figuras femeninas en la terraza del templo y el *omphalós* en el área del pronaos<sup>1339</sup>. En la actualidad, podemos conocer la columna original gracias a los sucesivos trabajos publicados de reconstrucción<sup>1340</sup>. Su historia de estudio es larga y ha estado resumida en varias

<sup>1338</sup> Amandry & Chamoux, 1991, p. 86.

<sup>1339</sup> Martinez, 1997, pp. 36-38.

<sup>1340</sup> Homolle, 1897, PP. 603-614; 1908, pp. 205-235; Elderkin, 1941, pp. 373-380; Pouilloux & Roux, 1961, pp. 123-149; Bousquet, 1964, pp. 655-675; Schmidt, 1982, pp. 91-92; Bommelaer, 1991, pp. 199-200;

publicaciones<sup>1341</sup>, por lo que no consideramos necesario revisitarla al completo. Por lo que respecta al material, es una columna con motivos vegetales sobre el fuste y el capitel, sobre el que se apoyan tres figuras femeninas que sujetarían un trípode de bronce y el ónfalo de mármol (Fig. 173). Su altura no habría dejado indiferente a los espectadores, pues medía alrededor de catorce metros, siendo la columna votiva más alta en la antigua Grecia hasta el momento. Su estudio y recomposición han sido un proceso a lo largo de las últimas décadas que ha planteado dificultades. Tras el hallazgo de los diversos fragmentos, Homolle conectó la columna con las figuras femeninas<sup>1342</sup>. Desde este momento y tras sucesivos estudios, Marcadé restauró el gesto de las *kórai*<sup>1343</sup> y señaló que sostenían el lebes o recipiente de un trípode que no se ha conservado. Después, Pouilloux y Roux identificaron la base de la columna<sup>1344</sup> y, más recientemente, Amandry propuso la primera restitución con la colocación del ónfalo que se apoyaba sobre el trípode sujetado por las figuras. Finalmente, se ha conocido su forma original y ubicación en el santuario gracias a la reconstrucción digital de Thibault y Martínez<sup>1345</sup>. Este último modelo reconstruido es el que nos ha facilitado la comprensión del monumento y su iconografía en relación con el espacio del santuario. En la siguiente sección realizaremos una síntesis del origen de esta dedicación y el espacio donde se proyectó.

La columna se erigió sobre la terraza superior del templo de Apolo en el santuario délfico, probablemente, en el último cuarto del s. IV a.n.e. (Fig. 167 y Fig. 168). Este santuario ya lo hemos tratado en capítulos anteriores, pues en él encontramos iconografía coral que se proyectó sobre el axis sagrado donde se desarrollaba la procesión<sup>1346</sup>. Las principales articulaciones corales que configuran el espacio del lugar son: la vía sacra, que trazaba serpenteante el santuario desde el sureste, el altar de Apolo, o de los Quiotas, ante el templo

---

Croissant & Marcadé, 1991, pp. 84-90; Boardman, 1995, p. 27; Colonia, 2006, pp. 331-334; Martínez, 1997, pp.35-46; Thibault & Martínez, 2007, pp. 231-238; Ferrari, 2008, pp. 135-150; Martínez, 2021, pp. 521-582; Martínez, 2022, pp. 42-45.

<sup>1341</sup> Schmidt, 1982, p. 91; Martínez, 1997, pp. 35-40; 2007, p. 231.

<sup>1342</sup> Homolle, 1897, pp. 603-614.

<sup>1343</sup> Marcadé, 1953, pp. 271-272.

<sup>1344</sup> Pouilloux & Roux, 1961, pp. 123-149.

<sup>1345</sup> 2007, pp. 231-238.

<sup>1346</sup> Cf. *supra*. cap. 4.1.2.

períptero del dios y la construcción coral del teatro situado al noroeste. Como el resto de los santuarios panhelénicos que hemos analizado en este trabajo, la topografía de este evolucionó en el marco del proceso de monumentalización a partir del 650 a.n.e. cuando empezó a atraer la atención internacional de varias *póleis* y empezaron a erigirse dedicaciones monumentales (como los tesoros mencionados en este trabajo<sup>1347</sup>), por lo que la actividad ritual en el lugar ya estaría atestiguada en el s. VII a.n.e. Reiteramos que la monumentalización de estos santuarios no es un proceso que se base únicamente en motivos técnicos, políticos o económicos, también responde a una necesidad religiosa de acomodar la alta afluencia de visitantes y al participante de la performance ritual que se celebraba anualmente, en la que estaría el coro. En el caso del templo de Apolo, se sucedieron varias fases constructivas, ya que el edificio se destruyó en dos ocasiones, a saber, durante el incendio (548 a.n.e.) y el terremoto del 373 a.n.e. Al noreste del templo, se hallaron varios fragmentos de la base de columna – una cimentación de poros<sup>1348</sup> y un pedestal de caliza – y situaron la columna entre el monumento de Daoco y el témenos de Neoptolemo. Esta posición le permitió dominar desde la parte superior de la terraza noreste del santuario: el templo, el altar y el eje de la vía sacra. Además, un fragmento de esta base sirvió para datar la dedicación después del 346 a.n.e., pues se identificó la inscripción ΠΑΝ, Pankrates de Argos<sup>1349</sup> (Fig. 169). Otros dos bloques, uno de caliza gris y otro blanca, formaron tres escalones sobre el bloque de cimentación – según la reconstrucción – como parte de la base<sup>1350</sup>. Asimismo, en uno de estos fragmentos (la caliza blanca) se documentó una doble inscripción que incluye la mención del pueblo ateniense<sup>1351</sup>. Por el contrario, esa datación ha sido debatida por Vatin quien leyó en uno de los fragmentos – el de caliza blanca – una inscripción cuya hipotética reconstrucción situaría esta dedicación en el 375

---

<sup>1347</sup> *Cf. supra.*

<sup>1348</sup> Ridgway, 2001, p. 23.

<sup>1349</sup> Fue un personaje conocido por su actividad económica, mencionado en varias inscripciones delficas, relacionado con la construcción del templo de Apolo del cual fue contratista: *cf.* Pouilloux & Roux, 1963, pp. 122-149; Amandry & Chamoux, 1991, p. 86; Bommelaer, 1991, p. 199; Ridgway, 2001, p. 23.

<sup>1350</sup> Ridgway, 2001 p. 23.

<sup>1351</sup> *IG II<sup>3</sup> 4 17.*

a.n.e. Según la lectura de Vatin la columna fue realizada por Praxíteles<sup>1352</sup> y erigida para conmemorar la victoria de la batalla de Alicea por Timoteo<sup>1353</sup>. Según su visión, después del terremoto del 373 a.n.e. la columna se reconstruiría. Esta controvertida lectura ha sido muy debatida<sup>1354</sup>, pues los análisis por comparación estilística de la columna y por la forma de las letras inscritas la datan, aproximadamente, en el 330 a.n.e.<sup>1355</sup>. En definitiva, no podemos asegurar la propuesta de Vatin en base a la evidencia<sup>1356</sup>, ya que parece que su datación estilística, entorno al 330 a.n.e., está ampliamente aceptada. Por otra parte, Martínez reconstruye el texto en dos fragmentos, el cual evocaría una dedicación a Apolo por la anficiónía con la ayuda del pueblo ateniense<sup>1357</sup>. Por último, que este monumento se haya expuesto en esta zona del santuario no es fortuito, pues, como añade Martínez, quien considera la dedicación de origen ático, la colocación de la columna en ese lugar es una reafirmación del prestigio ateniense en una zona que los tesalios buscaron apropiarse<sup>1358</sup>.

---

<sup>1352</sup> Si la propuesta de Vatin es correcta, la fecha de nacimiento del escultor se desplazaría alrededor del 400 a.n.e.: *cf.* Ridgway, 2001, p. 25.

<sup>1353</sup> Vatin, 1983, pp. 26-40.

<sup>1354</sup> Recientemente, Martínez realizó una nueva interpretación de la inscripción: *cf.* 2022, pp. 42-45.

<sup>1355</sup> Ridgway, 2001, p. 26.

<sup>1356</sup> Marcadé y Croissant (1991, p.90) no detectaron tales inscripciones.

<sup>1357</sup> 2022, p. 42.

<sup>1358</sup> *Ibid.*

LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA.  
ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

MARTA NICOLÁS MUELAS

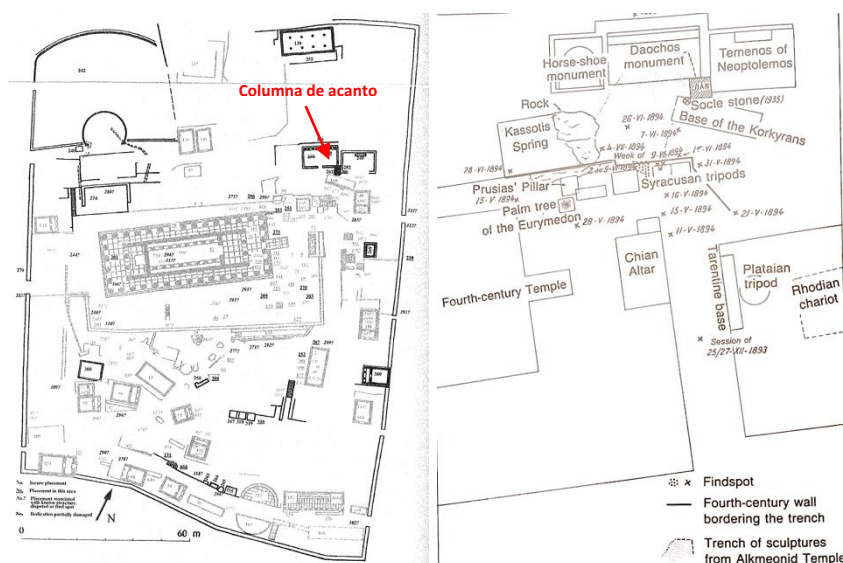


**Fig. 167** Izq. El santuario de Apolo en Delfos (340-300 a.n.e.). Modificado de Scott, 2010, p. 128, fig. 5.6.

Der. Planta del sector norte del santuario de Apolo (Delfos) donde se hallaron la base PAN y el resto de los fragmentos de la base de la columna. Extraído de Ridgway, 2001, p. 24, il. 8.

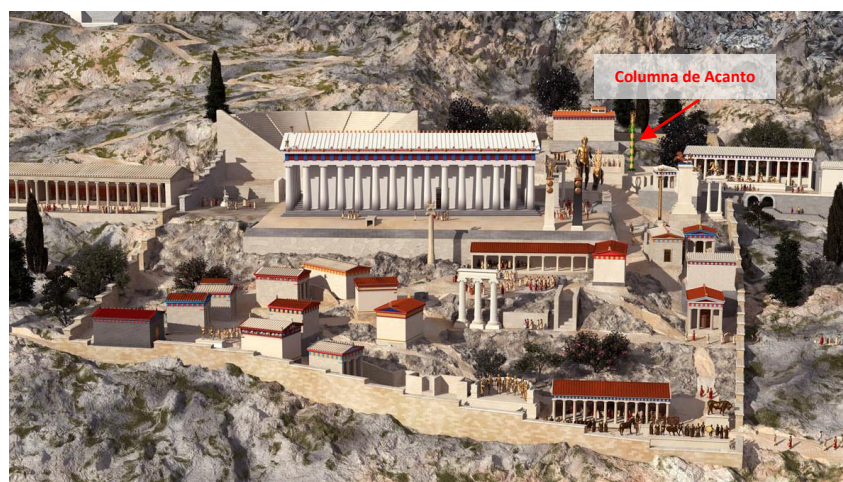


**Fig. 168** Reconstrucción del santuario de Apolo (Delfos). Vista S-N. Imagen Anasynthesis, 2019.



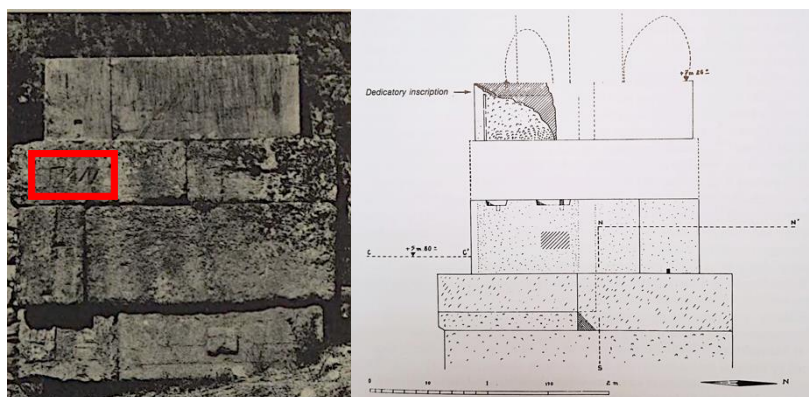


**Fig. 169** Izq. Vista oeste de la base de la columna de acanto (Delfos). Sobre el bloque superior izquierdo se lee la inscripción PAN. Extraído de Pouilloux & Roux, 1963, pl. 23, 2.

Der. Reconstrucción de la base de la columna de acanto (Delfos). Fragmentos de los bloques encontrados dispuestos sobre la base con la inscripción PAN. Extraído de Ridgway, 2001, p. 25, il. 9.

En esta sección del capítulo vamos a analizar la iconografía de la columna. El esquema iconográfico de una figura femenina sujetando un recipiente ya estaba en uso antes de la creación de la columna de acanto. Por ejemplo, una estatuilla de bronce procedente de Olimpia (s. VIII a.n.e.), la cual podría haber estado fijada a un trípode<sup>1359</sup>, representa una mujer vestida con túnica incisa que alzaría el brazo derecho para sujetar un recipiente sobre su cabeza<sup>1360</sup>. Otros dos ejemplos muestran la relación entre figuras femeninas formando coros y trípodes. En primer lugar, sobre un vaso protoático aparecen dos coros, uno femenino y otro masculino<sup>1361</sup>. En la parte superior del vaso el coro femenino avanza en procesión hacia la derecha mientras portan recipientes o calderos sobre sus cabezas y abren ligeramente las bocas en un gesto de canto (Fig. 170). Además, es posible que el color original de los recipientes imitara al metal. En segundo lugar, una copa ática de figuras negras (720-700 a.n.e.), hallada en el Cerámico, muestra en el interior un coro mixto unido por la mano y en movimiento circular<sup>1362</sup>. En el exterior del vaso aparecen ocho trípodes (Fig. 171). Esta disposición rítmica podría hacer referencia a

<sup>1359</sup> Langdon, 1998, pp. 259-260, fig. 10; Steiner, 2021, p. 90.

<sup>1360</sup> Athens National Archaeological Museum 6218.

<sup>1361</sup> Staatliche Museen zu Berlin Antikensammlung A41.

<sup>1362</sup> Athens National Archaeological Museum 874.



performances en honor a Apolo en la Acrópolis de Atenas<sup>1363</sup>, en concreto, las Targelias<sup>1364</sup>. Estos son algunos materiales de cronología alta que evidencian el esquema figura femenina-recipiente y que, además, indican una conexión entre performance coral y trípode en el contexto ritual del culto.



**Fig. 170** Detalle del extremo superior del vaso protoático. Alrededor del cuello se dispone el coro femenino que canta mientras sujeta el recipiente sobre su cabeza. Staatliche Museen zu Berlin Antikensammlung A41. Imagen Classical Art Research Center, University of Oxford, s.f.



**Fig. 171** Copa ática de figuras negras (720-700 a.n.e.). En la imagen de la izquierda se observa el coro mixto que danza en círculo. A la derecha de esta, el exterior de la copa muestra en la banda central los trípodes. Athens National Archaeological Museum 874. Imagen Digital LIMC, 2020.

En general, la fórmula del trípode soportado por un eje central no es desconocido en la Grecia arcaica y clásica<sup>1365</sup>. Por ejemplo, en el santuario beocio de Ptoos se hallaron algunas bases de trípodes (s. VI-V a.n.e.) que tienen la huella de un soporte, en concreto, una columna de piedra en cuyo fuste estaría

<sup>1363</sup> Steiner, 2021, p. 93.

<sup>1364</sup> ThesCRA II. 4.b. Tanz 5 (vol 2).

<sup>1365</sup> Homolle (1908, pp. 216-112) realiza una lista con monumentos que representan elementos dóricos relacionados con la columna de acanto.

inscrita la advocación<sup>1366</sup>. Por otro lado, una inscripción especifica la construcción de un trípode votivo en el Cinosargo (Atenas) (*ante quem* 350 a.n.e.). Específicamente, señala el uso de una piedra que sujetaría el trípode y ambos se colocarían encima de una columna con capitel dórico<sup>1367</sup>. Por otra parte, el uso de figuras antropomórficas bajo trípodes ya fue descrito por Pausanias<sup>1368</sup>. En Amiclas el autor clásico señaló trípodes votivos, entregados para conmemorar victorias bélicas, y bajo ellos se colocaron estatuas divinas, a saber, Afrodita, Artemisa y Perséfone<sup>1369</sup>. Los trípodes de los Denoménides en Delfos también se ofrendaron para conmemorar victorias bélicas. Cada uno de ellos habría sido soportado por la figura en piedra de una *Niké*<sup>1370</sup>, la *ágalma*, pero sólo se ha conservado la base de piedra para los trípodes y las esculturas. Pero el ejemplo más directo de este tipo de columna lo encontramos en las pinturas de cuatro vasos cerámicos áticos. El primero es un curioso lékythos ático de figuras rojas y relieve que recoge una imagen de persas cazando jabalíes (450-400 a.n.e.). Al fondo de la escena aparece una columna con decoración vegetal coronada por un trípode<sup>1371</sup>, un aspecto muy similar a la columna délfica<sup>1372</sup> (Fig. 174). El segundo es una cratera de campana ática de figuras rojas (400-300 a.n.e.)<sup>1373</sup>, donde se observa una escena de simposio en la que aparecen Dioniso y Apolo reclinados, acompañados de sátiros y ménades con diademas radiadas. Entre ellos aparece una columna con motivos vegetales que soporta un trípode en lo alto y que nos recuerda bastante a la columna de acanto (Fig. 175). El penúltimo fragmento de cratera de volutas de figuras rojas (400-300 a.n.e.) representa una escena del sacrificio de Heracles en el altar de Crise y aparece el fuste de una columna decorada con hojas<sup>1374</sup> (Fig. 176). El

---

<sup>1366</sup> Chamoux, 1970, p. 323.

<sup>1367</sup> IG II<sup>2</sup> 1665, l. 16 y ss; Chamoux, 1970, p. 323.

<sup>1368</sup> Sobre la vía de los Trípodes en Atenas: cf. Paus. 1.20-28.

<sup>1369</sup> Paus. 3.18.8.; 4.14.2; Chamoux, 1970, p. 320.

<sup>1370</sup> Bommelaer, 1991, p. 188-189, N.º 518, fig. 79.

<sup>1371</sup> State Hermitage Museum St. Petersburg П.1837-2.

<sup>1372</sup> Este vaso le ha servido a Ferrari (2008, pp. 144-145) para establecer una conexión entre Apolo, la región Hiperbórea, la danza cósmica y las muchachas de la columna de acanto de Delfos.

<sup>1373</sup> Athens National Archaeological Museum 12243.

<sup>1374</sup> State Hermitage Museum St. Petersburg 33.

último paralelo es un ánfora ática panatenaica (363-362 a.n.e.) donde aparece una columna de acanto flanqueando a Atenea<sup>1375</sup>.



**Fig. 172** Reproducción en yeso del capitel de la columna de acanto (Delfos). Gipsoteca del Museo del Louvre. Imagen Musée du Louvre, s.f.



**Fig. 173** Izq. Restos digitalizados de la columna de acanto y restituidos en su lugar original. Imagen Thibault & Martinez, p. 236, fig. 7.

<sup>1375</sup> Ferrari, 2008, p. 44, n. 53.

Der. La columna de acanto (Delfos) restituida. Imagen Thibault & Martinez, p. 236, fig. 7.



**Fig. 174** Detalle del lekythos ático de figuras rojas y relieve (450-400 a.n.e.). En el centro de la escena observamos la columna de acanto coronada por el trípode dorado. State Hermitage Museum St. Petersburg П.1837-2. Imagen Classical Art Research Centre, University of Oxford, s.f.



**Fig. 175** Detalle de la cara A de la crátera de campana ática. En el centro de la imagen se puede ver una columna similar a la de Delfos. Athens National Archaeological Museum 12253. Imagen Digital LIMC, 2020.



**Fig. 176** Fragmento de crátera de volutas ática de figuras rojas (400-300 a.n.e.) En el centro se aprecia la columna de acanto. State Hermitage Museum St. Petersburg 33. Imagen Classical Art Research Centre, University of Oxford, s.f.

A continuación, vamos a realizar la autopsia de las imágenes que componen esta columna votiva (Fig. 172 y Fig. 173). En primer lugar, observamos que las hojas de acanto decoran la base del fuste, el propio fuste y la base del capitel. Tanto en la base de la columna como en el capitel estas hojas de acanto se abren, como floreciendo, y dejando salir de ellas la columna y, en la parte superior, la triada femenina, el desaparecido trípode y, por último, el ónfalo. El trípode, las *kórai* o cariátides, la columna vegetal y el ónfalo componen una fórmula iconográfica que se repite en el santuario<sup>1376</sup>, pues reproducen elementos delficos (y ofrendas) del culto apolíneo que se han representado en numerosas ocasiones. En un primer momento, se creyó que las hojas de la columna eran de *silphium*, una planta medicinal y culinaria, y se pensó que el monumento perteneció al tesoro de los cirineos, quienes exportaban la planta<sup>1377</sup>. Sin embargo, estudios posteriores identificaron los motivos vegetales como hojas de acanto. Parece que el uso de la hoja de acanto en la arquitectura griega comienza en el capitel corintio. El ejemplo más temprano del empleo de la hoja lo observamos en la columna del templo de Apolo Epicúreo en Vasses (450 a.n.e.), el cual está relacionado con el movimiento solar<sup>1378</sup>. En Atenas también existe la tradición del uso de hojas de acanto en la arquitectura pública, por ejemplo, se emplean en la cresta de las acroteras del templo del Partenón y

<sup>1376</sup> Martínez, 1997, p. 43.

<sup>1377</sup> Homolle, 1893, p. 641; Martínez, 1997, p. 36.

<sup>1378</sup> Ferrari, 2008, p. 144, n. 60.

en la parte superior del techo del monumento de Lisícrates (335-334 a.n.e.), donde tres volutas habrían sostenido un trípode<sup>1379</sup>.

De las hojas de acanto emergería, entre los elementos citados, el desaparecido trípode<sup>1380</sup> (Fig. 173). Como indicamos, es un elemento del culto apolíneo, pues es la herramienta que usa la Pitia en el oráculo y, a su vez, es un objeto votivo que sirvió para conmemorar victorias atléticas<sup>1381</sup>, bélicas, corales y como obsequio<sup>1382</sup>. En el santuario de Olimpia también se han documentado numerosos trípodes votivos como los de Delfos. En general, el trípode se ha representado en varias escenas de la mitología apolínea sobre vasos cerámicos<sup>1383</sup> y su emplazamiento sobre una columna no es algo nuevo, como hemos comprobado en los paralelos iconográficos del párrafo previo. Otro ejemplo del empleo de este material es la conocida Columna de las Serpientes, la cual una vez sujetó un trípode de oro<sup>1384</sup>. Esta columna, cuyos restos se conservan en Estambul, se erigió en el santuario délfico (478 a.n.e.) para conmemorar la victoria de la batalla de Platea. Volviendo a la columna de acanto, lo interesante es que sobre el trípode se apoya el *omphalós*, el centro u ombligo del mundo<sup>1385</sup> (Fig. 173 y Fig. 177). Este se custodiaba en el interior del templo, en el *ádyton*, junto al oráculo de la Pitia. Encontramos numerosa iconografía del ónfalo, en concreto, en la cara A de una crátera de volutas de figuras negras procedente de Apulia muestra una escena previa a la muerte Neoptolemo en Delfos (370 a.n.e.)<sup>1386</sup>. Se observa a Orestes (sobre el altar) persiguiéndolo y también aparece Apolo, una figura femenina (¿Artemis?), otro guerrero, el templo y varios elementos délficos, entre ellos el ónfalo y el trípode (Fig. 177). En la imagen, el *omphalós* se apoya sobre una base de elementos vegetales, similares a hojas, que hacen que la piedra parezca surgir de ellos. Esta curiosa representación nos recuerda a aquella de la reconstrucción de la columna (Fig.

<sup>1379</sup> Martínez, 2022, p. 42.

<sup>1380</sup> Sobre el trípode en la antigua Grecia: cf. Shur, 1971, pp. 216-232.

<sup>1381</sup> Hom. *Il.* 23. 259.

<sup>1382</sup> Hom. *Od.* 13.10-15.

<sup>1383</sup> Imágenes del trípode en la mitología apolínea: cf. Metropolitan Museum New York 07.286.76 (525-475 a.n.e.); British Museum 1851.0416.19 (550-500 a.n.e.).

<sup>1384</sup> Hdt. 9.81.1.

<sup>1385</sup> Paus. 10.16.3.

<sup>1386</sup> LIMC 2.1. *Apollon*, 890; Colección privada H.A. 239; Otra imagen muestra el ónfalo sin elementos vegetales, pero su aspecto recuerda al de la columna: cf. Hermitage Museum ST 1807 (450-400).



173), probablemente, el artista tuvo en cuenta el aspecto del ónfalo del templo – y el transmitido por el mito – en el momento de proyectarla sobre la columna. La piedra se apoya sobre el trípode, en el cuenco de este, y, a su vez, se apoya sobre las *kórai* (según la imagen de la reconstrucción).

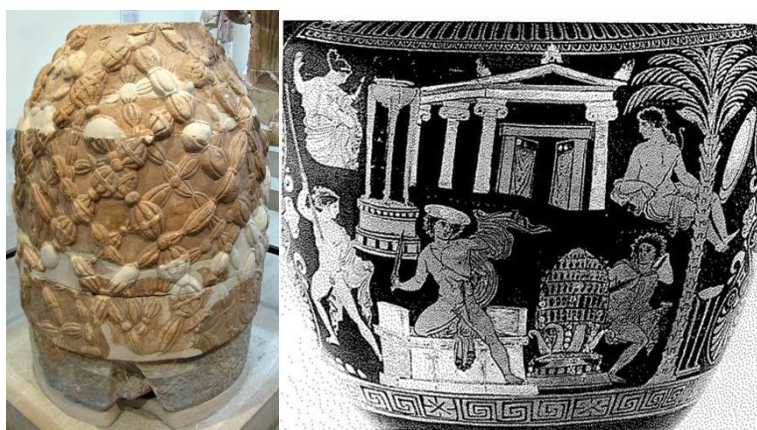


**Fig. 177** Izq. Ónfalo de la columna de acanto (Delfos). Se aprecia la tela de lana (*agrenos*) escupida que, según la mitología, cubría la piedra. Imagen Yucatan, 2009.

Der. Detalle de la banda central de la cratera de volutas apuliana (370 a.n.e.). En la parte inferior de la escena, bajo el templo de Apolo, aparece representado el ónfalo sobre una base con elementos vegetales. También se han representado otros elementos delficos: el trípode y la palmera. Colección privada. Extraído de LIMC 2.1. *Apollon*, 890.



**Fig. 178** Detalle del extremo superior de la columna de acanto (Delfos). Sobre el capitel la triada femenina que sujetaría el trípode y el ónfalo. Delphi Archaeological Museum 466, 1423, 4851. Imagen Zde, 2020.



**Fig. 179** Restitución de las figuras femeninas de la columna de acanto (Delfos). Extraído de Thibault & Martínez 2007, p. 237, fig. 8.

En cuanto a las figuras femeninas, aunque aparentemente iguales, presentan ligeras variaciones (Fig. 179). Por el contrario, Martínez, en un primer momento, señaló que era una figura repetida tres veces por una necesidad técnica de sostener el caldero y resaltar el ónfalo<sup>1387</sup>. Si observamos cada una de las figuras podemos apreciar variaciones en los pliegues del *chiton*, la flexión de los codos, la inclinación de las cabezas (unas más bajas que otras) y la altura del *pólos* o corona (Fig. 172 y Fig. 179). Sólo un rostro se ha conservado y este ha servido para aproximar la reconstrucción de los otros dos (Fig. 179). Las figuras portan joyería, llevarían pendientes de metal, que tampoco se han conservado, y brazaletes esculpidos. Visten *chitoniskoi* – túnicas cortas – de acuerdo con la moda de finales del s. IV a.n.e. El gesto de recoger los ropajes lo vimos en las *kórai* de Delfos y señalamos la connotación coral de este movimiento<sup>1388</sup> (Fig. 178 y Fig. 179). El cabello está dispuesto en mechones trenzados que caen sobre la espalda. Un peinado similar fue aplicado en las *kórai* del Erecteion (Fig. 151)<sup>1389</sup>. Las muchachas están descalzas, algo habitual en el contexto del culto en el santuario y que hemos comprobado en la iconografía coral que hemos analizado a lo largo de este trabajo<sup>1390</sup>. Por último,

<sup>1387</sup> Martínez, 1997, p. 43.

<sup>1388</sup> Cf. *supra*. cap. 4.1.2.

<sup>1389</sup> Cf. *supra*. cap. 4.2.2.2.

<sup>1390</sup> V. N.º 1, N.º 6, N.º 10, N.º 11, N.º 12, N.º 13, N.º 15, N.º 16, N.º 17, N.º 19, N.º 20; La colocación sobre la punta de los pies descalzos y la vaporosidad de la vestimenta del trío femenino de la columna recuerda a las danzantes del friso de Samotracia: v. N.º 19.



portan sobre sus cabezas un tocado, *pólos* o corona radial. Como indicamos en capítulos previos, el uso de este se circunscribe a la vestimenta del culto y su versión en forma de *kálathos* se representa en determinadas diosas<sup>1391</sup>. Lo característico del tocado es su aspecto, pues tiene una apariencia vegetal al haberse esculpido finas líneas verticales y paralelas. Una interesante comparación para este tipo de tocado o *pólos* radial lo podemos observar en la escena de la crátera de campana lucania (400-390 a.n.e.) en donde danza un coro mixto, identificados como bailarines *kalathískos* (Fig. 180). En concreto, la figura femenina central viste un *chitôn* corto y un tocado radial, seguramente, confeccionado con elementos vegetales. Esta baila alzando los brazos y colocándose sobre la punta de sus pies, en un gesto y apariencia que nos recuerda a las figuras de la columna (Fig. 178 y Fig. 179). Este tipo de tocado podía estar hecho de plumas o cañas (*thryeatic / psilinoi*)<sup>1392</sup> y es por esto por lo que el aspecto del *pólos* o corona de las muchachas de la columna podría hacer referencia a ese tipo de tocado. En otras escenas sobre vasos cerámicos este tocado asociado a los bailarines *kalathískos* es más exagerado, son de un diámetro mayor, y difiere de aquel esculpido en la columna. Otro fragmento, una estela de mármol procedente de Quíos, presenta una escena de bailarinas *kalathískos* enfrentadas (c. 400 a.n.e.)<sup>1393</sup>. Visten *chitoniskoi* y *póloi* como aquellas de la columna. El aspecto de los pliegues ropaje causado por el movimiento de la danza se asemeja al de nuestras figuras. Bailan sobre la punta de sus pies mientras flexionan o alzan sus brazos (Fig. 181). El relieve de un sarcófago procedente de Janto en Licia (s. IV a.n.e.)<sup>1394</sup> también nos sirve como analogía para la triada de la columna. Sobre la superficie de los laterales de la tumba se aprecia una pareja femenina enfrentada bailando sobre la punta de sus pies (Fig. 182). Visten *póloi* y *chitôn* corto. Según Isin, esta imagen podría estar conectada con la danza funeral en el contexto de un discreto culto local a Apolo<sup>1395</sup>. Esta comparativa iconográfica de los *póloi* que hemos expuesto podría hacernos pensar que la triada de la columna son las convencionales bailarinas

<sup>1391</sup> Cf. *supra*. C.c. 4.1.2, 4.2.2.2 y 4.2.3; V. N.º 2, N.º 3, N.º 19, N.º 20.

<sup>1392</sup> Isin, 2021, p. 64.

<sup>1393</sup> Fuchs, 1986, p. 284, fig. 12.

<sup>1394</sup> Demargne, 1962, p. 41.

<sup>1395</sup> Isin, 2021, p. 64.

*kalathískos*, de hecho, algunos investigadores han propuesto que lo son<sup>1396</sup>. Sin embargo, el empleo de esta denominación para los bailarines con túnicas cortas y tocados o coronas que aparecen en la iconografía es problemático, pues estos tocados no son *kálathos* o cestas en el sentido tradicional si no una especie de corona radial realizada con, posiblemente, hojas<sup>1397</sup>. Esta hipótesis sobre la asimilación de las figuras de la columna como bailarinas *kalathískos* la analizaremos más adelante. Por último, los pies de las muchachas de la columna no se han conservado, están fracturados, y la reconstrucción que realizaron Thibault y Martínez presenta las plantas de los pies horizontales, aunque están suspendidos en el aire (Fig. 173 y Fig. 179)<sup>1398</sup>. Es cierto que los pies de las figuras no se apoyarían sobre ninguna superficie, quedando suspendidos, por lo que tendría más sentido que sus pies estuvieran ligeramente apuntados hacia abajo como lo harían las bailarinas de Samotracia (Fig. 158), los de la estela quiota, la cratera lucania o las del sarcófago de Janto, en vez de estar con la planta en posición totalmente horizontal.



**Fig. 180** Crátera de campana lucania (400-390 a.n.e.). Se puede ver un coro mixto de bailarines *kalathískos*. En el centro una figura femenina que viste *chitôn* corto y un tocado orgánico. Rijksmuseum van Oudheden Leiden RSx4. Extraído de Papadopoulos, 2014, fig. 22.

<sup>1396</sup> Ferrari, 2008, p. 141.

<sup>1397</sup> Sobre la cuestión: cf. Ferrari, 2008, p.139; Papadopoulos, 2014, p. 404.

<sup>1398</sup> Martínez, 2022, p. 43.



**Fig. 181** Cara A del fragmento de la estela procedente de Quios (c. 400 a.n.e.). Sobre ella superficie hay incisas cuatro bailarinas. Archaeological Museum of Chios 577. Imagen iDAI Objects Arachne, s.f.



**Fig. 182** Detalle del extremo superior del “sarcófago de las bailarinas” (Janto). Sobre uno de los laterales se observa la imagen de las bailarinas danzando sobre la punta de sus pies y vistiendo un atuendo similar al de las figuras de la columna. Imagen Raddato, 2013.

En general, las figuras visten atuendos y portan atributos relacionados con la actividad cultural y las *kórai* o cariátides arcaicas de Delfos. Tienen cierto estilo arcaizante, según Ridgway, para implicar antigüedad y venerabilidad<sup>1399</sup>. Esto sería un intento de hacer referencia al pasado performativo del santuario en las primeras etapas de monumentalización a partir del 600 a.n.e., en concreto, a las antiguas *kórai* de los tesoros de Delfos, con el objetivo de ensalzar la iconografía. Un aspecto importante que destacar es el movimiento expresado del cuerpo en forma de “S”, indicado por las ondas hacia la derecha – según la vista del espectador – de los pliegues del ropaje (Fig. 178 y Fig. 179). Esto las hace parecer bailar mientras sostienen el objeto. Además, se sujetan el ropaje como

<sup>1399</sup> 2001, p. 26.

para facilitar el movimiento. En los primeros estudios se consideraron bailarinas como las Tíades<sup>1400</sup>, pero esta conjetura la revisaremos más adelante. En la mitología de Apolo, en ocasiones, aparecen las Ninfas o las Gracias junto al dios. El número de éstas representado en la iconografía y en la literatura, en ocasiones, es tres<sup>1401</sup>. De hecho, en los relieves del pasaje de los Teoros de Tasos, tres son las Ninfas que aparecen en procesión junto a la divinidad<sup>1402</sup>. En el *Himno Homérico a Artemis*<sup>1403</sup>, esta diosa es la *choregós* que guía al coro de Ninfas hacia el interior del templo de Apolo en Delfos. Las Gracias también aparecen representadas en procesión junto al dios en el vaso François. Estas últimas también bailan y cantan en un coro junto a otras divinidades mientras Apolo toca la cítara, según la narración del *Himno Homérico*<sup>1404</sup>. La conjetura de que las figuras de la columna podrían ser una triada coral divina es una propuesta interesante, sin embargo, trataremos la cuestión interpretativa a continuación.

La columna no tiene ninguna función arquitectónica y las esculturas que sujetan el trípode se han identificado como cariátides<sup>1405</sup>, aunque es un término común para designar a este tipo de escultura femenina que cumpliría una función sustentante, el nombre asignado en este trabajo para ellas es el de *kórē*<sup>1406</sup>. En primer lugar, fue Homolle quien reconoció en estas figuras a bailarinas o ménades (Tíades) – aunque no hay una expresión frenética – y, desde entonces, su interpretación es aún debatida. Marcadé y Croissant expusieron la columna como una ofrenda votiva a partir de la inscripción de la base<sup>1407</sup>. Más adelante, el análisis de Vatin le llevó a concluir que esta columna es la conmemoración de una victoria bélica, pero su lectura de una extendida inscripción en la base es controversial<sup>1408</sup>. Por otro lado, Martínez no identificó a tres bailarinas sino tres figuras repetidas por la necesidad técnica de soportar el lebes del trípode<sup>1409</sup> y

<sup>1400</sup> Homolle, 1897, pp. 603-614; Colonia, 2006, p. 333.

<sup>1401</sup> Calame, 2001, p. 22, n. 17.

<sup>1402</sup> Cf. *supra*. cap. 4.2.1.

<sup>1403</sup> 27.12 y ss.

<sup>1404</sup> Pp. 195-205.

<sup>1405</sup> Schmidt, 1982, pp. 91-92; Ridgway, 2001, p. 23.

<sup>1406</sup> Cf. *supra*. c.c. 4.1.2 y 4.2.2.2.

<sup>1407</sup> 1991, pp. 603-614.

<sup>1408</sup> Sobre el debate de la interpretación de Vatin (1983): cf. Ridgway, 2001, pp. 24-25.

<sup>1409</sup> 1997, p. 43.

que, además, no están concebidas como tríada sino para ser vistas, cada una de ellas, desde diferentes ángulos del santuario<sup>1410</sup>. Colonia también propone que no son bailarinas, pues interpretó a tres nobles doncellas que sujetaban el lebes o cuenco para el dios<sup>1411</sup>. Sin embargo, mediante la comparación iconográfica<sup>1412</sup>, otros investigadores las identificaron como las bailarinas *kalathískos* en honor a Apolo Carneio<sup>1413</sup>. Rolley también vio en las figuras de la columna a bailarinas *kalathískos*<sup>1414</sup>. Esta idea se basa en las *saltantes Lacaeae* que describe Plinio para referirse al trabajo del escultor Calímaco<sup>1415</sup>. Existen paralelos neo-áticos que muestran este tipo de bailarinas y es por ello por lo que la columna de acanto se ha propuesto como un referente clásico para el origen estas representaciones posteriores<sup>1416</sup>. Algunos de los paralelos que hemos expuesto que recogen este tipo de danza *kalathískos* se asemejan a la vestimenta y expresión de las muchachas de la columna (Fig. 180)<sup>1417</sup>. El empleo del término – *kalathískos* – para designar el baile que realizarían las figuras de la columna (y para algunos de los paralelos iconográficos que hemos expuesto) es problemático, pues no distingue entre los bailarines que visten la corona radial o el *pólos* o tocado con forma de *kálathos*. El término engloba a todas estas variaciones de vestuario en una misma danza. La acuñación del término permitió conectar el tipo de tocado o corona con la danza *kalathískos* (danza de la pequeña cesta) mencionada por Ateneo<sup>1418</sup>. Por esta razón, aunque aquí lo empleamos para designar el aspecto de las bailarinas (*chitôn* corto y corona radial), debemos tener en cuenta esta cuestión que, por razones formales, no ampliaremos en este trabajo. En general, sabemos que es una danza muy representada en la iconografía que, tradicionalmente, se ha

---

<sup>1410</sup> 2022, p. 43.

<sup>1411</sup> 2006, p. 333.

<sup>1412</sup> En la sección del análisis iconográfico de la columna señalamos algunos materiales iconográficos que representan bailarinas *kalathískos* análogas a las de la columna: *cf. supra*.

<sup>1413</sup> Ridgway, 2001, p. 43; Ferrari, 2008, p. 141.

<sup>1414</sup> 1994, p. 153.

<sup>1415</sup> *HN*. 34.92; Lavagne, 2006, pp. 1098-1100.

<sup>1416</sup> Habetzeder, 2012, pp. 7-47; Lavagne, 2006, p. 1100.

<sup>1417</sup> *Cf. supra*.

<sup>1418</sup> *Ath.* 2.467f, 14.629f; Ferrari, 2008, p. 139; Fue Stephani (1865, pp. 23-24, 27-34) quien empleó por primera vez este término para describir la escena de unos materiales.

considerado un género laconio y en conexión con Apolo Carneio. Sin embargo, Ferrari sugiere que podría ser tan ateniense como espartana<sup>1419</sup>.

Por otra parte, es posible una lectura mitológica para estas doncellas que las conectaría con la *pólis* ateniense. Aunque también se han identificado como las Gracias, por su relación con la divinidad, Bousquet vio en ellas a las hijas de Cécrope.<sup>1420</sup> Esta propuesta se basa en la obra *Ion* de Eurípides, en donde el coro de las Cecrópidas o Agláurides danza cerca del Erecteion, próximo al primitivo Piton que era el punto de partida de la vía sagrada que condujo a la procesión de la Pitaida hacia Delfos<sup>1421</sup>. Asimismo, Bousquet establece una conexión entre la columna y la procesión ateniense hacia el santuario del 330-325 a.n.e.<sup>1422</sup> Colonia también identifica a las Cecrópidas dedicándole al dios su objeto. Esta dedicación se realizó durante la celebración de la llegada de la procesión de los atenienses a Delfos durante la Pitaida del 330-325 a.n.e.<sup>1423</sup>, de ahí la inscripción en la base. Esta es una de las propuestas más aceptadas y es que la columna conmemora una de las procesiones de la Pitaida. El santuario era un lugar importante para la política y sociedad ateniense, sobre todo, su oráculo. La numerosa presencia de monumentos e inscripciones en el sitio es más que evidencia suficiente de la relación entre los dos lugares. Entre esas dedicaciones atenienses en Delfos, se ofrecieron trípodas en el contexto de este festival<sup>1424</sup>. Por otro lado, en Atenas ya se utilizaban bases de piedra o columnas para sujetar trípodas votivos<sup>1425</sup>, tal y como indicamos en el análisis iconográfico<sup>1426</sup>. La muestra más destacable de la posible conexión de la columna de acanto con la *pólis* ateniense está en la mencionada crátera donde aparece una columna decorada con hojas que sujeta un trípode (Fig. 175)<sup>1427</sup>.

<sup>1419</sup> 2008, p. 138.

<sup>1420</sup> Bousquet, 1964, p. 670.

<sup>1421</sup> Eur. *Ion* 492.; Bousquet, 1964, p. 663-664.

<sup>1422</sup> 1964, p. 666; Una inscripción en una base de trípode – el cual no se ha conservado – dedicada al dios en el santuario recoge la lista de los nombres de los oficiales religiosos que dirigieron la procesión de la Pitaida en la misma fecha (*IG* II<sup>3</sup> 18).

<sup>1423</sup> Colonia, 2006, p. 333.

<sup>1424</sup> *IG* II<sup>3</sup> 4 18 (330-325 a.n.e.): 1) [ὁ δ]ῆμος ὁ Ἀθηναίων τῷ Ἀ[π]όλλωνι ἀν[έ]θηκεν· 2) [ἐ]ροποιοὶ οἱ τὴν Πυθαῖδα ἀγαγόντες [...]; Bousquet, 1964, p. 666.

<sup>1425</sup> Bousquet, 1964, p. 667.

<sup>1426</sup> Cf. *supra*.

<sup>1427</sup> Cf. *supra*.

Si, efectivamente, la columna fue erigida por los atenienses como indica la inscripción, su dedicación sería un símbolo de retorno en el espacio del santuario tras la Tercera Guerra Sagrada, para recordar su presencia<sup>1428</sup>. Para Martínez, las figuras de la columna harían alusión a las cariátides arcaicas del santuario y representarían participantes – no bailarinas – en la procesión del trípode (*tripodoforia*), siendo un monumento que se dedica al dios durante la Pitaida. Además, el monumento habría sido creado en un taller ático que también produciría monumentos corégicos y/o funerarios<sup>1429</sup>.

De todas las interpretaciones que hemos mencionado es la de Ferrari la que se aproxima a una lectura coral de la iconografía de la columna<sup>1430</sup>. Según la investigadora, la columna estaría conectada con la danza cósmica y la triada femenina son bailarinas *kalathískos*<sup>1431</sup>, pues, al analizar el tocado radial de los bailarines *kalathískos*, propone que esta danza se desarrolla en un contexto astral. Asimismo, expone la posibilidad de que este tipo de danza tenga su origen en Atenas, ya que la evidencia visual más temprana procede de la zona, y que no sería algo exclusivo del culto apolíneo o de Esparta<sup>1432</sup>. Interpreta la columna dedicada por los atenienses como un punto cósmico que marca los movimientos estacionales de Apolo, cuando, según la leyenda délfica descrita en un pasaje de Hímero<sup>1433</sup>, marcha y regresa de la región Hiperbórea. Concretamente, la columna es un *terma* celestial – punto de retorno de las carreras – en donde el sol invierte el curso y delimita el circuito de las estrellas. Las doncellas o *parthénoi* bien podrían ser estrellas que llevan el trípode en lo alto mientras bailan suspendidas en el cielo, con sus pies colgando, en la danza más armoniosa y paradigmática para el mundo mortal: la cósmica. La conexión de esta columna con Apolo también reside en los festivales que celebraban el ciclo de las estaciones, señaladas por el movimiento de las estrellas, como vimos en

<sup>1428</sup> Scott, 2010, p. 135; Martínez, 2022, p. 42.

<sup>1429</sup> 2022, pp. 43-44.

<sup>1430</sup> Pp. 141-147.

<sup>1431</sup> Ferrari presenta el argumento de que la danza *kalathískos* está conectada con el contexto astral (2008, pp. 135-150) y, por otro lado, la investigadora hace referencia a la problemática del término *kalathískos* para designar este tipo de danza (2008, p. 139).

<sup>1432</sup> 2008, p. 138; Por el contrario, Papadopoulos (2014, p. 420, n.70) considera esta hipótesis problemática.

<sup>1433</sup> Him. *Orat.* 48.10-11.

el caso de algunas festividades del Partenón<sup>1434</sup>. Es probable que la danza, como la que representa las figuras, formara parte de la fiesta. Si la lectura de las figuras como un coro celestial de Ferrari es correcta, no es el único caso en la que un coro astral se representa en la iconografía, pues sobre un astrágalo cerámico de figuras rojas se pintó una escena de danza coral, probablemente, las Híades<sup>1435</sup>. Asimismo, el enfoque coral de Steiner sobre esta columna también indica que son las Erecteidas o Híades<sup>1436</sup>. Esta conjetura la relaciona con su lectura coral de las *kórai* del pórtico sur del Erecteion, pues ve en estas columnas figuradas de la Acrópolis a las doncellas míticas que, según la obra de Eurípides, tras su muerte se unieron en un coro celestial. Estas columnas servirían como modelo para los coros que actuaban adyacentes al templo ateniense y que conmemorarían el sacrificio de las hijas de Erecteo. Para Steiner, la columna de acanto revisita los elementos de las *kórai* del pórtico sur, y las bailarinas *kalathískos* ejecutarían una performance coral alrededor del trípode, acción conocida en el santuario de Delfos. Un ritual que incluía la danza coral alrededor del trípode sería una práctica común, pues algunos pasajes señalan ceremonias en las que se desarrollan procesiones que portarían el trípode (como la de la Pitaida) y, posiblemente, danzas alrededor del trípode<sup>1437</sup>. En concreto, aquí citamos más arriba el fragmento de Hímero el cual describe cómo los ciudadanos de Delfos forman coros de jóvenes *parthénoi*, cantan el pean acompañado con música y ejecutan danzas alrededor del trípode para invocar la vuelta de Apolo desde la región hiperbórea<sup>1438</sup>. Otro fragmento del *Ion* de Eurípides señala que cerca del sagrado trípode se realizan danzas (probablemente indica el trípode del oráculo del templo de Apolo)<sup>1439</sup>. Estos dos pasajes seleccionados son un claro indicio de performances corales conectadas con el trípode que se realizarían en el espacio del santuario, ya sea una procesión o un baile circular. Además, el vaso protoático que muestra un coro femenino portando recipientes

<sup>1434</sup> Cf. *supra*. cap. 4.2.2.2.

<sup>1435</sup> British Museum 1860,1201.2.

<sup>1436</sup> Steiner, 2021, pp. 401-404.

<sup>1437</sup> Sobre las fuentes que mencionan estas performances: cf. Steiner, 2021, pp. 90-95.

<sup>1438</sup> Him. *Orat.* 48.10-11.

<sup>1439</sup> Φοιβήιος ἐνθα γὰρ μεσσόμφαλος ἐστία παρὰ χορευομένων τρίποδι μαντεύματα κραίνει, (Eur. *Ion* 461-464).



sobre la cabeza, el cual citamos en el análisis iconográfico (Fig. 170), nos daría una pista sobre esta práctica coral que ya se desarrollaría en los espacios públicos desde el s. VII a.n.e.

Hasta ahora hemos analizado aquellos aspectos de la columna de acanto que consideramos relevantes para aproximarnos a la performance coral que las figuras representan y si una homónima se desarrollaría en algún ritual que contribuyó a configurar el espacio del santuario délfico. Desde su hallazgo, este monumento votivo ha sido revisado y reconstruido en numerosas publicaciones que han aportado nueva información, la cual ha facilitado su comprensión y, en otras ocasiones, los datos han suscitado el debate. Por ejemplo, la cuestión cronológica es controversial, pues se han propuesto fechas para la columna desde la década del 380 a.n.e. en adelante. Sin embargo, basándonos en las comparaciones estilísticas expuestas por los investigadores, parece que la datación más próxima del monumento sería una fecha a partir del 330 a.n.e. En segundo lugar, otro tema debatido ha sido el gesto y la expresión de las figuras. Mientras la interesante interpretación de Martínez indica que no son bailarinas, la mayoría de los estudiosos las han considerado como tal. Adelantamos que nuestra conclusión es que son bailarinas, pero, antes de desglosar esta hipótesis, queremos retomar otras cuestiones sobre la columna.

Por otro lado, el motivo de su dedicación también ha sido cuestionado. Por ejemplo, se ha considerado una dedicación para conmemorar una victoria bélica y, por el contrario, parece que la propuesta general más aceptada es que sea un monumento votivo que conmemore un festival ateniense en Delfos. Pero antes de resolver esta cuestión, queremos atender a su origen.

Consideramos muy probable que la columna de acanto se creara en un taller ático, ya que, además, la iconografía de la misma es abundante en la zona (Fig. 174, Fig. 175 y Fig. 176). El empleo de columnas de piedra que soportan trípodas también está presente en la *pólis*<sup>1440</sup>. Asimismo, el material utilizado es mármol pentélico, originario de Atenas<sup>1441</sup>. El rasgo definitivo que la identifica como ática es la inscripción en la base que recoge al pueblo ateniense. La lectura

---

<sup>1440</sup> /IG II<sup>2</sup> 1665, l. 16 y ss; Chamoux, 1970, p. 323.

<sup>1441</sup> Martínez, 2022, p. 42.

de esta inscripción también ha sido objeto de debate, sobre todo, en cuanto a la datación y al motivo de la dedicatoria (victoria bélica o religioso), pero la mayoría acepta el origen geográfico que indica. Otra conexión con Atenas la establecerían las propias figuras, pues según el análisis de Ferrari, quien indica que son bailarinas *kalathískos*, el baile que realizan podría haberse practicado también en Atenas, pues en este lugar parece que existe la evidencia iconográfica más temprana para esta danza. Esta última conjetura de Ferrari también plantea un debate.

Continuando con las hipótesis de Ferrari y Steiner, ambas indican que son bailarinas de un coro celestial. El análisis de Ferrari se basa en la defensa de que el baile *kalathískos*, que es el que realizan las doncellas de la columna, es la representación de la performance del coro de estrellas y que las coronas radiadas que portan en la iconografía, como las de la columna, indican ese rasgo astral. Considera la columna como un punto cósmico relacionado con la celebración del cambio estacional y Apolo. Steiner apoya esta idea y añade que son las Híades. Esta propuesta conectaría la columna, una vez más, con Atenas, en concreto, con su pasado mítico, pues Steiner considera que las *kórai* o cariátides del pórtico sur del Erecteion es la representación del coro celestial de las Erecteidas en el espacio del santuario. Recordemos en este punto que las estrellas son el paradigma coral por antonomasia. Desafortunadamente, no disponemos de una evidencia iconográfica que represente explícitamente a un coro astral a la manera que se han esculpido las muchachas de la columna. Aunque no podemos argumentar lo contrario para estas atractivas hipótesis, sí coincidimos en que es un coro femenino de *parthénoi* danzando. La línea de la postura de las figuras en “S” y la expresión del movimiento a través del pliegue de las túnicas muestran una agitación como la que realizaría una corista (Fig. 178). Asimismo, el atuendo y complementos que visten coinciden con los que se llevarían en el contexto coral. En la iconografía de bailarines *kalathískos* que hemos mostrado en este capítulo encontramos estos rasgos (Fig. 180, Fig. 181 y Fig. 182). Si son bailarinas *kalathískos* y fuera una danza que se practicara en Atenas, como señala Ferrari, tendría sentido que representaran este baile, el cual también podría estar relacionado con Apolo. Sin embargo, esta última es una especulación. Por otra parte, la reconstrucción digital de esta columna no

muestra a las doncellas con los pies en punta como, habitualmente, se representa a las bailarinas *kalathískos* (Fig. 179), pero consideramos que este hecho no disminuye la posibilidad de que ejecuten una danza coral. El análisis de Martínez las considera como una alusión a las participantes de la procesión que entregarían el trípode en el contexto del festival<sup>1442</sup>. Tampoco resultaría imposible que representen a las participantes de la procesión coral en ascenso al templo mientras entregan el trípode.

Finalmente, su ubicación casi al final del tramo de la vía procesional y su proyección sobre la explanada del templo no es fortuita. Es un monumento religioso, pero con reivindicación política por parte de Atenas<sup>1443</sup>. Además, su posición junto a la vía sagrada la conecta con la performance coral de la procesión que se realizaría. Si la danza *kalathískos* estaba presente en Atenas, ya que la evidencia más temprana provendría de la zona, y el uso de la columna de acanto sujetando un trípode en lo alto también se representa iconográficamente en Atenas, parece que podría ser un monumento conmemorativo de la procesión de la Pítida y que esta danza tuviera lugar durante la festividad en honor a Apolo. ¿Podrían las muchachas de la columna representar la danza alrededor del trípode, del tipo *kalathískos*, que portarían en procesión? ¿Sería la reproducción de un coro astral? No podemos negar la connotación de movimiento en las figuras y su contexto en la performance del ritual, ya sea en un baile alrededor del trípode – para el cual tenemos noticias de que se practicaría en el santuario<sup>1444</sup> – o sea en una procesión que portaría el trípode. Sin duda, ambas son actividades corales en el espacio del santuario, en concreto, en la vía sagrada y ante el templo tutelar. Una actividad coral que siguió definiendo la articulación principal del santuario délfico a comienzos del periodo helenístico. En capítulos anteriores hemos señalado el análisis de aquel pasaje del *Himno Homérico a Apolo* que describe la fundación mítica del santuario a través de la performance coral en este axis sagrado<sup>1445</sup>.

---

<sup>1442</sup> Martínez (2022, p. 42) propone la procesión de la Pítida del 330-325 a.n.e.

<sup>1443</sup> Scott, 2010, p. 135; Martínez, 2022, p. 42.

<sup>1444</sup> Steiner, 2021, pp. 90-95.

<sup>1445</sup> Reig & Carruesco, 2012, pp. 285-310; Cf. *supra*. cap. 2.1.

En definitiva, no es una tarea fácil identificar quienes son estas muchachas. Los indicios recogidos hasta ahora del origen de la columna apuntan hacia Atenas, donde la evidencia iconográfica muestra columnas de acanto con trípodas y algunos coros de bailarines *kalathískos*. Además, la inscripción conecta de forma directa con la *pólis*, ya sea en el contexto de la procesión de la Pitáida, o como propone Vatin, para conmemorar una victoria bélica. Por otro lado, la identificación con sujetos mitológicos y coros astrales no es algo que descartemos, pero consideramos que la evidencia iconográfica nos hablaría de una acción mortal en el contexto del culto. Sin duda, el registro iconográfico y literario que recogen performances corales, el cual hemos analizado en este capítulo, nos habla de una actividad coral que configuró la articulación principal del espacio del santuario – la vía sagrada –desde el 700 a.n.e.

## 5. CONCLUSIONES

### 5.1. Consideraciones sobre los coros representados en los materiales arqueológicos

A continuación, vamos a evaluar y reflexionar los resultados de este trabajo. Hemos analizado el cuerpo de materiales arqueológicos que muestran iconografía de performance coral en el espacio público. Con el objetivo de demostrar que la actividad coral contribuyó a configurar y definir el espacio público de la *pólis* desde su nacimiento, en este apartado vamos a recopilar los resultados del análisis del catálogo de forma cuantitativa y cualitativa con el fin de concluir el trabajo y reflexionar sobre estos resultados, lo que, a su vez, nos servirá para demostrar la hipótesis de la que partimos en esta tesis.

En primer lugar, a lo largo de la primera parte de la tesis hemos analizado el término *chorós* en una selección de textos arcaicos y clásicos. Esto nos ha permitido comprobar la polisemia de la palabra (coro o pista de baile). Asimismo, hemos visto cómo *chorós* y otro vocabulario, conectado con el término y con la actividad del coro, están presentes en la definición del espacio de la *pólis* <sup>1446</sup>. Para conocer la configuración del coro hemos contado con referencias textuales e iconográficas a partir de las cuales hemos podido construir una imagen de aquello que los espectadores percibían, como la que nos transmite el pasaje de la *Ilíada*, la descripción del escudo de Aquiles, el cual ya comentamos en la segunda parte de este trabajo <sup>1447</sup>. Hay que tener en cuenta que los recursos literarios más tempranos con los que trabajamos son fragmentarios, y las fuentes tardías son más prolijas en detalles sobre el coro, pero consideramos que se debe ser prudente en el momento de aplicarlas a la época arcaica y a principios del periodo clásico. Un ejemplo de esas fuentes tardías es, a saber, el trabajo *Sobre la Danza* de Luciano de Samósata (s. II n.e.), un texto filosófico que reflexiona sobre la danza o, por otro lado, *Sobre la Música* del Pseudo-Plutarco, (c. s. II n.e.), donde se tratan cuestiones de la performance, entre otras. También hemos repasado el estado de la cuestión y aquellas publicaciones que han

---

<sup>1446</sup> Cf. *Supra*. Cap. 2; Varias publicaciones analizan el vocabulario referente al coro y su relación con la definición del espacio en la antigua Grecia: cf. Reig & Carruesco, 2012, pp. 285- 310; Jufresa et al., 2013, pp. 133-138; Carruesco, 2014, pp. 555-557; 2014, pp. 9-20; 2016, pp. 69-107.

<sup>1447</sup> Cf. *supra*. cap. 2.

estudiado el coro, la performance coral y su relación con el espacio. Por otro lado, hemos indicado la composición del coro a través de los estudios ya publicados que lo exponen de manera detallada<sup>1448</sup>. En los materiales que se han analizado, a través de un enfoque interdisciplinar, hemos constatado los rasgos comunes del fenómeno cultural del coro y cómo su acción ritual contribuye a definir los espacios públicos. Gracias a todo este análisis hemos recogido algunos de los elementos esenciales de la función central del coro en la configuración de la *pólis*:

- El coro está presente en la vida de la comunidad, pues marca el ciclo religioso de la sociedad, por ejemplo, a través de los ritos de transición, del calendario festivo o de la celebración funeraria. Consideramos que está implícito que celebrar festivales era incluir coros<sup>1449</sup>. Las imágenes corales más antiguas representadas en los vasos cerámicos datan a partir del 800 a.n.e., lo que facilita comprender que la acción coral en el espacio público ya estaba presente antes del nacimiento de las *póleis*<sup>1450</sup>. Por ejemplo, uno de los materiales cerámicos más antiguos (s. VIII a.n.e.), una hidria ática (Fig. 183), muestra una danza procesional de figuras femeninas<sup>1451</sup>, el aspecto del baile y su carácter circular recuerda a algunos casos del catálogo (v. N.º 14 y N.º 19).
- El coro recurre a diversas herramientas para comunicar el mito a través de la orquestación ritual en el contexto del culto (la performance). Asimismo, el coro es parte del esquema del ritual. Esos instrumentos visuales y/o verbales que el coro emplea son el baile, la procesión, la música, el canto, la poesía lírica y el drama.
- El coro cumple las funciones de *mímesis* y *cháris*. En primer lugar, el coro refleja el mundo a su alrededor, proyectando una imagen ideal y armónica

<sup>1448</sup> Existen numerosas publicaciones que han examinado la configuración del coro, de las cuales citamos algunas a continuación: cf. Crowhurst, 1963; Webster, 1970; Lonsdale, 1993; Calame, 2001; Kowalzig, 2007; Billings et al., 2013.

<sup>1449</sup> Burket, 1985, p. 102.

<sup>1450</sup> “[...]la pràctica ritualitzada del cor [...] és seleccionada i promocionada en un grau extraordinari en el període tadogeomètric (s. VIII-VII a.n.e.) fins a esdevenir el principal paradigma simbòlic articulador de la polis naixen a tots els seus nivells. (Carruesco, 2014, pp. 9).

<sup>1451</sup> Antikensammlungen Munich 6228; Crowhurst, 1963, nº1.

de lo que le rodea, y aún pasado, espectador y performance<sup>1452</sup>. Un ejemplo de *mímesis* lo encontramos en la acción del coro de muchachas de Delos descrito en el pasaje del *Himno Homérico a Apolo*<sup>1453</sup>. Por otro lado, el participante y el espectador del coro se envuelven de *cháris*<sup>1454</sup>, en un espacio de belleza y gracia, pues ambos se unen al experimentar el placer de la acción y la contemplación. *Cháris* es también el ideal encarnado por las divinidades, como las Gracias, a las que los mortales imitan en sus bailes. Sin embargo, el término *cháris* tiene un significado que varía según el contexto en el que se emplee, pues, por ejemplo, cuando los feacios acogen a Ulises<sup>1455</sup> – en un ejercicio de *xenía* – también se produce un espacio de *cháris*. A través de este pasaje podemos comprobar que el coro también construye y expresa en la comunidad un espacio de paz y belleza en contraposición a lo bélico. También vemos que la performance coral se halla al mismo nivel que el banquete y la competición atlética, algo que sucedería en una festividad anual griega, por ejemplo, durante las Panateneas<sup>1456</sup>.

- A través de la cinética ritual y de la repetición de la acción coral en el lugar a lo largo del tiempo, el coro fosiliza su movimiento en la topografía a través de la monumentalización del espacio, a partir del periodo arcaico, cuando las ciudades comienzan a desarrollarse constructivamente. En los casos de estudio analizados, los cuales abarcan una amplia extensión del territorio griego, hemos comprobado a través de la literatura, la iconografía y la arqueología que, en los espacios públicos, los cuales se monumentalizan a partir del 700 a.n.e., ya se practicaban rituales que incluían performances corales (baile y procesión). Esto habría ocurrido en santuarios extra-urbanos como el de Delfos, pero también en santuarios urbanos como el de la Acrópolis de Atenas<sup>1457</sup>. En este último lugar, a

<sup>1452</sup> Para el concepto de *mímesis*: cf. Ferrari, 2008, pp. 12-13; Carruesco, 2016, pp. 73-74; Nagy, 2020.

<sup>1453</sup> Cf. *supra*. cap. 2.1; Sobre el análisis del pasaje: cf. Pòrtulas, 1996, pp. 437-443; Peponi, 2009, pp. 39-70.

<sup>1454</sup> Cf. *supra*. cap. 2.1; MacLachlan (2014) analiza el concepto de *cháris* en su estudio.

<sup>1455</sup> Hom. *Od.* 8.

<sup>1456</sup> Cf. *supra*. cap. 4.2.2.

<sup>1457</sup> Cf. *supra*. cap. 4.2.2; Este proceso es común en el territorio griego: cf. *supra*. c.c. 4.1.2, 4.1.5, 4.2.1.



partir del 700 a.n.e., se celebraron performances en el contexto de unas primitivas Panateneas. Estas se desarrollaron en el espacio que más adelante se monumentalizaría durante los sucesivos programas edilicios. Esos espacios monumentalizados de la Acrópolis donde habría tenido lugar una actividad coral previa son, entre otros, el Erecteion, la vía sagrada y las áreas descubiertas (o plazas) donde se reunían para desarrollar el ritual. Los espacios que fueron configurados por la práctica coral fueron la ciudad y el santuario. Las articulaciones corales de estos espacios son: el ágora, el santuario, la vía (incluidas en estas las calles de las ciudades) y el altar.

- El movimiento del coro debería entenderse como una ofrenda ritual que ofrecía placer a los dioses<sup>1458</sup>. En general, los movimientos performativos del coro que hemos analizado en este trabajo son el baile y la procesión. Dentro de estos hay variaciones, de las cuales hemos constatado en nuestro catálogo: el baile circular (N.º 9 y N.º 20), baile en líneas paralelas (N.º 10 y N.º 15), la danza procesional (N.º 1, N.º 14 y N.º 19) y la procesión (N.º 6, N.º 11, N.º 12, N.º 13, N.º 16 y N.º 17). En cuanto a la procesión, esta podría ser centrípeta – hacia el interior de la ciudad (N.º 17) – o centrífuga (desde la ciudad hasta el santuario) (N.º 6). Es necesario señalar que, en el caso de las *kórai* y *kouroi* de Delfos (N.º 2, N.º 3 y N.º 4 y N.º 5), Dídima (N.º 7 y N.º 8) y Atenas (N.º 18), estas se muestran estáticas, pero hemos argumentado su conexión con las performances corales del santuario (baile o procesión).

---

<sup>1458</sup> Connelly, 2011, p. 3.



**Fig. 183** Detalle de la hidria (s. VIII a.n.e.) que muestra una escena coral femenina.  
Antikensammlungen Munich 6228. Imagen Classical Art Research Center, University of Oxford, s.f.

Hasta el momento hemos especificado los aspectos más relevantes del coro que contribuyeron a configurar el espacio público en la antigua Grecia. A continuación, vamos a evaluar los datos cuantitativos y cualitativos del análisis del catálogo de iconografía de relieves que muestran escenas de performance coral. En primer lugar, la frecuencia de materiales con escenas de performance coral es mayor entre el 700 a.n.e. y el 490 a.n.e. y disminuye a partir del 500 a.n.e. (Tabla 2). Por el contrario, esta información sólo aplica a los relieves del catálogo, pues en los monumentos votivos y corégicos de ambos periodos se reproduce iconografía coral. De los coros representados en el catálogo hemos visualizado los siguientes datos: sexo, edad, posible vinculación con ritos de transición, coregas representados, número de participantes, gestualidad y movimiento. Respecto a los coros femeninos y masculinos, según Calame<sup>1459</sup> no se puede establecer una estadística para la frecuencia de unos y otros a través de las referencias textuales, pero asegura que, en los coros mitológicos, al igual que en aquellos rituales, la representación femenina suele ser mayor. Estos datos también los confirma Crowhurst<sup>1460</sup> en los resultados estadísticos de su tesis sobre la iconografía de la performance coral en época arcaica y clásica, donde recoge que existiría una mayor presencia femenina en la performance coral, a excepción de los casos de iconografía monumental – área en la que se centra nuestro trabajo – donde ese dato no se confirmaría. Este último hecho lo

<sup>1459</sup> Calame, 2001, p. 25.

<sup>1460</sup> Crowhurst, 1963, pp. 208-209.

hemos revisado en los capítulos de análisis de este corpus y el resultado es el siguiente: con un 55%, parece que la mayoría de las representaciones recogidas son femeninas. Tres materiales de la Magna Grecia (v. N.º 11, N.º 12 y N.º 13) muestran una escena que consideraríamos en esencia femenina, ya que las protagonistas son mujeres en el contexto de un ritual, probablemente, nupcial o en honor a una divinidad femenina<sup>1461</sup>. Sin embargo, en la imagen se muestra un infante desnudo junto a la procesión, el cual pertenecería al servicio del culto, y debemos incluirlo en la lectura. Así debemos considerar estas placas como una procesión coral mixta, aunque el ritual sea de carácter femenino. En estos tres relieves podría identificarse la figura de la sacerdotisa, hecho que también sucede en el friso este del Partenón (N.º 18). Por otro lado, la representación de la performance coral femenina en el periodo arcaico es más numerosa (8) que en el periodo clásico (3). Este dato podría deberse a que, en el caso de la Atenas clásica, sobrevive menos evidencia de performance femenina, pues la democracia tuvo el efecto de suprimir las apariciones públicas femeninas<sup>1462</sup>. Sin embargo, debemos señalar que esta diferencia de porcentajes en ambos periodos no es un dato definitivo, pues se sigue produciendo representación de performance coral femenina en escultura votiva y en escenas de vasos pintados<sup>1463</sup> en época clásica. En el grupo de escenas corales femeninas hemos incluido dos coros que las investigadoras han interpretado como mitológicos (N.º 18 y N.º 20), aunque nuestro análisis indica que posiblemente son participantes de la performance en los santuarios<sup>1464</sup>. En algunos de los relieves los coros femeninos visten el *pólos* (N.º 2, N.º 3, N.º 19 y N.º 20). Este atuendo se circunscribe al contexto del culto y se puede asociar a determinadas divinidades femeninas (por ejemplo, Deméter). Este aspecto también nos ha permitido reconstruir una imagen general de la performance ritual y del culto<sup>1465</sup>. Por otro lado, las escenas de performance de coros mixtos siguen en frecuencia a las escenas femeninas (45%). En este grupo hemos incluido la única representación

---

<sup>1461</sup> Cf. *infra*. cap. 4.1.6.

<sup>1462</sup> Stehle, 1997, pp. 18-19.

<sup>1463</sup> En la literatura épica y clásica los coros femeninos están ampliamente retratados: cf. Stehle, 1999; Calame, 2001.

<sup>1464</sup> Cf. *supra*. C.c. 4.2.2.2 y 4.2.4.1.

<sup>1465</sup> Cf. *supra*. c. c. 4.1.2, 4.2.3 y 4.2.4.1.

de un coro canónicamente mitológico (N.º 1), pues representa una comitiva dionisiaca. Otro material del catálogo podría representar un coro divino, pero su estado fragmentario no permite concretar más (N.º 5). Un paralelo para el coro mixto lo encontramos en el caso del héroe mítico ateniense, Teseo, quien, tras salir del laberinto en Creta y a continuación de su victoria contra el Minotauro, conduce una procesión coral de mujeres y hombres jóvenes para honrar a los dioses (tal y como aparece representado en el mencionado vaso François). El coro de Teseo llega a Delos donde danzarán alrededor del altar la conocida *crane dance*. Además, hemos comprobado en los resultados del análisis de Crowhurst<sup>1466</sup> que en los vasos Áticos pintados existe una frecuente representación de los coros mixtos. Respecto a los coros masculinos no hemos incluido ninguno, pero como ya hemos señalado este hecho no es significativo, pues en la iconografía cerámica y en los relieves votivos se muestran numerosos coros masculinos.

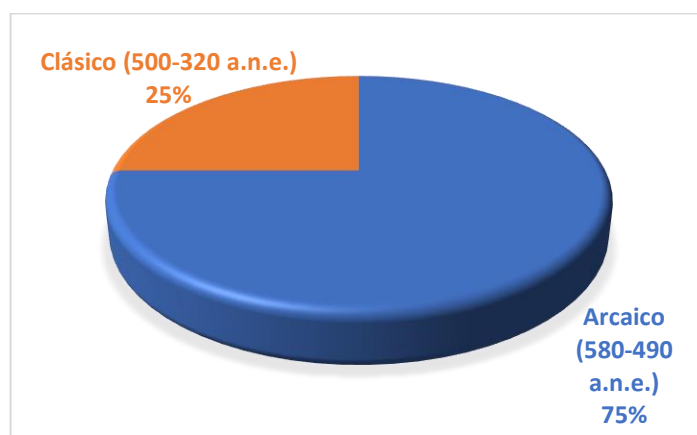


**Tabla 2** Gráfico de iconografía de performance coral: distribución cronológica.

<sup>1466</sup> Crowhurst, 1963, p. 219.

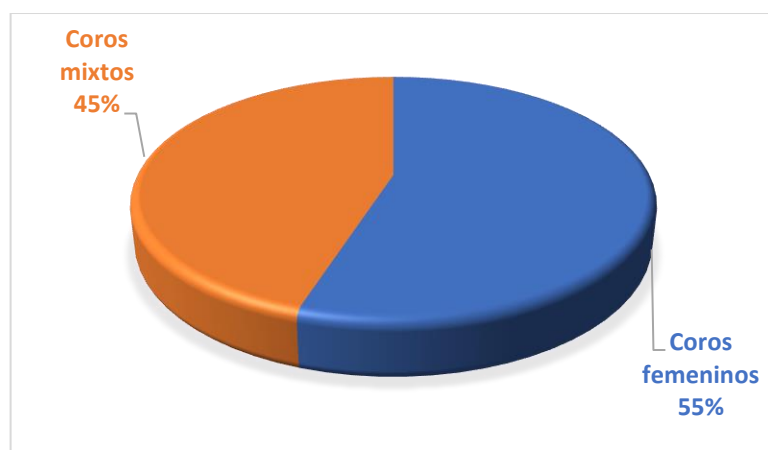


**Tabla 3** Gráfico de iconografía de performance coral: distribución por género.

Por otra parte, los participantes, dependiendo de su edad, formarían un determinado coro. En primer lugar, existían los coros formados por niñas o niños (παῖδες). Sin embargo, en los materiales no hemos encontrado representación de esta franja de edad. La única representación infantil está en las placas metopontinas y participa en una procesión femenina (N.º 13), pero no es un coro de niños. Por otro lado, están los coros de muchachas que comprendieran la edad entre la adolescencia y el matrimonio (*parthénoi*)<sup>1467</sup>, aquellas que no han dado a luz, y, por último, los adultos que ya se iniciaron en el matrimonio. En algunos fragmentos de obras de Safo<sup>1468</sup> y Alcmán<sup>1469</sup> podemos observar como las bailarinas son de la misma edad (ἡλικες). Los coros de *parthénoi* son los más frecuentes en la antigua Grecia, fuertemente relacionados con los ritos de transición, y lo mismo sucede en este corpus (35%). Un indicio que permite detectar estos coros *parthénoi* es el contexto cultural – el culto de divinidades como, por ejemplo, Hera, Atenea o Démeter albergaban estos coros – y, por otro lado, podemos aproximarnos a detectar si son *parthénoi* en la iconografía a través del aspecto, el atuendo y los adornos (brazaletes, pendientes, *stepháne*, *póloi*). Los materiales que muestran este tipo de coros son: N.º 9, N.º 10, N.º 14, N.º 15, N.º 18, N.º 19 y N.º 20). En estos casos no sólo es su apariencia y la performance que realizan las que nos indican su estatus sino también el contexto

<sup>1467</sup> Estos coros *parthénoi* podrían interpretar diferentes géneros, no sólo *partheneia*. Swift (2010, pp. 173-218) analiza el género de la *partheneia* interpretado por *parthénoi*.

<sup>1468</sup> fr. 30 V.

<sup>1469</sup> fr.10b.

cultural de los materiales. Entre estos relieves arquitectónicos, el coro femenino del friso de Samotracia (N.º 20) no sólo era de *parthénoi* sino que, además, participaría en un ritual iniciático de los misterios del santuario<sup>1470</sup>. Por el contrario, otros materiales presentan ciertas complicaciones para poder designarlos *parthénoi* con seguridad.

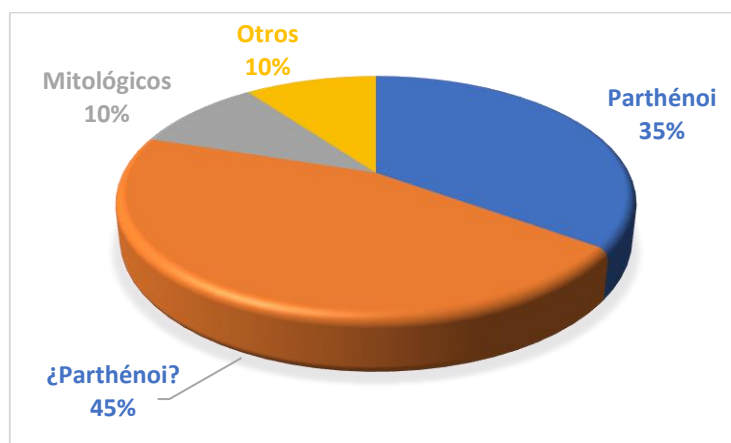


**Tabla 4** Gráfico de iconografía de performance coral: coros de *parthénoi*.

Otro de los resultados del análisis que hemos extraído es que el coro no actúa por sí mismo, sino que existe para el culto<sup>1471</sup> y la función del culto es definida por las cualidades de la divinidad a la que se venera<sup>1472</sup>. Para el culto el coro ejecuta unas secuencias rituales cuyos participantes y espectadores son los componentes, los cuales, a su vez, forman parte de una misma comunidad. El ritual es la dramatización de una transición, cambio de estatus o la resolución de una crisis<sup>1473</sup>. Entre esas secuencias destaca el rito de paso o transición de un individuo – de una edad a otra o de un estado a otro – que, en general sigue una estructura, a saber, de separación (preliminar), marginación (liminar) e iniciación y presentación en la comunidad (postliminar)<sup>1474</sup>. Todo ello está enmarcado en el proceso de *anthropopoiesis*<sup>1475</sup> – el desarrollo del ser humano – y su ejecución se desenvuelve en un calendario religioso establecido que

<sup>1470</sup> Cf. *supra*. cap. 4.2.3.

<sup>1471</sup> *Ibid.*, Calame, 2001, p. 89.

<sup>1472</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>1473</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>1474</sup> Van Gennep, 2013, p. 20.

<sup>1475</sup> Calame, 2001, pp. xi-xii.

marca, además, las festividades de la comunidad. Por otro lado, la performance del ritual es la práctica del mito<sup>1476</sup> – la puesta en escena – a través de la cual se genera la creencia en dicho mito y su transmisión. Esta transmisión es parte del ritual y no sólo es oral sino también visual. Es por ello por lo que la performance coral y la iconografía de ésta en espacios públicos desempeñan una función necesaria en ese proceso de transmisión. Por lo que respecta a los coros de ritos de transición, en el corpus de este trabajo se han recogido escenas posiblemente enmarcadas en el contexto de estos ritos: N.º 10, N.º 14, N.º 15, y N.º 19. Por ejemplo, el coro femenino de las metopas del Heraion en Foce del Sele (N.º 15) sería uno de ellos. Una interpretación del coro del Heraion identifica a la aislada figura de la joven corega como Helena, que se encontraría en una etapa entre la adolescencia y la adultez marital (*parthénos*)<sup>1477</sup>. Tenemos en cuenta el debate que señala que la escena coral podría representar el rapto de Helena por parte de Teseo y Piritoo mientras ésta ejecutaba una danza coral en el santuario de Artemisa Ortia<sup>1478</sup>. Ambas hipótesis estarían contextualizadas en el mito que fundamenta los rituales de transición de las jóvenes que estarían preparadas para el cambio desde la adolescencia hacia el matrimonio o la maternidad. Otros tres materiales (N.º 11, N.º 12 y N.º 13) presentan cierta problemática, ya que podría ser una procesión coral en honor a Atenea o bien una procesión nupcial de la *parthénos* que contraerá matrimonio. Si fuera el caso de la última hipótesis, sí que podríamos definir esta escena como parte de un rito de transición.

A lo largo del análisis del catálogo hemos podido comprobar que la estructura del coro es sencilla y compuesta por un número indeterminado de miembros – mujeres, hombres o ambos – que están ligados entre sí por razones de parentesco o compañerismo. A éstos los conduce la figura del *choregós*<sup>1479</sup>, el cual suele emplear un instrumento musical para dirigir el coro y marcar el ritmo. Esta figura aparece en algunos materiales del catálogo (v. N.º 14, N.º 15 y N.º 19). Más adelante, esta cumpliría en el marco de un proceso de institucionalización del coro en Atenas, tal y como vimos en *Leyes* de Platón,

---

<sup>1476</sup> Kowalzig, 2007, p. 2.

<sup>1477</sup> Calame, 2001, p. 198.

<sup>1478</sup> Calame, 2001, p. 69; Simon, 1967, p. 293.

<sup>1479</sup> Lonsdale, 1993, p. 113.

diferentes funciones que no sólo consistían en dirigir sino también en financiarlo, como en el caso de los concursos corales. Este último hecho lo hemos podido constatar en la iconografía y epigrafía de algunas bases votivas o monumentos corégicos. En alguna ocasión hemos tratado la figura del corega y hemos indicado que el paradigma de los mortales serían los dioses, concretamente Apolo y Hermes han actuado como tal en un relieve del corpus (N.º 16).

En el contexto de la orquestación ritual del mito se desarrollan las prácticas religiosas del canto y del baile como parte de la performance coral en honor a los dioses. En el marco de las actividades corales, el canto lírico es notable y de él conocemos numerosas formas, como el himno, ditirambo, peán, nomo citaródico, himeneo o epitalamio, la trenodía, el epinicio, el partenio o, en general, los cantos sagrados dedicados a las divinidades, entre otros. Algunos poetas líricos del siglo V a.n.e. incluían en sus composiciones las tradiciones locales para explicar el origen del culto (mitos etiológicos)<sup>1480</sup>. En general, el culto se basa en un mito fundacional y la narrativa etiológica de este ofrece una explicación del ritual, justificando su existencia<sup>1481</sup>. El coro es una herramienta para la transmisión de este, lo manifiesta visualmente y a través del canto. Sin embargo, no hemos podido detectar una escena coral en un relieve arquitectónico que muestre la acción del canto. Lo contrario sucede en las imágenes de los vasos pintados en los cuales sí se ha representado esta característica<sup>1482</sup>. Un paralelo iconográfico al que recurrimos para analizar la columna de acanto de Delfos<sup>1483</sup> muestra un coro danzando en procesión y cantando (Fig. 170)<sup>1484</sup>.

En cuanto al número que compone el coro suele variar según la fuente a la que recurramos, pero en general suele indicar una cifra superior a la decena e incluso en algunas ocasiones puede llegar a cincuenta<sup>1485</sup> en las escenas mitológicas. En el caso de los coros femeninos suele oscilar entre dos y

<sup>1480</sup> Kowalzig, 2007, p. 3.

<sup>1481</sup> Calame, 2001, p. 16.

<sup>1482</sup> Crowhurst, 1963, pp. 268-274.

<sup>1483</sup> Cf. *supra*. cap. 4.2.4.1.

<sup>1484</sup> Staatliche Museen zu Berlin Antikensammlung A41.

<sup>1485</sup> Cf. Eu. *IA* 1054 ff.: "[...] the fifty daughters of Nereus graced the marriage with their dancing, circling in a mazy ring.>>. (Trad. Coleridge, 1891).



diecisiete<sup>1486</sup>. En cuanto a los coros dramáticos, por ejemplo, en el ditirambo encontramos coros de hasta cincuenta participantes en las Dionisias<sup>1487</sup>. Además de las fuentes textuales, las imágenes corales sobre diferentes soportes materiales muestran que el número representado suele variar. Así, en los vasos cerámicos la cantidad suele ser condicionada por el espacio del que dispone el pintor para representar. Algo parecido sucede en las fachadas monumentales, pues en el caso del friso del santuario de Samotracia (N.º 19) sería superior a novecientas figuras<sup>1488</sup> o en el friso de las Panateneas (N.º 17) se recoge una procesión con más de trescientas figuras. Por otra parte, algunos coros están compuestos por un número simbólico de participantes, como lo es el número tres (las Gracias, Ninfas o las Horas). Este trío divino lo hemos podido observar en los relieves del paramento del pasaje de los Teoros en Tasos (N.º 16). La información que nos facilitan los relieves del catálogo es útil para elaborar una imagen aproximativa de la composición numérica del coro, aunque, en ocasiones, las imágenes no están completas porque el relieve se ha conservado fragmentado. En el caso del tambor de columna de Cícico sólo se han conservado tres participantes (N.º 9), pero quizás la línea de coro continuaría. En las bases de columnas de Dídima (N.º 7 y N.º 8) y en las *kórai* del santuario délfico (N.º 2, N.º 3 y N.º 4) observamos una figura por columna, son representaciones individuales, pero consideramos que indican sintéticamente un grupo mayor en el espacio del santuario. En el caso de las *kórai* délficas, los tesoros en las que estarían incorporadas serían de dimensiones reducidas, como el tesoro de los Sifnios, por lo que hay una necesidad de adaptarse a esa limitación del espacio. Las *kórai* del pórtico sur del templo de *Polias* / Erecteion es un ejemplo interesante (N.º 18), pues dependiendo de la hipótesis son personajes mitológicos, un coro celestial o, en nuestra visión, las representantes de las performances corales del santuario<sup>1489</sup>. En este caso el número seis podría ser simbólico o bien respondería a una necesidad arquitectónica. En definitiva, la oscilación de este dato numérico no influye de forma significativa en

---

<sup>1486</sup> Calame, 2001, p.21.

<sup>1487</sup> Ceccarelli, 2013, p. 153.

<sup>1488</sup> Marconi, 2010, p. 123.

<sup>1489</sup> Cf. *supra*. cap. 4.2.2.2.

la práctica ritual del coro ni es determinante en esta investigación, aunque no cabe duda de que en el espacio de los santuarios panhelénicos se suelen congrega numerosas comitivas y la comunidad local. En general, el número del coro representado en la iconografía del catálogo ha de adaptarse al espacio del relieve. Las escenas de performances coral en los relieves son un reflejo de la realidad del momento que, en ocasiones, presentan un número sintetizado de participantes.

Por otro lado, la gestualidad es un elemento que debemos tener en cuenta a la hora de analizar los coros. Uno de los gestos más representado es la unión de los participantes a través de las manos o sujetándose por las muñecas (N.º 9, N.º 14 y N.º 19). Es un gesto asociado al baile, en concreto a la danza procesional y a la circular, que expresa una preocupación por el control y orden del movimiento<sup>1490</sup>. Asimismo, es un recurso para mantener la distancia entre los componentes del coro. Este intento de mantener una composición ordenada durante la performance es sinónimo de armonía, pues el coro encarna este ideal junto al de belleza. En el análisis del catálogo de Crowhurst también es el gesto más representado. Otra posición es la flexión de rodillas y brazos en las danzas de líneas paralelas. Esta expresión del cuerpo se puede ver en las metopas de Foce del Sele (N.º 15) y en el friso del coro femenino de Teichiusa (N.º 10). En el coro femenino del Heraion, las figuras son esculpidas en una expresión que se puede confundir con la de correr. De hecho, una de las figuras se sujeta la túnica para facilitar el movimiento del baile. Este gesto lo hemos observado en otras figuras (N.º 4, N.º 15 y N.º 20)<sup>1491</sup> y lo hemos interpretado como un movimiento asociado a la danza<sup>1492</sup>. Aparte del gesto de sujetar la vestimenta, las *kórai* (cariátides) délficas y atenienses reproducirían otros patrones iconográficos como sujetar la parafernalia del ritual (*phialai* en el N.º 18) o, con el otro brazo, mostrar una ofrenda. Aunque esta última variación gestual es una conjetura, pues en algunas de las *kórai* representadas en columnas los brazos han desaparecido (N.º 3, N.º 4, N.º 7 y N.º 8). Las *kórai* danzantes que sujetan

---

<sup>1490</sup> Crowhurst, 1963, p. 280.

<sup>1491</sup> La *kórē* N.º 3 del tesoro de los Sifnios está incompleta, pero según el esquema iconográfico para estas esculturas agarraría su túnica y, probablemente, extendería su otro brazo sujetando un elemento (ofrenda u objeto para el ritual).

<sup>1492</sup> Cf. *supra*.

con el brazo una ofrenda (trípode) son las de la columna de acanto (N.º 20). Otras figuras que sujetarían parafernalia del ritual (*phialai* como las que sujetan las *kórai* de la Acrópolis) son las mujeres de la procesión del friso del Partenón (N.º 17). Las *kórai* y *kouroi* del frontón de Delfos también habrían sostenido atributos, pero no se ha conservado nada al respecto (N.º 5). Por último, otras figuras sujetarían flores (N.º 10, N.º 11, N.º 12 y N.º 13). Algunos de los materiales que presentan esta última característica no tienen un contexto cultural definido, es por esto por lo que este atributo (las flores) nos ha permitido obtener un indicio para reconstruir el ritual representado en las imágenes<sup>1493</sup>.

Para finalizar el análisis de los datos del catálogo, a continuación, atenderemos a uno de los aspectos del coro más relevantes para uno de nuestros objetivos: cómo la performance coral contribuyó a definir y configurar el espacio público a través el movimiento. En general, es la cinética del ritual, ejecutada a través de la performance coral, la que moldea el espacio del culto dentro y fuera de la *pólis*. El paisaje es dinámico y el movimiento ritual es quien le da vida<sup>1494</sup>. La procesión y la danza coral quedan reflejados en la topografía, la arquitectura, la iconografía y la literatura. En primer lugar, la procesión no sólo es una conexión entre dos puntos, es una experiencia religiosa e interfiere en el orden cívico, pues involucra a la comunidad de una misma *pólis*<sup>1495</sup>. Es un movimiento lineal que establece una relación entre la esfera divina (santuario) y la mortal (ciudad). En este contexto, el coro tiene un papel representativo, pues define la procesión a través de la música y el canto, marca el ritmo de ésta y la envuelve de *cháris* y *harmonía*. La procesión es parte de un proceso, una repetición ritualizada que traza una línea en el espacio que se monumentaliza en épocas posteriores. Esto último sucedió, por ejemplo, en el santuario de Apolo en Dídima<sup>1496</sup>. Entre este lugar y Mileto se ha documentado arqueológicamente que algunos tramos de la vía se pavimentaron en el s. II a.n.e.<sup>1497</sup>. La iconografía

<sup>1493</sup> Cf. *supra*. c.c. 4.1.5 y 4.1.6.

<sup>1494</sup> Connelly, 2011, p. 26.

<sup>1495</sup> En el fragmento del escudo de Aquiles en la *Ilíada* se describe una procesión nupcial, la cual incluye danzas circulares, que recorre la ciudad: *Il.* 18. 490 y ss.

<sup>1496</sup> Cf. *supra*. cap. 4.1.3.1.

<sup>1497</sup> Slawisch & Wilkinson, 2018, pp. 101-143.

de la procesión es de la más común<sup>1498</sup>. En las imágenes del corpus se han identificado 6 procesiones (N.º 6, N.º 11, N.º 12, N.º 13, N.º 16 y N.º 17). La temática representada en estas procesiones es sacrificial (N.º 16 y N.º 17) y, posiblemente, nupcial (N.º 11, N.º 12, N.º 13). En segundo lugar, el baile es un movimiento coral que también ha definido y configurado el espacio. El coro lírico es generalmente circular<sup>1499</sup>. Los coros estáticos marcan un punto fijo en el espacio<sup>1500</sup>, por ejemplo, en una plaza, pista o alrededor de un altar<sup>1501</sup>. A lo largo de esta tesis hemos analizado en la iconografía algunos coros que hemos considerado circulares<sup>1502</sup> (N.º 9 y N.º 20) basándonos en la literatura<sup>1503</sup>. Otras imágenes del catálogo podrían tener el carácter circular de la danza, sin embargo la escena no muestra de forma explícita la danza o la procesión (N.º 2, N.º 3, N.º 4, N.º 5, N.º 7, N.º 8 y N.º 18), ya que los artistas se encuentran con una limitación práctica. Sólo podemos especular sobre la posibilidad, en base a la evidencia que hemos recogido, de que las figuras de estas últimas imágenes son participantes de la performance coral en el espacio del santuario<sup>1504</sup>. Con respecto a esto último, Crowhurst señala que muchas de las imágenes de procesiones deberían interpretarse como coros circulares<sup>1505</sup>. Por último, otro tipo de danza que hemos detectado es en líneas paralelas (N.º 10 y N.º 15)<sup>1506</sup>. Es probable que podamos incluir la formación rectangular del coro en esta categoría<sup>1507</sup>.

---

<sup>1498</sup> Crowhurst, 1963, p.283.

<sup>1499</sup> Calame, 2001, p. 34.

<sup>1500</sup> Carruesco, 2014, p. 556; Sobre la danza circular: cf. Tölle, 1964.

<sup>1501</sup> Hes.*Th.*1-115; Call. *Del.* 310 y ss.

<sup>1502</sup> Crowhurst, 1963, pp. 289-293.

<sup>1503</sup> *Il.* 18. 478-608; *Od.* 8. 262-263. Eur. *IT.* 427 y ss.; Call. *Dian.* 170 y ss.; Luc. *Salt.* 12.

<sup>1504</sup> La representación de una danza circular sobre las metopas o friso de un edificio no es una tarea fácil para el escultor. Sin embargo, el sentido de la imagen de la performance dispuesta alrededor del edificio implicaría la connotación de baile circular.

<sup>1505</sup> Crowhurst, 1963, p. 291.

<sup>1506</sup> Crowhurst (1963, pp. 286-289) detecta este tipo de danza en la cerámica pintada.

<sup>1507</sup> Recuperamos un paralelo que ya citamos: Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Basel BS 415.

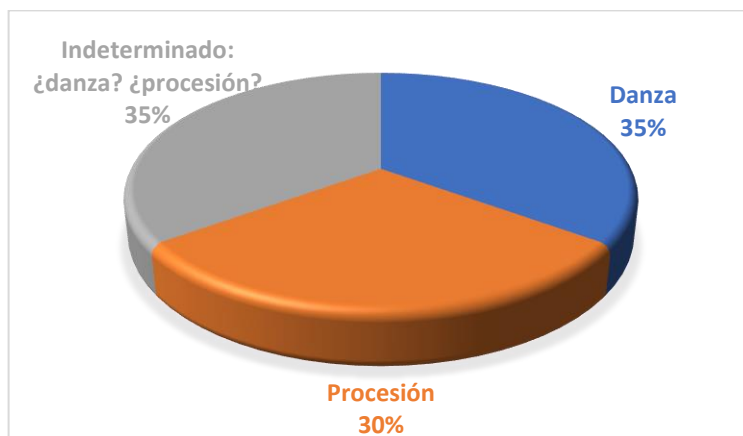


**Tabla 5** Gráfico de iconografía de performance coral: tipo de movimiento coral.

Finalmente, hemos evaluado los datos extraídos del análisis del catálogo de relieves arquitectónicos y votivos mediante un enfoque interdisciplinar (iconográfico, arqueológico y literario). Hemos indicado los elementos que componen el coro y hemos resaltado aquellos aspectos que aparecen en los relieves que contribuyen a la definición y configuración del espacio público a través de la performance coral, al menos, desde el periodo arcaico (ya que la actividad coral se documenta en etapas anteriores). En el próximo capítulo procedemos a reflexionar y concluir la tesis principal de esta investigación.

## 5.2. El impacto de la iconografía de la performance coral en la configuración del espacio público

Una vez desarrollado el análisis del catálogo de relieves arquitectónicos y votivos de escenas de performance coral abordamos las conclusiones y reflexiones que hemos extraído como respuesta a la cuestión inicial de esta tesis: si la performance coral definió el espacio público de las *póleis* en la antigua Grecia y cómo lo hizo. Esta duda enlaza, a su vez, con otras dos cuestiones que se han planteado a lo largo de la historia de la investigación: ¿cómo percibieron los griegos antiguos el espacio público de las *póleis* y los santuarios? Y ¿qué elementos definieron el espacio público de las *póleis* desde su nacimiento? Para la cuestión de la que partimos al inicio de esta tesis adelantamos que la respuesta es positiva, pues hemos comprobado mediante una metodología interdisciplinar que, entre los diversos elementos que contribuyeron a definir y configurar el espacio público de las *póleis* desde su nacimiento, uno de ellos ha sido la práctica coral. El enfoque interdisciplinar ha consistido en el análisis iconográfico, arqueológico y literario del rastro que dejó la performance coral. Este rastro se recoge, en primer lugar, en la literatura (la poesía épica, la lírica, en el drama y en los tratados filosóficos). El análisis de algunos fragmentos nos ha permitido recopilar un léxico que indica una relación entre el vocabulario coral y términos conectados con acciones y elementos que definen el espacio público<sup>1508</sup>. En segundo lugar, el testimonio de la acción coral se proyecta en la iconografía (relieves arquitectónicos, vasos cerámicos, placas votivas, bases escultóricas y monumentos corégicos). Por último, se refleja en la monumentalización de las ciudades y santuarios a través de las diferentes articulaciones corales (vía, altar, templo y ágora). Esta huella de la performance coral se produjo mediante la cinética ritual, su repetición a lo largo del tiempo y mediante otras herramientas que el coro dispuso, las cuales sintetizaremos más

---

<sup>1508</sup> Esta recopilación del léxico coral se basa en trabajos publicados por: cf. Reig & Carruesco, 2012, pp. 285-310; Carruesco, 2014, pp. 555-557.

adelante. Pensamos que el método empleado se ha ajustado a las necesidades de este trabajo<sup>1509</sup> y consideramos que nuestro objetivo de establecer la práctica coral en el proceso de definición del espacio público de las *póleis* en la antigua Grecia se ha cumplido<sup>1510</sup>.

Al no contar con el testimonio directo de los participantes, debemos recurrir a este tipo de estudios iconográficos para poder reconstruir la dimensión coral del espacio físico. Consideramos, sin duda, que los espacios de la *pólis* que a lo largo de este trabajo hemos analizado son el resultado del diálogo entre la dimensión física y simbólica del movimiento ritual. La configuración de los espacios públicos a través del movimiento ha sido silenciosa, pero podemos conocerla mediante la iconografía, la arqueología y la literatura. Gracias a la larga tradición de estudio del coro y el espacio en la antigua Grecia<sup>1511</sup> - y a las renovadas perspectivas – hemos podido asentar las bases de esta tesis. La prolija investigación en ambas áreas y en la iconografía analizada ha aportado una cuantiosa – y valiosa – información que ha facilitado nuestra tarea. Asimismo, los numerosos hallazgos arqueológicos, su documentación y divulgación en línea han contribuido significativamente al estudio del catálogo de este trabajo. Fue Crowhurst quien produjo el primer catálogo de iconografía de performance coral en 1963. Nuestro trabajo ha incluido materiales arquitectónicos que no se incorporaron en esa primera publicación y ha reevaluado los que ya estaban incorporados, aportando nuevos resultados para completar el concienzudo análisis de Crowhurst. Desde un punto de vista técnico, la combinación de los estudios publicados junto a nuestro análisis interdisciplinar supone un avance en este campo de investigación.

La escultura que hemos recopilado tiene su origen en tres grandes centros de la antigua Grecia: Asia Menor, sur de Italia (Magna Grecia) y Grecia

<sup>1509</sup> Para conocer la metodología empleada: *cf. supra*. cap. 1.3.

<sup>1510</sup> Carruesco, 2014, p. 555.

<sup>1511</sup> Algunas referencias: Lawler, 1947; Crowhurst, 1963; Webster, 1970; Campbell, 1976; Simon, 1983; Kitto 1990; Lonsdale, 1993; Graf, 1996; Rutherford, 1996; Calame, 2001; Buboltz, 2002; Karasaki, 2003; Wilson, 2003; Kowalzig, 2007; Ferrari, 2008; Carruesco, 2010; Connelly, 2011; Csapo, 2013; Ceccarelli, 2013; Marconi, 2013; Peponi, 2013; Wescoat, 2012; Billings *et al.*, 2013; Carruesco, 2014; Buttà *et al.*, 2014; Cazzato, 2016; Carruesco, 2016; Hölscher, 2018; Gagné, 2020; Nagy 2020; Bellia, 2020; Steiner, 2021.

continental e insular. Esta amplia área indica que la actividad coral estaba presente en todo el territorio y, en ocasiones, se habría mezclado con tradiciones locales como posiblemente sucedió en los casos de Síbaris (N.º 14) o Metaponto (N.º 13). Este último hecho nos ha permitido comprobar cómo los rituales evolucionan en zonas de contacto como lo eran las colonias griegas. Por otro lado, ha surgido la cuestión del origen de determinada iconografía como las cariátides, para las que hemos utilizado el término *kórai* en este trabajo<sup>1512</sup>. La cronología de las délficas y las de Dídima son próximas y, en general, la investigación señala su origen en las columnas decoradas del Próximo Oriente, pero continúa siendo una propuesta debatida<sup>1513</sup>. Por otra parte, a raíz de estudiar el catálogo hemos definido un marco cronológico entre el 580 a.n.e. y el 325 a.n.e. Sin embargo, las acciones rituales del coro son más antiguas que el intervalo cronológico del que partimos. Anteriormente, indicamos evidencias iconográficas del geométrico y referencias literarias (Homero y Hesíodo) que señalan este hecho<sup>1514</sup>. En el geométrico y periodos previos, las reuniones religiosas se solían celebrar en lugares al aire libre y junto a construcciones, en ocasiones, de carácter perecedero. En otras ocasiones, han sobrevivido vestigios de la actividad coral en el espacio como sucedió en Cnosos<sup>1515</sup> o en la Acrópolis de Atenas<sup>1516</sup>, donde se identificaron pistas pavimentadas conectadas con la performance ritual en un periodo previo al geométrico. En este trabajo nos hemos centrado en estudiar la performance como parte de la coralidad, la cual es un paradigma cultural que constituye un modelo organizativo de la cultura griega, el cual se desarrolla a partir del comienzo del periodo arcaico y durante el proceso de configuración de la *pólis*<sup>1517</sup>. Continuando con la cuestión cronológica, cada una de las esculturas ha sido datada conforme a la comparación estilística y al contexto arqueológico (si lo tiene). Algunos materiales han presentado cierta problemática a la hora de asignarles una franja

<sup>1512</sup> Hemos argumentado la sustitución del término cariátide por *kórai* en los capítulos correspondientes: cf. *supra*. c. c. 4.1.2 y 4.2.2.2.

<sup>1513</sup> Schmidt, 1982; Fuchs & Floren, 1987; Shear, 1999.

<sup>1514</sup> Cf. *supra*; Carruesco (2016, pp. 69-107) relaciona la performance coral en los textos épico y en la cerámica geométrica.

<sup>1515</sup> Warren, 1984, pp. 307-323.

<sup>1516</sup> Connelly, 2011, pp. 332-333; Hollinshead, 2015, pp. 177-190.

<sup>1517</sup> Carruesco, 2014, p. 20.



cronológica, pues carecen de contexto arqueológico, como ha sido el caso del frontón de Atenas (N.º 1), entre otros. La columna de acanto (N.º 20) presentó conflictos para su datación, aunque había datos arqueológicos para ello, pues la inscripción de la base ha tenido diferentes lecturas y ha supuesto un debate cronológico.

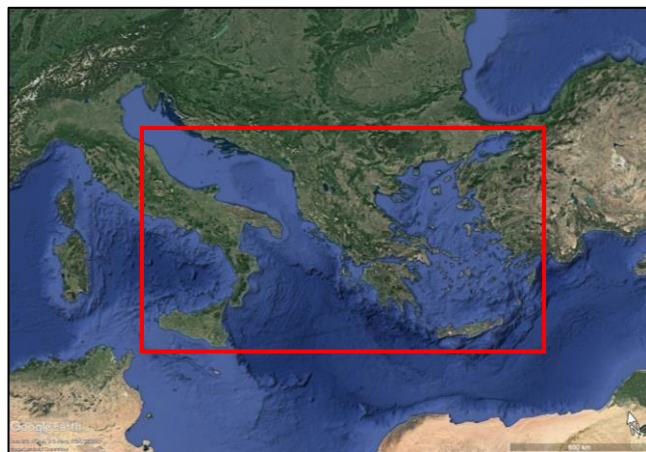


**Fig. 184** Mapa del área de procedencia de los materiales del catálogo. Imagen Google Earth, 2023.

A lo largo del trabajo hemos podido comprobar cuál es la función del coro y cómo actúa este en la definición del espacio público desde el periodo arcaico. En primer lugar, concluimos que el coro es parte de la estructura religiosa, a través de la orquestación del rito, y una de sus funciones principales es que imita el paradigma coral divino para dar placer a las mujeres y hombres que atienden el festival y, sobre todo para deleitar a los dioses<sup>1518</sup>. Asimismo, es un fenómeno cultural con varios niveles de actuación<sup>1519</sup>, entre ellos, a nivel social, el coro articula la comunidad a través de los ritos de paso – por rango de edad – o por género<sup>1520</sup>. En el periodo clásico, el coro también articula la sociedad, pues son las clases aristocráticas quienes organizan los grandes santuarios panhelénicos

<sup>1518</sup> Marconi, 2010, p. 132.

<sup>1519</sup> Carruesco, 2014, pp. 9-10.

<sup>1520</sup> En el capítulo anterior hemos señalado la iconografía del catálogo que representa estos dos aspectos sociales que el coro articula: *cf. supra*. cap. 5.1.

y los concursos corales<sup>1521</sup>. Un valioso ejemplo de cómo el coro adquiere una dimensión influyente en la sociedad clásica lo encontramos en la obra *Leyes* de Platón, donde se ofrece una visión de cómo la *choreía* – coralidad – tiene un rol esencial en la ciudad ideal y en la educación del ciudadano. En resumen, hemos demostrado que el género, la edad y clase tenían su lugar en la composición del coro<sup>1522</sup>. En segundo lugar, hemos comprobado que el coro articula el espacio público y el calendario de la comunidad mediante el movimiento y la repetición ritualizada. Esta última conclusión es determinante en la argumentación de la cuestión de la que partimos y por esta razón vamos a desarrollarla a continuación.

El origen de la *pólis* es un proceso muy complejo que ya tratamos en el capítulo correspondiente<sup>1523</sup>. Como hemos citado más arriba el coro ya estaba presente en la configuración de ciertos espacios públicos durante el nacimiento de la ciudad y así lo hemos comprobado en los textos no corales de cronología arcaica (poesía homérica y hesiódica)<sup>1524</sup> y corales, como el partenio de Alcán (s. VII a.n.e.). Este es un testimonio valioso que nos describe la acción coral y su recepción por parte del público. Es el movimiento del coro descrito en estos textos y representado en la iconografía, la procesión y el baile (coro estático), quien recorre las calles de la ciudad y baila en círculo en los santuarios. Esta actividad coral se repite cíclicamente en el tiempo, transmitiendo y reactualizando el mito, lo que resulta en una organización del calendario que marca la vida de la comunidad. Esta cinética ritual está representada en la iconografía de relieves arquitectónicos, los cuales proyectan en el espacio aquella actividad que ya se practicaba en el lugar. La plasmación de este movimiento ritual en elementos arquitectónicos es el resultado de la asimilación de la performance coral en el proceso de monumentalización del espacio público.

<sup>1521</sup> Santuario de Apolo en Delfos: *cf. supra.* cap. 4.1.2 y 4.2.4.1; Santuario de la Acrópolis de Atenas: *cf. supra.* cap. 4.2.2; Santuario de los Grandes Dioses en Samotracia: *cf. supra.* cap. 4.2.3; Algunos relieves votivos muestran escenas de performance coral y conmemoran la victoria de estos concursos: Akr. 1338, Athens National Archaeological Museum 1463.

<sup>1522</sup> Kowalzig, 2013, p. 5.

<sup>1523</sup> *Cf. supra.* cap. 2.2.

<sup>1524</sup> Uno de los espacios configurados por la actuación coral, el ágora, lo encontramos en la *Odisea* (9. 250 y ss.). Este espacio recibió el nombre de *orchestra* (pista de danza) y en Esparta *chorós* (pista de danza).

Los patrones de movimiento que contribuyen a definir y articular el espacio público son el lineal (procesión) y el estático (danza). Por un lado, hemos comprobado que la procesión está presente en la iconografía del catálogo (y en otros soportes que no hemos incluido)<sup>1525</sup>. Este movimiento no es una acción ritual aislada, pues es un medio comunicativo del ritual y el proceso hacia una acción ritual<sup>1526</sup>. Los textos nos hablan de este movimiento lineal, por ejemplo, Jenofonte describe una procesión de dos grupos de adolescentes – divididos por sexo – hacia el templo de Artemis en Éfeso<sup>1527</sup>. Gracias a este fragmento hemos podido reconstruir una imagen global del rito y el espacio articulado por la procesión en el capítulo de análisis de la base de columna de Éfeso (N.º 6). En general, la repetición de este movimiento en el lugar a lo largo del tiempo hace que quede monumentalizado durante la evolución constructiva del espacio público. Un testimonio de esto último es la pavimentación de las vías sagradas de Dídima o de Atenas o, por otro lado, la construcción de *stoaí* que albergaron a los espectadores y que enfatizan el significado de las procesiones como acciones relevantes del ritual<sup>1528</sup>. En cuanto al coro estático, ya hemos analizado la iconografía que muestra escenas de danza y las diferentes variaciones de ésta<sup>1529</sup>. Las cualidades del baile también contribuyeron a definir puntos topográficos urbanos como el ágora, el altar o el templo. Especialmente, la danza circular es una de las más representadas, define un punto central que puede ser ocupado por diferentes objetos, no sólo el altar. En la *Ilíada* se describe este movimiento en el espacio de la ciudad<sup>1530</sup>. En la dimensión física han quedado vestigios de este movimiento, por ejemplo, en la planta de la *orchêstra*, en el teatro circular del santuario de Samotracia<sup>1531</sup> o en la pista circular de Geronisos<sup>1532</sup>. En general, estos movimientos rituales, que se repiten a lo largo del tiempo, se desarrollan en la ciudad y en el santuario (urbano, sub-urbano y

---

<sup>1525</sup> En el capítulo previo hemos analizado los datos sobre la procesión: *cf. cap. 5.1.*

<sup>1526</sup> Mylonopoulos, 2006.

<sup>1527</sup> Xen. *Eph.* 1.2.2. y ss.

<sup>1528</sup> Mylonopoulos, 2006.

<sup>1529</sup> *Cf. supra.* cap. 5.1.

<sup>1530</sup> *Il.* 18. 490 y ss.

<sup>1531</sup> Wescoat, 2012, pp. 66-113.

<sup>1532</sup> Connelly, 2011, p. 24.

extra-urbano)<sup>1533</sup>. Las prácticas corales marcan puntos significativos en el territorio y lo articula mediante: el altar, el templo, la vía (incluimos las calles) y el ágora<sup>1534</sup>. Estas articulaciones que hemos señalado se definen por el movimiento ritual del coro. Los relieves que se han proyectado ante estos escenarios y han contribuido a su definición como espacios corales. Además, el coro confirma la identidad colectiva en estos espacios donde la comunidad se reunía. Es evidente que el espacio donde tenían lugar las acciones rituales no se reducía a la ciudad o al santuario, pues antes del inicio de una batalla o antes de la partida marítima se ejecutaban rituales que implicaban una performance. Por último, las recientes perspectivas de estudio sobre el espacio en la antigüedad lo entienden como el resultado de una interrelación entre objetos y seres, es decir, el espacio no es un hecho preconcebido sino un producto de actividades culturales<sup>1535</sup> (la coral). En esta línea, hemos estudiado el espacio como una categoría cultural, resultado de la negociación física (construcciones) y simbólica (performance). En definitiva, la música, la danza y la procesión – y su combinación – jugaron un importante papel en el diseño, función y experiencia de las estructuras y espacios públicos en la antigua Grecia<sup>1536</sup>.

Hasta el momento hemos comprobado como la performance coral ha definido y configurado el espacio público de las ciudades y santuarios. Una última dimensión del coro que hemos observado es la del movimiento de los astros. En el catálogo hemos analizado dos conjuntos de materiales que se han interpretado como coros celestiales (N.º 18 y N.º 20), pero nuestra visión de estas figuras femeninas las señala como participantes genéricas en las performances corales de los santuarios. Sin embargo, no descartamos la hipótesis del coro cósmico. Pero queríamos incluir esta observación en las conclusiones, pues esta

---

<sup>1533</sup> Hemos observado que tanto en de las colonias como en el continente se reproducen los mismos movimientos rituales en el mismo espacio público; A lo largo del trabajo también hemos comprobado que el santuario es un escenario de actuación habitual del coro, incluso previa a su monumentalización constructiva.

<sup>1534</sup> Carruesco, 2014, pp. 20; En el territorio griego existen evidencias de performances corales que definieron el espacio, como en el santuario de Despotikó (Angliker, 2020, pp. 19-30), donde se ha documentado un altar semi-circular alrededor del cual se ejecutó la *crane dance* (danza de la grulla). Sin embargo, en este santuario no se ha identificado escultura de performance coral como sucede en los casos que hemos estudiado.

<sup>1535</sup> Hölscher, 2018, p. 17.

<sup>1536</sup> Bellia, 2020, p. 15.

danza es un paradigma para los mortales y ha sido representada en la iconografía de vasos pintados. Además, la danza cósmica se relaciona con el ciclo estacional que se conmemora a través de festivales que, a su vez, se disponen en un calendario basado en la observación de los astros<sup>1537</sup>. Por esta razón, no resultaría extraño que performance corales relacionadas con el movimiento circular astral se representara durante los festivales y en el espacio del santuario.

Consideramos que hemos respondido con éxito a la cuestión inicial de este trabajo. Con los resultados hemos contribuido a la comprensión de la creación del espacio en la antigua Grecia. La información de los estudios publicados que aquí se han consultado junto a los datos iconográficos, arqueológicos y literarios que hemos aportado completan la lectura de dicho espacio. Este trabajo también es un estudio antropológico de la sociedad griega, pues ayuda comprender el pasado histórico del territorio y cómo las acciones de quién lo habitaba han influido en la formación de su entorno. Hemos conseguido reevaluar los materiales arqueológicos que ya estaban publicados y que, en ocasiones, se habían estudiado de una manera fija. Nuestro enfoque ha permitido contextualizarlos en el espacio público desde la experiencia humana<sup>1538</sup>. El paisaje en los que estos materiales se proyectaron era un espacio dinámico lleno de movimiento para deleitar a los dioses. Según Connelly para recuperar ese movimiento y las emociones que energizaron esos lugares es necesario, precisamente, reexaminar los monumentos, las imágenes y los textos<sup>1539</sup>. Tarea que hemos completado de forma satisfactoria en este estudio.

A raíz de los resultados hemos establecido futuras líneas de investigación. En primer lugar, el estudio de la iconografía de los coros femeninos, concretamente cómo la performance coral femenina contribuyó a configurar los espacios públicos. Consideramos que a través de la evidencia material y literaria es posible sugerir como la mujer fue incluida en la comunidad a través de la

---

<sup>1537</sup> En capítulos anteriores hemos relacionado el movimiento astral con la celebración de performances rituales en los santuarios: *cf. supra.* c.c. 4.1.2 y 4.2.4.1.

<sup>1538</sup> Connelly, 2011, p. 21.

<sup>1539</sup> *Ibid.*, p. 26.

actuación coral en diferentes lugares. Esta línea de trabajo se desarrolla bajo una perspectiva de género y, además, ya tuvimos la ocasión de presentar algunos resultados preliminares de esta línea en el primer congreso internacional *Other Perspectives in Archaeology* en la Universidad de Barcelona. En segundo lugar, otra futura línea de investigación más extensa es el análisis de la iconografía de la performance coral en relieves votivos que supondría una integración de estos junto con los relieves arquitectónicos del trabajo. Fuera del corpus de este trabajo quedaron estos materiales votivos, por tener un carácter más privado. Sin embargo, estos monumentos se expusieron en el espacio público de las ciudades y de los santuarios, reproduciendo a escala menor una actividad performativa que conecta la esfera privada con la pública. Estos materiales son: placas votivas, estelas funerarias, bases escultóricas y monumentos corégicos. Por último, otra cuestión interesante que hemos observado es el elevado uso de las columnas figuradas que muestran iconografía conectada con la performance coral en los espacios sagrados. Resulta interesante conocer más sobre el origen y evolución del uso de estas columnas figuradas (se ha especulado sobre su procedencia en columnas decoradas del Próximo Oriente). Esta línea también está impulsada por la tesis de Kavourni que argumenta que el peristilo es la representación estilizada y abstracta de un coro celebrando al dios resguardado en el templo<sup>1540</sup>. Con motivo de los resultados preliminares que abrieron esta línea de investigación, presentamos una comunicación en el Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores del Mundo Antiguo de la Universidad de Murcia<sup>1541</sup>. En general, la presencia del coro ha continuado en épocas posteriores a la helenística – límite temporal de nuestra tesis – por lo que también es importante resaltar que existe una representación de la performance coral en copias y creaciones neo-áticas. Algunas investigadoras ya han publicado sobre la materia<sup>1542</sup>, pero también resulta interesante averiguar cómo continuó la recepción de la performance coral en el espacio en épocas posteriores<sup>1543</sup>.

---

<sup>1540</sup> 1997.

<sup>1541</sup> Publicación del trabajo en curso (2023).

<sup>1542</sup> Habetzeder, 2012.

<sup>1543</sup> Una publicación estudia la recepción del coro: Billings *et al.*, 2013.

Del mismo modo, en el estudio de algunos materiales nos hemos encontrado una ausencia de contexto arqueológico – desconocemos el edificio al que pertenecieron –, ya que son hallazgos fortuitos u objetos de compraventa de mercados de antigüedades del siglo XIX y principios del XX. Esta limitación en nuestro análisis, aunque se puede considerar un obstáculo, nos servirá en un futuro, pues nuestra intención es la de continuar ampliando el corpus de relieves arquitectónicos. Por otra parte, algunas de las escenas de los materiales se han conservado incompletas lo que dificulta una reconstrucción total de la iconografía que hemos podido resolver, en ocasiones, mediante la comparación con paralelos iconográficos. Otra limitación, ocasional, ha sido el acceso a la documentación de algunos materiales que por cuestiones de tiempo y recursos no hemos podido alcanzar. Desafortunadamente, esto ha ocasionado que algunos relieves arquitectónicos no se hayan podido incluir en este catálogo. Esta situación también será resuelta en futuras investigaciones.

También es nuestra intención que este trabajo tenga una aplicación práctica como catálogo de consulta en una futura publicación monográfica del mismo, engrosando la oferta de estudios interpretativos de iconografía y el coro en la antigua Grecia. También pretendemos que tenga cierta transcendencia en la sociedad a través de la divulgación científica con el objetivo de compartir este conocimiento para facilitar la comprensión sobre cómo pensaban y construían en la antigua Grecia y, por consecuencia, cómo ha influido esto en nuestra sociedad. Teniendo en cuenta este último aspecto participamos con una comunicación en el festival divulgativo *Pint of Science* en Tarragona.

Finalmente, concluimos la cuestión inicial de forma positiva. Pero aún queda mucho por hacer si por algo es conocida la arqueología griega es porque ha sido – y sigue siendo – muy prolija en materiales y yacimientos. Por esta razón, el estudio de la iconografía de la performance coral y la configuración del espacio público en la antigua Grecia debe continuar.

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA. ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

Marta Nicolás Muelas

LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA.

ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

MARTA NICOLÁS MUELAS



# BIBLIOGRAFÍA

- Adamesteanu, D., & Dilthey, H. (1978). "Siris. Nuovi contributi archeologici". *Mélanges de l'école française de Rome*, 90 (2), pp. 515-565.
- Amandry, P. & Hansen, E. (2010). *Le temple d'Apollon du IV<sup>e</sup> siècle*. École Française d'Athènes.
- Akurgal, E. (1961). *Die Kunst Anatoliens von Homer bis Alexander*. Walter de Gruyter.
- (1965). „Neue archaische Bildwerke aus Kyzikos“. *Antike Kunst*, 8 (2), pp. 99-103.
- Aldana Nácher, C. (1996-1997). "Mito y concepción espacial del santuario de Apolo en Delfos". *Ars Longa*, 7-8, pp. 7-13.
- Álvarez-Soria, I. J. (2019). La evolución del santuario de Delfos como lugar de memoria. Del s. VII AC A finales del s. V AC. En P. Aranda-Contamina, M. García-Magán, A. Sierra, & G. De Tord (Eds.), *Respuestas al cambio en la Prehistoria y el Mundo Antiguo* (pp. 134-157). Prensa de la Universidad de Zaragoza.
- Amandry, P. (1981). "Chronique delphique". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 105 (2), pp. 673-769.
- Amandry, P. & Chamoux, F. (1991). *Guide de Delphes. Le musée. Sites et monuments*, 6. De Boccard.
- Angliker, E., & Bella, A. (2020). Dances, Rituals, and Spaces at the Sanctuary of Despotiko. En A. Bellia (Ed.), *Musical and Choral Performance Spaces in the Ancient World* (pp. 19-30). Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Athanassaki, L., & Bowie, E. (Eds.). (2011). *Archaic and classical choral song: performance, politics, and dissemination* (Vol. 10). Walter de Gruyter.
- Athanassaki, L. (2009). Apollo and His Oracle in Pindar's Epinicians: Poetic Representations, Politics, and Ideology. En L. Athanassaki, R. P., Martin, & J. Miller (Eds.), *Apolline Politics and Poetics* (pp. 405-71). Hellenic Ministry of Culture.
- (2011). Song, politics, and cultural memory: Pindar's Pythian 7 and the Alcmaeonid temple of Apollo. En L. Athanassaki & E. Bowie (Eds.), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination* (Vol. 10, pp. 235-267). Walter de Gruyter.

- Aurigny, H., Braunstein, D. & Martinez, J.L. (2016). "Sculptures de Delphes". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 139-140.2, pp. 784-794.
- (2018) "Recherches sur la sculpture archaïque de Delphes: nouvelles propositions et perspectives". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 142.1, pp. 71-96.
- Aversa, G. (2012). *I tetti aachei: terrecotte architettoniche di età arcaica in Magna Grecia, Paestum*. Pandemos.
- Avramidou, A. (2015). "Women Dedicators on the Athenian Acropolis and their Role in Family Festivals: The Evidence for Maternal Votives between 530-450 BCE". *Cahiers Mondes anciens*, 6. <https://doi.org/10.4000/mondesanciens.1365>
- Bacon, H. H. (1994). "The Chorus in Greek Life and Drama". *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 3 (1), pp. 6–24.
- Bammer, A. & Muss, U. (1996). *Das Artemision von Ephesos*. Philipp Von Zabern.
- Bañuls, J.V. & de Martino, F. (Eds.). (2017). *El coro dramático, un personaje singular*. Levante Editori.
- Battezzato, L. (2013). Dithyramb and Greek Tragedy. En B. Kowalzig & P. Wilson (Eds.), *Dithyramb in Context* (pp. 93-110). Oxford University Press.
- Beazley, J. D. (1951). *The development of Attic Black-Figure* (Vol. 24). University of California Press.
- (1955). "Hydria-fragments in Corinth". *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 24 (4), pp. 305-319.
  - (1956). *Attic black-figure vase-painters*. Clarendon Press.
  - (1963). *Attic red-figure vase-painters*. Clarendon Press.
- Bellia, A. (2018). Performative Aspects of Music in Sacred Contexts of the Western Greeks: Archaeology and Written Sources. En A. G. Ventura, C. Tavolieri, & L. Verderame (Eds.), *The Study of Musical Performance in Antiquity: Archaeology and Written Sources* (pp. 155-173). Cambridge Scholars Publishing.
- (2019). "Musical and Dance Performances around the Apollo's Statue: A Case from South Italy". *PHASIS*, (21-22), pp. 4-29.

- (Ed.). (2020). *Musical and choral performance spaces in the Ancient World*. Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- Bélis, A. (1999). *Les musiciens dans l'Antiquité*. Hachette Literatures.
- Benešová, E. (2012). *Dance in ancient Greece* [Tesis]. Masaryk University.
- Berger, E. & Gisler-Huwiler, M. (1996). *Der Parthenon in Basel: Dokumentation zum Fries. Studien der Skulpturhalle Basel 3*. Philipp Von Zabern.
- Beulé, M. (1862). *L'Acropole d'Athènes*. Libraire de Firmin Didot Frères.
- Bieber, M. (1941). "A Tragic Chorus on a Vase of 475 BC". *American Journal of Archaeology*, 45 (4), pp. 529-536.
- Bierl, A. (2009). *Ritual and Performativity: The Chorus in Old Comedy* (Vol. 20). Harvard University Press.
- Billings, J., Budelmann, F., & Macintosh, F. (Eds.). (2013). *Choruses, ancient and modern*. Oxford University Press.
- Blakely, S. (2011). "Toward an Archaeology of Secrecy: Power, Paradox, and the Great Gods of Samothrace". *Archeological Papers of the American Anthropological Association*, 21(1), pp. 49-71.
- Blondé, F., Bonias, Z., Grandjean, Y., Marc, J. Y., Muller, A., Mulliez, D., Salviat F. & Viviers, D. (1995). "Thasos". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 119 (2), pp. 661-696.
- Blondé, F., Muller, A., Mulliez, D., Perreault, J. Y., Archondidou, A., Empereur, J. Y., & Brunet, M. (1987). "Thasos". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 111(2), 619-627.
- Blondé, F., Mulliez, D., Muller, A., Sintès, G., Viviers, D., Kozelj, T., Picard, O., Wurch-Kozelj, M., Tréziny H., Simossi A., Des Courtils J., Duchêne, H. (2000). "Thasos, d'Archiloque aux guerres médiques: questions de topographie et d'urbanisme". *Topoi. Orient-Occident*, 10 (1), pp. 9-56.
- Blondé, F., Muller, A. & Mulliez, D. (1987). "Une nouvelle place publique a Thasos. Les abords nord du passage des Théores de l'époque archaïque a l'époque paléochrétienne". *Revue Archéologique*, 1, pp. 25-39.
- (2000). "Le Passage des Théores à Thasos: une «énigme» résolue? Questions de topographie et d'urbanisme à l'époque archaïque". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 144 (2), pp. 885-907.

- (2002). "Évolution urbaine d'une colonie à l'époque archaïque: L'exemple de Thasos". *Pallas*, pp. 251-265.

Boardman, J. (1977). The Parthenon Frieze. Another View. En U. Hockmann & A. Krug (Eds.), *Festschrift für Frank Brommer* (pp. 45-50). Philipp Von Zabern.

- (1978). *Greek Sculpture. The Archaic Period*. Thames and Hudson.
- (1992). *Greek Sculpture. The Classical Period*. Thames and Hudson.
- (1995). *Greek sculpture: the Late Classical Period and Sculpture in Colonies and Overseas: a Handbook*. Thames and Hudson.
- (1999). "The Parthenon Frieze, a Closer Look". *Revue archeologique, Nouvelle Série*, Fasc. 2, pp. 305-330.

Boedeker, D. D. (1974). *Aphrodite's Entry into Greek Epic* (Vol. 32). Brill.

Bommelaer, J.F. (1991). *Guide de Delphes*. École Française d'Athènes.

Bookidis, N. (1967). *A Study of the Use and Geographical Distribution of Architectural Sculpture in The Archaic Period: Greece, East Greece and Magna Graecia* [Tesis]. Bryn Mawr College.

Bosanquet, R. C. (1909). "The Palaikastro hymn of the Kouretes". *Annual of the British School at Athens*, 15, pp. 339-356.

Bousquet, J. (1964). "Delphes et les Aglaurides d'Athenes". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 88 (2), pp. 655-675.

Boutsikas, E. (2011). "Astronomical Evidence for the Timing of the Panathenaia". *American Journal of Archaeology*, 115 (2), pp. 303-309.

Boutsikas, E., & Hannah, R. (2012). "Aitia, Astronomy and the Timing of the Arrephoria". *Annual of the British School at Athens*, 107, pp. 233-245.

Bowie, E. (2006). Choral Performances. En D. Konstan, S. Saïd, T. Whitmarsh, C. Kelly & J. Warren (Eds.), *Greeks on Greekness: Viewing the Greek Past under the Roman Empire* (Vol. 29, pp. 61-92). Cambridge Philological Society.

Bremmer, J. N. (2014). *Initiation into the Mysteries of the Ancient World*. Walter de Gruyter.

Brinkmann, A. (1925). „Altgriechische Mädchenreigen“. *Bonner Jahrbücher*, 130, pp. 118-146.

- Brioso Sánchez, M. (2003). "El público del teatro griego antiguo". *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, 19 (19), 2, pp. 9-55.
- Brommer, F. (1977). *Der Parthenonfries: Katalog und Untersuchung*. Philipp Von Zabern
- Brouskari, M. (2001). *The Monuments of the Acropolis*. Archeological Receipts Fund.
- Brulé, P. (1996). "La cité et ses composantes: remarques sur les sacrifices et la procession des Panathénées". *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, (9), pp. 37-63
- Brunet, M., Coulié, A., Hamon, P., Holtzmann, B., Marc, J. Y., Muller, A., & Picard, O. (2019). *Thasos, Heurs et malheurs d'un Eldorado antique*. Éditions Picard-Actes sud et École française d'Athènes.
- Buboltz, L. A. (2002). *Dance scenes in early archaic Greek vase-painting* [Tesis]. Harvard University.
- Buttà, L., Carruesco, J., Massip, F. & Subías, E. (Eds.) (2014). *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana*. Institut Català d'Arqueologia Clàssica.
- Burkert, W. (1985). *Greek religion*. Harvard University Press.
- Buzón, R. P., & Torres, D. A. (2017). Dos himnos epigráficos: cuestiones de culto y performatividad. En D. Torres (Ed.) *La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones de género* (pp.165-207). Colección Saberes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Camassa, G. (1992). Il culto di Hera a Sibari. Sibari. Thurii. En G. Pugliese & A. Stazio (Eds.), *Atti e memorie della Società Magna Grecia* (pp. 57-68). Società Magna Grecia
- Calame, C. (2001). *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Roles, and Social Functions*. Rowman & Littlefield.
- (2009). *Poetic and performative memory in ancient Greece: [heroic reference and ritual gestures in time and space]* (Vol. 18). Harvard University Press.

- (2011). "Myth and Performance on the Athenian Stage: Praxithea, Erechtheus, their daughters, and the Etiology of Autochthony". *Classical Philology*, 106 (1), pp. 1-19.
- (2013). Choral Practices in Plato's Laws. Performance and Culture in Plato's Laws. En A. E. Peponi (Ed.), *Performance and Culture in Plato's Laws* (pp. 87-108). Cambridge University Press.

Camp, J. M. (1986). *The Athenian Agora. Excavations in the Heart of Classical Athens* (Vol. 38). Philipp Von Zabern.

- (2016). The Athenian Agora: a short guide. En M. Miles (Ed.), *A Companion to Greek Architecture* (Vol. 16, pp. 300-313). John Wiley & Sons.

Campbell, D. (1976). *Lyric Poetry. A Selection of Early Greek Lyric, Elegiac and Iambic Poetry*. Macmillan St. Martin's Press.

Carratelli, G. P. (1983). *Megale Hellas: storia e civiltà della Magna Grecia*. Libri Scheiwiller.

Carruesco, J. (2010). *Topos-Chôra: l'espai a Grècia I: perspectives interdisciplinàries: homenatge a Jean-Pierre Vernant i Pierre Vidal-Naquet*. Institut d'Estudis Catalans. Institut Català d'Arqueologia Clàssica.

- (2010). Prácticas rituales y modos del discurso: la coralidad como paradigma del catálogo en la poesía arcaica griega. En M<sup>a</sup>. A. Almela, J.F. González, J. Siles, J. De la Villa, G. Hinojo & P. Cañizares (Eds.), *Perfiles de Grecia y Roma: Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos* (Vol. 2, pp. 271-277). Sociedad Española de Estudios Clásicos.
- (2014). La dansa a l'origen de la polis: textos i imatges. En L. Buttà, J. Carruesco, F. Massip & E. Subías (Eds), *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat Mitjana* (pp. 9-20). Institut Català d'Arqueologia Clàssica.
- (2014). Choral Practice and the Articulation of Public Space in Early Archaic Greece. En J. M. Álvarez, T. Nogales & I. Rodà (Eds.), *Centro y periferia en el mundo clásico: Actas XVIII Congreso Internacional Arqueología Clásica (CIAC)* (pp. 555-557). Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

- (2016). Choral Performance and Geometric Patterns in Epic Poetry and Iconographic Representations. En V. Cazzato, A. Lardinois & A. Peponi (Eds.), *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual* (pp. 69-107). Brill.
- Carter, J. C., & Silvestrelli, F. (2009). *The Chora of Metaponto. Sant'Angelo Vecchio*. Università del Salento.
- Cartwright, M. (Julio, 2018). *Temple of Artemis at Ephesus. Ancient History Encyclopedia*, 26.  
[https://www.worldhistory.org/Temple\\_of\\_Artemis\\_at\\_Ephesus/](https://www.worldhistory.org/Temple_of_Artemis_at_Ephesus/)
- Casson, S. (1921). *Catalogue of the Acropolis Museum. Sculpture and Architectural Fragments* (Vol. II). Cambridge University Press.
- Cazzato, V., Lardinois, A., & Peponi, A. E. (Eds.). (2016). *The Look of Lyric: Greek Song and the Visual: Studies in Archaic and Classical Greek Song* (Vol. 1). Brill.
- Ceccarelli, P. (2013). Circular Choruses and the Dithyramb in the Classical and Hellenistic Period. En B. Kowalzig & P. Wilson (Eds.), *Dithyramb in Context* (pp. 153-170). Oxford University Press.
- Cevizoğlu, H. (2019). „Didyma, Türkei. Die Heilige Straße im Bereich des Apollontempels. Die Arbeiten der Jahre 2013 bis 2018“. *E-Forschungsberichte*, pp. 224–228. <https://doi.org/10.34780/m9e4-7em1>
- Chamoux, F. (1970). “Trépieds votifs à caryatides”. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 94(2), pp. 319-326.
- Chaniotis, A. (2006). “Rituals Between Norms and Emotions: Rituals as Shared Experience and Memory”. *Kernos*, 16, pp. 211-238.
- Chamoux, P. (1950). “Sur une frise samothracienne”. *Revue Archéologique*, 36, pp. 157-159.
- Clarac, F. (1841). *Musée de sculpture antique et moderne* (Vol. 2). L’Imprimerie Royale.
- Clinton, K. (2003). Stages of Initiation in the Eleusinian and Samothracian Mysteries. En M. B. Cosmopoulos (Ed.), *Greek mysteries: the archaeology and ritual of ancient Greek secret cults* (pp. 50-78). Psychology Press.
- Coldstream, J. N. (1968). “A Figured GEometric Oinochoe from Italy”. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, (15), pp. 86-96.



- Cole, S. G. (1984). *Theoi Megaloi: the Cult of the Great Gods at Samothrace* (Vol. 96). Brill Archive.
- Coleman, J. C. (2006). *Discovering the Greek Countryside at Metaponto*. University of Michigan.
- Colonia, R. (2006). *The Archaeological Museum of Delphi*. John S. Latsis Public Benefit Foundation.
- Connelly, J. B. (1996). "Parthenon and Parthenoi: a Mythological Interpretation of the Parthenon Frieze". *American Journal of Archaeology*, 100 (1), pp. 53-80.
- (2007). *Portrait of a Priestess: Women and Ritual in Ancient Greece*. Princeton University Press.
  - (2011). Ritual Movement Through Greek Sacred Space: Towards an Archaeology of Performance. En A. Chaniotis (Ed.), *Ritual Dynamics in the Ancient Mediterranean: Agency, Emotion, Gender, Reception* (pp. 313-346). Franz Steiner Verlag.
  - (2014). *The Parthenon Enigma: A Journey into Legend*. Bloomsbury Publishing.
- Connor, W. R. (1989). "City Dionysia and Athenian Democracy". *Classica et Mediaevalia*, 40, pp. 7-32.
- Conze, A. (1860). *Reise auf den Inseln des Thrakischen Meeres*. Carl Rümpler.
- Cook, R. M. (1952). "A List of Clazomenian Pottery". *Annual of the British School at Athens*, 47, pp. 123-152.
- Cook, R. M., & Dupont, P. (1998). *East Greek Pottery*. Routledge.
- Cosmopoulos, M. B. (Ed.). (2003). *Greek Mysteries: the Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults*. Routledge.
- Courby, F. (1914). "Le fronton oriental du temple archaïque d'Apollon, à Delphes". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 38 (1), pp. 327-350.
- Croissant, F. (1983). *Les protomes féminines archaïques. Recherches sur les representations du visage dans la plastique grecque de 550 à 480 av. J.C.* Ecole française d'Athènes.
- Crowhurst, R. (1963). *Representations of performance of choral lyric on the Greek monuments, 800-350 BC* [Tesis]. University of London.

Csapo, E. (2013). *The Dionysian Parade and the Poetics of Plenitude*. Housman Lecture.

- (2016). The 'Theology' of the Dionysia and Old Comedy. En E. Eidinow, J. Kindt, & R. Osborne (Eds.), *Theologies of ancient Greek religion* (pp. 117-152). Cambridge University Press.

Cuartero, F. J. (1972). "El partenio del Louvre (Fr. 1 Page)". *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 6 (2), pp. 23-76.

D'Angour, A. (1997). "How the Dithyramb Got its Shape". *The Classical Quarterly*, 47 (2), pp. 331-351.

Daux, G. (1967). *Guide de Thasos*. École Française d'Athenes.

De Juliis, E.M. (1996). *Magna Grecia. L'Italia meridionale dalle origine leggendarie alla conquista romana*. Edipuglia.

- (2001). *Metaponto*. Edipuglia.
- (2010). *Greci e Italici in Magna Grecia. Un rapporto difficile*. Laterza & Figli Spa.

De la Ferté, E. C. (1948). "Note sur un bas-relief dionysiaque du Musée national d'Athènes". *Revue Archéologique*, 29, pp. 196-206.

De la Torre, E. S. (1998). Cuando los límites se desdibujan: Dioniso y Apolo en Delfos. En P. Cabrera Bonet & C. Sánchez Fernández (1998), *En los límites de Dioniso: actas del simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional: Madrid, 20 de junio de 1997* (pp. 17-28). Caja de Ahorros de Murcia.

De la Nuez Pérez, M.E. (2004). "Las Panateneas: topografía de una fiesta". *Gerión*, (1), pp. 101-120.

- (2005). "Las Panateneas: iconografía de la fiesta". *Habis*, (36), pp. 51-64.
- (2008). "Las Panateneas: un ejemplo de relaciones sociales a través de la fiesta". *Gerión*, 26 (1), pp. 255-265.

Demangel, R. (1930). "Sur la danse grecque". *Revue des Deux Mondes* (1829-1971), 59 (4), pp. 918-924.

- (1932). „Une danse des fleurs à Milet“. *Revue des Études Anciennes*, 34 (2), pp.129-134.

- (1932). *La frise ionique*. Boccard.

Demargne, P. (1962). "À propos d'un sarcophage de Xanthos. Essai de reconstitution et d'interprétation". *Revue des Études Anciennes*, 64(1), pp. 35-42.

De Martino, G. (2018). "A Multicultural Approach to the Study of the Cult of Hera in Poseidonia/Paestum". *Arctos—Acta Philologica Fennica*, 52, pp. 17-39.

Depew, M. (2000). Enacted and Represented Dedications: Genre and Greek Hymn. En M. Depew & D. Obbink (Eds.), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society* (Vol. 4, pp. 59-79). Harvard University Press.

De Polignac, F. (1995). *Cults, Territory, and the Origins of the Greek City-State*. University of Chicago Press.

Despinis, G. (1997). "Il tempio arcaico di Dioniso Eleutero". *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, 74-75, pp. 193-214.

De Stefano, F. (2015). "La dea del tempio C di Metaponto: una nuova ipotesi interpretativa". *Atti e Memorie della Società Magna Grecia, Quarta Serie VI*, pp. 131-154".

- (2019). *L'immagine e il contesto. Produzioni figurative e immaginario sociale nelle comunità della Siritide e del Metapontino (VIII-VI secolo aC)*. Annuario della scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in oriente. Supplemento 4.

Dillon, M. (2003). *Girls and women in classical Greek religion*. Routledge.

Dirschedl, U. (2018). Das archaische Didymeion: Zur Rekonstruktion der Säulen und columnae celatae. En H. Frielinghaus & T.G. Schattner (Eds.), *Ad summum templum architecturae. Forschungen zur antiken Architektur im Spannungsfeld der Fragestellungen und Methoden* (pp. 9-34). Bibliopolis.

- (2018). „Didyma, Türkei. Der archaische Apollontempel ('Tempel II') in Didyma und die Genese der monumentalen ionischen Sakralarchitektur (Publikationsprojekt). Die Arbeiten der Jahre 2016 und 2017“. *E-Forschungsberichte*, 1, pp. 109-117.

- Dominguez Monedero, A.J. (2001). *La polis y la expansión colonial griega. Siglos VIII-VI. Síntesis*.
- Domínguez Monedero, A. J., & Sánchez, C. (2001). *Greek Pottery from the Iberian Peninsula: Archaic and Classical periods*. Brill.
- Donnellan, L. (2016). Francavilla Marittima. En *The Encyclopedia of Ancient History*. John Wiley & Sons, Ltd.
- Doronzio, A. (2018). *Athen im 7. Jahrhundert v. Chr.: Räume und Funde der frühen Polis* (Vol. 6). Walter de Gruyter.
- Dörpfeld, W., & Reisch, E. (1896). *Das griechische Theater: Beiträge zur Geschichte des Dionysos-Theaters in Athen und anderer griechischer theater*. Barth.
- Duchêne, H. (1994). *La stèle du port. Fouilles du port 1. Recherches sur une nouvelle inscription thasienne. Études Thasiennes XIV*. École française d'Athènes.
- Durand, J.L. (1989). Ritual as Instrumentality. En M. Detienne & J.P. Vernant, (EDS.), *The Cuisine of Sacrifice among the Greeks* (p. 119-128). University of Chicago Press.
- Elderkin, G. W. (1941). "The cults of the Erechtheion". *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 10 (2), pp. 113-124.
- (1941). "The Akanthos Column at Delphi". *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 10 (4), pp. 373-380.
- Emmanuel, M. (1896). *La danse grecque antique*. Hachette.
- Evans, R. J. (2014). "The capture of Sybaris (510 BC) and the siege of Mantinea: history repeated?". *Acta Classica: Proceedings of the Classical Association of South Africa*, Vol. 57, No. 1, pp. 225-232.
- Falkener, E. (1862). *Ephesus, and the Temple of Diana* (Vol. 90). Day.
- Fehr, B. (2011). *Becoming Good Democrats and Wives: Civil Education and Female Socialization on the Parthenon Frieze*. Lit.
- Fernández Garrido, M. R. (2001). "Las Heroínas de novela griega al servicio de Artemis". *Arys: Antigüedad: religiones y sociedades*, 4, pp. 59-70.
- Fernández Nieto, J. (2005). *Historia Antigua de Grecia y Roma*. Tirant lo Blanch.

- Ferrari, G. (2008). *Alcman and the Cosmos of Sparta*. University of Chicago Press.
- Feuser, Stefan. "A Stroll along the Sea: The Processional Way in Ephesus and the Littoral." *CHS Research Bulletin* 3, no. 1 (2014).  
[http://nrs.harvard.edu/urn-3:hinc.essay:FeuserS.A\\_Stroll\\_along\\_the\\_Sea.2014](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hinc.essay:FeuserS.A_Stroll_along_the_Sea.2014)
- Foley, H. (2003). "Choral identity in Greek tragedy". *Classical Philology*, 98(1), pp. 1-30.
- Fournier, J., & Simossi, A. G. (2018). "Une nouvelle inscription du port de Thasos. Caius Octavius, proconsul de Macédoine et patron des Thasiens". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, (142.2), pp. 711-723.
- Fredrich, C. (1908). *Thasos*.
- Frisone, F. (2013). Sybaris. *The Encyclopedia of Ancient History*. Blackwell Publishing Ltd.
- Fröhner, W. (1869). *Notice de la sculpture antique du Musée Impérial du Louvre* (Vol. 1). Charles de Mourgues.
- Fuchs, W. (1986). The Chian element in Chian art. En J. Boardman & E. Vaphopoulou-Richardson (Eds.), *Chios. A conference at the Homerion in Chios* (pp. 275-293). Clarendon Press.
- Fuchs, W., & Floren, J. (1987). *Die griechische Plastik: Die geometrische und archaische Plastik* (Vol. 1 & 2). CH Beck.
- Fullerton, M.D. (2016). *Greek Sculpture*. Wiley & Sons, Inc.
- Gagné, R. (2019). Cosmic Choruses. En P.S. Horky (Ed.), *Cosmos in the Ancient World* (pp. 188-211). Cambridge University Press.
- García Quintela, M. V. (2002). "La destrucción de Síbaris y la mitopoyesis pitagórica". *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 28(2), pp. 19-39.
- Georgios, L., Christina, P., Aspasia, D., Maria, K., & Evgenia, N. (2017). "The Presence of Dance in Female Deities of the Greek Antiquity". *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 8(2), pp. 161-170.
- Gerding, H. (2006). "The Erechtheion and the Panathenaic Procession". *American Journal of Archaeology*, 110(3), pp. 389-401.
- Giacomelli, R. (1988). *Achaea Magno-Graeca: le iscrizioni arcaiche in alfabeto acheo di Magna Grecia*. Paideia.

- Gildenhard, I., & Revermann, M. (Eds.). (2010). *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*. Walter de Gruyter.
- Goette, H. R. (2001). *Athens, Attica and the Megarid: An archaeological guide*. Routledge.
- Goldhill, S. (1987). "The Great Dionysia and civic ideology". *The Journal of Hellenic Studies*, 107, pp. 58-76.
- Goldhill, S., & Osborne, R. (Eds.). (1999). *Performance, Culture, and Athenian Democracy*. Cambridge University Press.
- Graf, F. (1996). Pompeii in Greece. Some Considerations about Space and Ritual in the Greek Polis. En R. Hägg (Ed.), *The Role of Religion in the Early Greek Polis* (pp. 55-65). Svenska Institutet i Athen.
- Graef, B. & Langlotz, E. (1925). *Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen. Band I*. Walter de Gruyter.
- Graham, A. J. (1998). "The Woman at the Window: Observations on the 'Stele from the Harbour of Thasos'". *The Journal of Hellenic Studies*, 118, pp. 22-40.
- (2000). "Thasos: the Topography of the Ancient City". *Annual of the British School at Athens*, 95, pp. 301-327.
  - (2002). "The colonization of Samothrace". *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 71(3), pp. 231-260.
- Granese, M. T., & Tomay, L. 2008. Immagini e rituale nel santuario arcaico di Francavilla Marittima. En S. Estienne, D. Jaillard, N., Lubtchansky & C. Pouzadoux (Eds.), *Image et religion* (pp. 137-152). Publications du Centre Jean Bérard.
- Greco, E. (Ed.). (1999). *La città greca antica: istituzioni, società e forme urbane*. Donzelli Editore.
- (2019). "Sybaris: the urban space of a great Achaean city in the West". *Annuario della Scuola Archeologica di Atene e delle Missioni Italiane in Oriente*, 3, pp. 289-299.
- Gruben, G. (1963). *Das archaische Didymaion*. Walter de Gruyter.

- Habetzeder, J. (2012). "Dancing with Decorum: The Eclectic Usage of kalathiskos Dancers and Pyrrhic Dancers in Roman Visual Culture". *Opuscula: Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome*, 5, pp. 7-47.
- Håland, E. J. (2004). "Athena's Peplos: Weaving as a Core Female Activity in Ancient and Modern Greece". *Cosmos*, 20, pp. 155-182.
- Hamiaux, M. (1992). *Les sculptures grecques, I. Des origines à la fin du IVe siècle avant J. C. Musée du Louvre*. Département des antiquités grecques, étrusques et romaines.
- Hamon, P. (2018). "Études d'épigraphie thasienne, VI. Deux nouveaux blocs de la Grande Liste des Théores". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 142.1. <https://journals.openedition.org/bch/331#quotation>
- Hansen, M. H. (2006). *Polis: An Introduction to the Ancient Greek City-State*. Oxford University Press.
- Hansen, M. H., & Nielsen, T. H. (2004). *An Inventory of Archaic and Classical Póleis*. Oxford University Press.
- Harrison, E. (1965). *The Athenian Agora. Archaic and Archaistic Sculpture* (Vol. 11). The American School of Classical Studies at Athens.
- (1984). Time in the Parthenon Frieze. En E. Berger (Ed.), *Parthenon-Kongress Basel: Referate und Berichte 4* (Vol. 1, pp. 230-234). Philipp Von Zabern.
- Hausmann, U. (1948). *Kunst und Heilum: Untersuchungen zu den griechischen Asklepiosreliefs*. Eduard Stichnote.
- Havelock, C. M. (1964). "Archaistic Reliefs of the Hellenistic Period". *American Journal of Archaeology*, 68(1), pp. 43-58.
- Heberdey, R. (1919). *Altattische Porosskulptur: ein Beitrag zur Geschichte der archaischen griechischen Kunst*. Hölder.
- Henrichs, A. (1994). "Why Should I Dance?": Choral Self-referentiality in Greek tragedy". *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 3(1), pp. 56-111.
- Hernández, M. (2004). "La presencia del culto de Apolo Jacinto en Tarento". *Gerión*, 22, pp. 22-1.

- Hersey, G. L. (1988). *The Lost Meaning of Classical Architecture: Speculations on Ornament from Vitruvius to Venturi*. MIT Press.
- Hoepfner, W. (1997). Probleme der Topografie und Baugeschichte. En W. Hoepfner (Ed.), *Kult und Kultbauten auf der Akropolis* (pp. 218-243). Archäologisches Seminar der Freien Universität Berlin.
- Hollinshead, M. B. (2012). Monumental steps and the shaping of ceremony. En B.D. Wescoat & R. G. Ousterhout (Eds.), *Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium* (pp. 27-65). Cambridge University Press.
- (2015). "The North Court of the Erechtheion and the Ritual of the Plynteria". *American Journal of Archaeology*, 119 (2), pp. 177-190.
- Hölscher, T. (2018). *Visual Power in Ancient Greece and Rome: Between Art and Social Reality* (Vol. 73). Univ of California Press.
- Holtzmann, B. (1988). *Etudes de sculpture thasienne: les reliefs* [Tesis]. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.
- (1992). "La sculpture à Thasos: Les reliefs". *Revue Archéologique*, (Fasc. 1), pp. 188-200.
  - (1994). *La sculpture de Thasos. Corpus des reliefs. Relief à thème divin. Études thasiennes 15*. Ecole Française d'Athènes.
- Homolle, T. (1897). "Topographie de Delphes". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 21(1), pp. 256-420.
- (1908). "Monuments figurés de Delphes (la colonne d'acanthé)". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 32 (1), pp. 205-235.
- Hoppin, J. C. (1924). *A Handbook of Greek Black-Figured Vases: with a Chapter on the Red Figured Southern Italian Vases*. Oxford University Press.
- Hughes, A. (2012). *Performing Greek Comedy*. Cambridge University Press.
- Hurwit, J.M. (1999). *The Athenian Acropolis. History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*. Cambridge University Press.
- Hurwit, J. M., & Newton, A. D. (2004). *The Acropolis in the Age of Pericles*. Cambridge University Press.



Ingalls, W. B. (1999). "Traditional Greek Choruses and the Education of Girls". *History of Education*, 28(4), pp. 371-393.

- (2000). "Ritual Performance as Training for Daughters in Archaic Greece". *The Phoenix*, pp. 1-20.

Inomata, T. & Coben, L.S. (Eds.). (2006). *Archaeology of Performance: Theaters of Power, Community, and Politics*. Rowman Altamira.

Isar, N. (2014). Xopós: A Stage-Shifting Periact on which all the Earth will Dance. A Paradig for Dance from Antiquity to Byzantium and Beyond. En L. Buttà, J. Carruesco & E. Subias (Eds.), *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'Antiguitat clàssica fins a l'edat Mitjana* (pp. 51-64). TRAMA.

Isin, G. (2021). "The Farewell Dance to the Dead: The Dancers on the Portal of Trysa's Heroon and the Xanthos "Dancers Sarcophagus". *Adalya*, (24), pp. 61-77.

Isler-Kerényi, C. (2014). *Dionysos in Classical Athens: An Understanding through Images*. Brill.

Jacob, R. (2014). "A Reconstructed Figure on the Erechtheion Frieze". *Revue Archeologique*, 58(2), pp. 303-324.

Jenkins, I. (1994). *The Parthenon Frieze*. British Museum Press for the Trustees of the British Museum.

Jufresa, M., Carruesco, J., Fortea Domènech, G., Miralles, R., Reig, M., & Rodà, I. (2013). Space as it was seen and conceived by the ancient Greeks. En M. Jufresa, J. Carruesco, G. Fortea Domènech, R. Miralles, M. Reig & I. Rodà. (Eds.), *Ouranós-Gaia. L'espai a Grècia III: anomenar l'espai, Actas del III Coloquio Internacional celebrado en el ICAC, Tarragona (29-30 de noviembre de 2010)* (pp. 133-138). Institut d'Estudis Catalans, Institut Català d'Arqueologia Clàssica.

Kahil, L.G. (1965). "Autour de l'Artémis attique". *Antike Kunst*, 8 (H. 1), pp. 20-33.

Kaltsas, N. E. (2002). *Sculpture in the National Archaeological Museum Athens*. Getty Publications.

Karasaki, K. (2003). *Archaic Korai*. The Jean Paul Getty Museum.

- Karouzou, S. (1938). "A Proto-Panathenaic Amphora in the National Museum at Athens". *American Journal of Archaeology*, 42 (4), PP. 495-505.
- (1954). *Corpus Vasorum Antiquorum* (Fasc. 2). Athènes Musée Nationale.
- Karvouni, M. (1997). *Treading on the Rhythmos of a Greek Temple*. [Tesis]. University of Pennsylvania.
- Kavoulaki, A. (1999). Processional Performance and the Democratic Polis. En S. Goldhill & R. Osborne (Eds.), *Performance Culture* (pp. 293–320). Cambridge University Press.
- Keesling, C. M. (2003). *The Votive Statues of the Athenian Acropolis*. Cambridge University Press.
- Kerschner, M. (2017). Das Artemision von Ephesos in geometrischer und archaischer Zeit. Die Anfänge des Heiligtums und sein Aufstieg zu einem Kultzentrum von überregionaler Bedeutung. En T. Georges (Ed.), *Ephesos. Die antike Metropole im Spannungsfeld von Religion und Bildung* (pp. 3-75). Moh Siebeck.
- (2020). "The Archaic temples in the Artemision and the archaeology of the "Central Basis"". *White gold: studies in early electrum coinage*, pp. 191-262.
- Kerschner, M., & Prochaska, W. (2011). „Die Tempel und Altäre der Artemis in Ephesos und ihre Baumaterialien“. *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, pp. 73-154.
- Kitto, H. D. F. (1956). "The Greek Chorus". *Educational Theatre Journal*, pp. 1-8.
- (2003). *Greek Tragedy. A Literary Study*. Routledge.
  - (2011). *Greek tragedy*. Taylor & Francis.
- Kleibrink, M. (1993). "Religious activities on the "Timpone della Motta. Francavilla Marittima-and the identification of Lagana"". *BaBesch*, 68, pp. 1-47.
- (2001). "The Search for Sybaris: An Evaluation of Historical and Archaeological Evidence". *BaBesch*, 76, pp. 33-70.
  - (2016). "Into Bride Ritual as an Element of Urbanization: Iconographic Studies of Objects from the Timpone Della Motta, Francavilla Marittima".

*Mouseion: Journal of the Classical Association of Canada*, vol. 13, 2, pp. 235-292.

- (2022). "Aspects of Being a Girl in Francavilla Marittima-Lagaria (Calabria) in the Eighth Century BC: A Reconstruction Based on Terracotta Figurines and their Archaeological Contexts". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 32, pp. 221-251.

Koşay, H. Z., Akok, M., Russell, J., Erim, K., Jeppesen, K., Erzen, A. & Metzger, H. (1974). „Recent Archaeological Research in Turkey”. *Anatolian Studies*, 24, pp. 17-59.

Kowalzig, B. (2005). "Mapping out Communitas: Performances of Theoria in their Sacred and Political Context". En I. Rutherford (Ed.), *Pilgrimage in Graeco-Roman and early Christian antiquity: seeing the gods* (pp. 41-72). Oxford University Press.

- (2007). *Singing for the gods: performances of myth and ritual in archaic and classical Greece*. Oxford University Press.

Kowalzig, B. & Wilson, P. (Eds.). (2013). *Dithyramb in Context*. Oxford University Press.

Kurke, L. (2012). The Value of Chorality in Ancient Greece. En J. K. Papadopoulos & G. Urton (Eds.), *The Construction of Value in the Ancient World* (pp. 218-235). University of California.

La Coste-Messelière, P. (1938). „Sur les caryatides cnidiennes de Delphes (pl. XXIX)". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 62, pp. 285-288.

La Coste-Messelière, P., & Marcadé, J. (1953). "Corés delphiques". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 77(1), PP. 346-376.

La Coste-Messelière, P. & Picard, C. (1928). *Fouilles de Delphes* (4). *Art archaïque (fin): sculptures des temples*. Boccard.

- (1931). *Fouilles de Delphes* (4). 3. *Monuments figurés, Sculptures. Art archaïque, sculpture des temples*. Boccard.

Langdon, S. (1998). "Significant Others: The Male-Female Pair in Greek Geometric Art". *American Journal of Archaeology*, 102 (2), pp. 251-270.

Langlotz, E. (1975). *Studien zur nordostgriechischen Kunst*. Philipp von Zabern.

- Lapatin, K. (2007). Art and Architecture. En L.J. Samons II (Ed.), *The Cambridge Companion to the Age of Pericles* (pp. 125-152). Cambridge University Press.
- Lauter, H. (1976). *Die Koren des Erechtheion*. Gebruder Mann.
- Lavagne, H. (2006). "Une danseuse de calathiscos sur un oscillum néo-attique du Nord de la Gaule". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 150 (2), pp. 1067-1107.
- Lavecchia, S. (2013). *Becoming Like Dionysos*. En B. Kowalzig & P. Wilson (Eds.), *Dithyramb in Context* (pp. 59-75). Oxford University Press.
- Lawler, L. B. (1943). Ὀρχησις Ἴωνική. En A. E. Raubitschek (Ed.), *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* (pp. 60-71). American Philological Association.
- (1947). "The Dance in Ancient Greece". *The Classical Journal*, 42 (6), pp. 343-349.
- Lawton, C. L. (2017). *The Athenian Agora: Votive Reliefs*. American School of Classical Studies at Athens.
- Lechat, H. (1889). "Hermès et les Charites". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 13(1), pp. 467-476.
- Lehmann, K. (1952). "Samothrace: Fifth Preliminary Report". *Hesperia* 21, pp. 19-43.
- (1958). *Samothrace. Vol. I. Excavations conducted by the Institute of Fine Arts*. Pantheon.
- Lehmann P.W. & Spittle, D. (1982). *Samothrace: Excavations Conducted by the Institute of Fine Arts of New York University. 5. The Temenos*. Princeton University Press.
- Leloux, K. (2018). "The Campaign of Croesus Against Ephesus: Historical & Archaeological Considerations". *Polemos: časopis za interdisciplinarna istraživanja rata i mira*, 21(42), pp. 47-64.
- Lesk, A. L. (2005). *A Diachronic Examination of the Erechtheion and its Reception* [Tesis]. University of Cincinnati.
- Lethaby, W. R. (1913). "The Sculptures of the Later Temple of Artemis at Ephesus". *The Journal of Hellenic Studies*, 33, pp. 87-96.

- (1917). "The Earlier Temple of Artemis at Ephesus". *The Journal of Hellenic Studies*, 37, pp. 1-16.
- Liddel, H.G. & Scot, R. (1882). *Greek-English Lexicon*. American Book Company.
- Liveri, A. (2008). "Dance in the Aegean Bronze Age". *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Athenische Abteilung* 123, pp. 1-29.
- Lonsdale, S. H. (1993). *Dance and ritual Play in Greek Religion*. Johns Hopkins University.
- Lo Porto, F. G. (1988). "Testimonianze archeologiche di culti metapontini". *Xenia*, 16, pp. 5-28.
- Luberto, M. R. (2019). Archaic Pottery from Sybaris, Kroton and Kaulonia. En E. Greco & A. Rizakis (Eds.), *Gli Achei in Grecia e in Magna Grecia: nuove scoperte e nuove prospettive. Annuario della Scuola Archeologica di Atene Suppl.* 3 (pp. 433-442).
- (2021). "Spazi sacri e aree di produzione a Caulonia e Sibari tra periodo arcaico e classico". *Hesperia*, 39, pp. 105-128.
- Mackil, E. (2004). "Wandering Cities: Alternatives to Catastrophe in the Greek Polis". *American Journal of Archaeology*, 108 (4), pp. 493-516.
- MacLachlan, B. (1993). *The Age of Grace: Charis in Early Greek Poetry*. Princeton University Press.
- (2012). *Women in Ancient Greece: A Sourcebook*. Bloomsbury Publishing.
- McCredie, J. R. (1994–95). "Samothace". *JHS-AR Archaeology in Greece*, 41, pp. 52–53.
- Malamidou, D., Bonias, Z. & Galanakis, K. (2015). The Archaeological Museum of Thassos: The New Permanent Exhibition. En P.M. Militello & H. Ö niz (Eds.), *SOMA 2011. Proceedings of the 15th Symposium on Mediterranean Archaeology* (Vol. I-II, pp. 1051-1063). BAR International Series.
- Maniatis, Y., Tambakopoulos, D., Dotsika, E., Wescoat, B. D., & Matsas, D. (2012). *The Sanctuary of the Great Gods on Samothrace, Greece: an extended marble provenance study*. En A. Gutierrez & P. Lapuente (Eds.), *Interdisciplinary studies on ancient stone: proceedings of the IX*

*Association for the Study of Marbles and Other Stones in Antiquity (ASMOSIA) Conference (Tarragona 2009)* (pp. 263-278). Institut Català d'Arqueologia Clàssica (ICAC).

Marc, J. Y. (2012). "Urbanisme et espaces monumentaux à Thasos". *Revue des études grecques*, pp. 3-17.

Marcadé, J. & Coste-Messelière, L. (1953). "Corés delphiques". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 77(1), pp. 346-376.

Marconi, C. (1996-1997). "L'arrivo di Apollo. Sul frontone orientale del quinto Tempio di Apollo a Delfi". *RivStArch* 19/20, pp. 5-20.

- (2006). Le metope arcaiche di Selinute. Un riesame. En M. A. Vaggioli, & C. Michelini (Eds.), *Guerra e pace in Sicilia e nel Mediterraneo antico (VIII-III sec. aC): arte, prassi e teoria della pace e della guerra* (pp. 621-630). Edizioni del Normale.
- (2007). *Temple decoration and cultural identity in the archaic Greek world: the metopes of Selinus*. Cambridge University Press.
- (2009). "The Parthenon frieze: degrees of visibility". *Res: Anthropology and Aesthetics*, 55(1), pp. 156-173.
- (2010). Choroï, Theōriai and international ambitions: the Hall of Choral Dancers and its frieze. En O. Palagia, & B.D. Wescoat (Eds.), *Samothracian Connections. Essays in honor of James R. McCredie* (pp. 106-135). Oxford Books.
- (2013). Mirror and Memory: Images of Ritual Actions in Greek Temple Decoration. En D. Ragavan (Ed.), *Heaven on Earth. Temples, Ritual and Cosmic Symbolism in the Ancient World* (Vol. 9, pp. 425-446). Oriental Institute of the University of Chicago.

Martinez, J. L. (1997). "La colonne des danseuses de Delphes (information)". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141(1), pp. 35-46.

- (2021). *Un âge d'or du marbre La sculpture en pierre à Delphes dans l'Antiquité*. EfA Publications.
- (2022). "La colonne d'acanthé "omphalophore" de Delphes: un mystère élucidé?". *Archéologia*, 612, pp.42-45.

- Martínez Fernández, Á. (2010). "Religión y política: el culto imperial en Creta". *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas*, (21), pp. 27-54.
- Masseria, C., & Torelli, M. (1999). "Il mito all'alba di una colonia greca. Il programma figurativo delle metope dell'Heraion alla Foce del Sele". *Publications de l'École Française de Rome*, 253(1), pp. 205-262.
- Mavrogiannis, T. (2022). "The Great Frieze of the Parthenon and the Organization of the Athenian Society under the Democracy of Pericles". *Актуальные проблемы теории и истории искусства. Выпуск 11*, pp. 144-156.
- Meiggs, R. (1963). "The political implications of the Parthenon". *Greece & Rome*, 10, pp. 36-45.
- Meritt, B. D., McGregor, M. F., & Wade-Gery, H. T. (1950). *The Athenian Tribute Lists* (Vol. 2). American School of Classical Studies at Athens.
- Mertens-Horn, M. (1992). "Die archaischem Baufrieze aus Metapon". *Mitteilungen des Deutschen Archäologische Instituts, Römische Abteilung* 99, pp. 1-122.
- Mertens, D., & Schützenberger, M. (2006). *Städte und Bauten der Westgriechen: Von der Kolonisationszeit bis zur Krise um 400 vor Christus*. Hirmer.
- Miles, M.M. (2014). Burnt Temples in the Landscape of the Past. En C. Pieper & J. Ker (Eds.), *Valuing the Past in the Greco-Roman World: Proceedings from the Penn-Leiden Colloquia on Ancient Values VII* (Vol. 369, pp.111-145). Brill.
- Mitchell, C. (1953). "Stylistic Problems in Greek and Roman Archaistic Reliefs". *Harvard Studies in Classical Philology*, 61, pp. 73-84.
- Mitchell, L., & Rhodes, P. J. (Eds.). (2003). *The Development of the Polis in Archaic Greece*. Routledge.
- Morgan, C. (2001). "Figurative Iconography from Corinth, Ithaka and Pithekoussai: Aetos 600 Reconsidered". *Annual of the British School at Athens*, 96, pp. 195-227.
- Murray, A. S. (1895-1896). "The Sculpted Columns of the Temple of Diana at Ephesus". *Journal of the Royal Institute of British Architects*, pp. 41-57.

- (1889). "Remains of Archaic Temple of Artemis at Ephesus". *The Journal of Hellenic Studies*, 10, pp. 1-10.

Mylonopoulos, J. (2006). Greek Sanctuaries as Places of Communication through Rituals: An Archaeological Perspective. En E. Stavrianopoulou (Ed.), *Ritual and Communication in the Graeco-Roman World*. Presses Universitaires de Liège. doi:10.4000/books.pulg.1135

- (2008). "The Dynamics of Ritual Space in the Hellenistic and Roman East". *Kernos. Revue internationale et pluridisciplinaire de religion grecque antique*, (21), pp. 49-79.
- (2014). Buildings, Images, and Rituals in the Greek World. En C., Marconi (Ed.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture* (pp. 326-251). Oxford University Press.

Naerebout, F. (1997). *Attractive Performances: Ancient Greek Dance. Three Preliminary Studies*. Brill.

Nagy, G. (2020). Alcman, Partheneion. *The Center for Hellenic Studies*. Recuperado de <https://chs.harvard.edu/primary-source/alcman-partheneion-sb/#fn1%20Página%201%20de%206>

- (2020). The Delian Maidens and their Relevance to Choral Mimesis in Classical Drama. *The Center for Hellenic Studies*. Recuperado de <https://chs.harvard.edu/curated-article/gregory-nagy-the-delian-maidens-and-their-relevance-to-choral-mimesis-in-classical-drama/>

Neer, R. T. (2001). "Framing the Gift: the Politics of the Siphnian Treasury at Delphi". *Classical Antiquity*, 20(2), pp. 273-344.

Neils, J. (Ed.) (1996). *Worshipping Athena. Panathenaia & Parthenon*. University of Wisconsin Press.

- (2001). *The Parthenon Frieze*. Cambridge University Press.
- (Ed.) (2005). *The Parthenon. From Antiquity to the Present*. Cambridge University Press.

Nicholas, K. L. (1999). *Interpreting Religious Ritual in Magna Graecia: An Analysis of the Archaic and Classical Black Glaze Ceramics from the Rural Sanctuary at Pantanello (Metaponto)* [Tesis]. University of California.



- Nordquist, G. (1992). Instrumental Music in Representations of Greek Cult. En R. Hägg (Ed.), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods: Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult. The Swedish Institute at Athens and the European Cultural Centre of Delphi (Delphi, 16-18 Novembre 1990)* (pp. 143-168). Presses universitaires de Liège.
- Olbrich, G. (1986). „Frieze und Pinakes aus Magna Graecia“. *La Parola del Passato*, 41, pp. 122-152.
- Orlandini, P. (1983). Le arti figurative. En G. Pugliese Caratelli (Ed.), *Megale Hellas. Storia e civiltà della Magna Grecia* (pp. 329-554). Garzanti-Scheiwiller.
- Österreichisches Archäologisches Institut (1910). *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* (Vol. 13).
- Paga, J. (2021). *Building Democracy in Late Archaic Athens*. Oxford University Press.
- Pagliarulo, R. (2006). “Coastal Changes and the Environmental Evolution of the Archaeological Site of Sybaris (Southern Italy)”. *Geografia Fisica e Dinamica Quaternaria*, 29(2), pp. 51-59.
- Palagia, O. (2000). Skopas of Paros and the “Pothos”. En D.U. Schilardi & D. Katsonopoulou (Eds.), *Paria Lithos* (pp. 220-225). The Institute for Archaeology of Paros and the Cyclades.
- (2012). Architectural Sculpture. En T.J. Smith & Plantzos, D. (Eds.), *A Companion to Greek Art* (pp. 153-170). Blackwell.
- Paleothodoros, D. (2012). “Dionysos in Late Archaic Athens”. *Electra*, (2), pp. 51-67.
- Papadopoulos, J. K. (2014). “The Motya Youth: Apollo Karneios, Art, and Tyranny in the Greek West”. *The Art Bulletin*, 96 (4), pp. 395-423.
- Papazarkadas, N. (2018). Pindaric Reverberations: An Unpublished Inscription from the Museum of Thebes. En F. Camia, L. Del Monaco & M. Nocita (Eds.), *Munus Laetitiaae. Studi miscellanei offerti a Maria Letizia Lazzarini*. (Vol I). Sapienza Università Editrice.
- Parker, R. (2016). *Plynteria*. Oxford Research Encyclopedia of Classics.

- Paton, W. R., & Myres, J. L. (1896). "Karian Sites and Inscriptions". *The Journal of Hellenic Studies*, 16, pp. 188-236.
- Payne, H. & Mackworth-Young, G. (1950). *Archaic Marble Sculpture from the Acropolis*. Cresset Press.
- Peponi, A. E. (2009). "Choreia and aesthetics in the Homeric Hymn to Apollo: the performance of the Delian Maidens (lines 156–64)". *Classical Antiquity*, 28(1), pp. 39-70.
- (Ed.). (2013). *Performance and Culture in Plato's Laws*. Cambridge University Press.
- Perrot, G. & Chipiez, C. (1903). *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*. Tome VIII. *La Grèce archaïque: la Sculpture*. Hachette.
- (1914). *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*. Tome X. Hachette.
- Pfuhl, E. (1969). *Malerei und Zeichnung der Griechen* (Vol. 1-3). "L'erma" Di Bretschneider.
- Picard, C. (1923). *La Sculpture Antique des Origines a Phidias*. Librairie Renouard.
- (1962). *Les murailles: premier fascicule : les portes sculptées a images divines*. École française d'Athènes.
- Picard, C., & La Coste Messelière, P. (1927). *Les Trésors ioniques. Fouilles de Delphes IV*. Boccard.
- Pickard-Cambridge, A. (1962). *Dithyramb Tragedy and Comedy*. Clarendon Press.
- (1968). *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford University Press.
- Piérart, M. (1985). "Athènes et Milet: II. L'organisation du territoire". *Museum Helveticum*, 42(3), pp. 276-299.
- Pierattini, A. (2022). *The Origins of Greek Temple Architecture*. Cambridge University Press.
- Plassart, A. (1940). "Eschyle et le fronton est du temple delphique des Alcmeonides". *Revue des Études Anciennes*, 42(1), pp. 293-299.
- Poldervaart, L. L. (2018). *Identifying Myth-The korai of the Erechtheion* [Tesis de Master]. Utrecht University.

- Pòrtulas, J. (1996). "Le fanciulle di Delo". *Studi e materiali di storia delle religioni*, 62 (1-2), pp. 437-443
- Porres Caballero, S. (2013). *Dioniso en la poesía lírica griega* [Tesis]. Universidad Complutense de Madrid.
- Pouilloux, J. (1963). *Énigmes a Delphes*. Boccard.
- (1979). "Une énigme thasienne: le passage des théores". *Bulletin de Correspondance Hellénique*, suppl. V, Thasiaca, pp. 101-113.
- Pouilloux, J. & Roux, G. (1963). *Énigmes à Delphes*. Boccard.
- Procopiou, A. (1964). *Athens: City of the Gods from Prehistory to 338 B.C.* Stein and Day.
- Queyrel, A. (1985). "Un lécythe à figures noires avec Hermès, Apollon et des Muses". *Antike Kunst*, 28 (H. 2), pp. 158-160.
- Razza, E. (2014). *L'arkteia: una tappa importante del percorso iniziatico femminile ateniese* [Tesis]. Università di Pisa.
- Reeder, E. D., & Humphreys, S. C. (1995). *Pandora: Women in Classical Greece*. Princeton University Press.
- Rehm, R. (2002). *The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton University Press. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/j.ctt7sg70>.
- Reig M.R. & Carruesco, J. (2012). «Chôros-Chôre»: la delimitació de l'espai en els textos homèrics. En E. Vintró, F. Mestre & P. Gómez (Eds.), *Homenatge a Montserrat Jufresa*, (38, pp. 285-310). Universitat de Barcelona.
- Rescigno, C. (2014). "Decorazioni architettoniche fittili arcaiche da Policoro: vecchie nuovi percorsi di lettura". *Siris*, 14, pp. 43-61.
- Richardson, N. (2011). Reflections of Choral Song in Early Hexameter Poetry. Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination. En L. Athanassaki & E. Bowie (Eds.), *Archaic and Classical Choral Song: Performance, Politics and Dissemination* (Vol. 10, pp. 15-31). Walter de Gruyter.
- Richter, G. M. A. (1953). *Handbook of the Greek Collection*. The Metropolitan Museum of Art.
- (1970). *The Sculpture and Sculptors of the Greeks*. Yale University Press.

- Richter, S. (2020). *The Power of Procession: The Greater Panathenaia and the Transformation of Athenian Public Spaces* [Tesis]. The University of Arizona.
- Ridgway, B. (2001). *Hellenistic Sculpture: The Styles of ca. 331-200 b.c.* (Vol. I). University of Wisconsin.
- Robertson, N. (1996). Athena's shrines and festivals. En J. Neils (Ed.), *Worshipping Athena: Panathenaia and Parthenon* (pp. 27-77). University of Wisconsin Press.
- Robertson, N. (2004). "The Praxiergidae Decree (IG I 3 7) and the Dressing of Athena's Statue with the Peplos". *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 44 (2), pp. 111-161.
- Rolley, C. (1981). "Siris. Le problème artistique", Siris e l'influenza ionica in Occidente". *Atti del XX Convegno di Studi sulla Magna Grecia* (Taranto, 12-17 ottobre 1980), pp. 175-195.
- (1994). *La sculpture grecque. Des origines au milieu du Ve siècle*. Picard.
- Romero Mariscal, L. (2017). El coro en la Tragedia Griega [Texto de Comunicación]. *II Jornadas de Teatro Clásico*. Universidad de Málaga.
- Rotroff, S. I., & Lamberton, R. (2006). *Women in the Athenian Agora* (Vol. 26). American School of Classical Studies at Athens.
- Roux, G. (1955). „Le passage des théores et le problème du prytanée thasien“. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, vol. 79, pp.353-364.
- Russo, D. (2020). „Rappresentare gruppi civici ad Atene: presenze e assenze sul fregio del Partenone“. *Atti e memorie della Società Magna Grecia V*, pp. 153-165
- Rutherford, I. (2001). *Pindar's Paeans: A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*. Claredon Press.
- (2013). *State Pilgrims and Sacred Observers in Ancient Greece. A Study of Theōriā and Theōroi*. Cambridge University Press.
- Rykwert, J. (1996). *The Dancing Column. On Order in Architecture*. The MIT Press.
- Samons II, L. J. (Ed.). (2007). *The Cambridge Companion to the Age of Pericles*. Cambridge University Press.

- Schmidt, (1982). *Geschichte der Karyatide. Funktion und Bedeutung der menschliche Träger und Stützfigur in der Baukunst*. Triltsch Verlag.
- Scholl, A. (1998). *Die Korenhalle des Erechtheion auf der Akropolis: Frauen für den Staat*. Frankfurt am Main.
- Schrader, H. (1939). *Die Archaischen Marmorbildwerke der Akropolis*. Klostermann.
- Schweitzer, B. (1904). „Archaische Skulpturen aus Lakonien und der Maina“. *Athenischen Mitteilungen*, 29, pp. 21-49.
- Scott, M. (2010). *Delphi and Olympia. The Spatial Politics of Panhellenism in the Archaic and Classical Periods*. Cambridge University Press.
- (2022) Walls and the Ancient Greek Ritual Experience: the Sanctuary of Demeter and Kore at Eleusis. En E. Eidinow & A. Geertz (Eds.), *Cognitive Approaches to Ancient Religious Experience* (pp. 193-217). Cambridge University Press.
- Seaford, R. (2013). The politics of the mystic chorus. En J. Billings, F. Budelmann & F. Macintosh (Eds.). *Choruses, ancient and modern* (pp. 261-279). Oxford University Press.
- Sechan, L. (1930). *La danse grecque Antique*. Boccard.
- Senseney, J. R. (2021). “The Architectural Origins of the Parthenon Frieze”. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 80 (1), pp. 12-29.
- Shapiro, H. A. (1995). *Art and Cult under the Tyrants in Athens*. Philipp von Zabern.
- Shapiro, H. A. (2002). *Myth into Art: Poet and Painter in Classical Greece*. Routledge.
- (2019). The Polos of the Tête ex-Cnidienne. En R. Goette & Leventi, I. (Eds.), *Excellence Studies in Honour of Olga Palagia, International Archäologie, Studia Honoraria* (38, pp. 5-14). Verlag Marie Leidorf.
- Shear, I. M. (1999). “Maidens in Greek Architecture: The Origin of the «Caryatids»”. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 123 (1), pp. 65-85.
- Shear, J.L. (2000). *Polis and Panathenaia: The History and Development of Athena's Festival* [Tesis]. University of Pennsylvania.

- (2003). "Prizes from Athens: The List of Panathenaic Prizes and the Sacred Oil". *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik*, 142, pp. 87–108.
- (2021). *Serving Athena: the festival of the Panathenaia and the construction of Athenian identities*. Cambridge University Press.

Sifakis, G. M. (1963). "High Stage and Chorus in the Hellenistic theatre". *Bulletin of the Institute of Classical studies*, pp. 31-45.

Silvestri, F. (2019). "Una divinidad poco estudiada: Hygieia. Testimonios epigráficos y culto en la Atenas clásica". *Antesteria: debates de Historia Antigua*, 8, pp. 27-38.

Simon, E. (1967). "Die vier Büsser von Focē del Sele". *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, Band 82, pp. 275-295.

- (1983). *Festivals of Attica: An Archaeological Commentary*. University of Wisconsin Press.

Sinos, R. H. (1994). *Godlike Men: A Discussion of the Murlo Procession Frieze*. En R. D. De Puma, & J. P. Small (Eds.) *Murlo and the Etruscans: Art and Society in Ancient Etruria* (pp. 100-117). University of Wisconsin Press.

Slawisch, A., & Wilkinson, T. C. (2018). "Processions, Propaganda, and Pixels: Reconstructing the Sacred Way between Miletos and Didyma". *American Journal of Archaeology*, 122 (1), pp. 101-143.

Smith, A.H. (1892). *A Catalogue of Sculptures in the Department of Greek and Roman Antiquities* (Vol. I). The Trustees.

Smoke, S. J. (2010). *The Erechtheion: Deciphering the Fragments of the Ionic Frieze* [Tesis]. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College.

Sourvinou-Inwood, C. (2011). *Athenian Myths and Festivals: Aglauros, Erechtheus, Plynteria, Panathenaia, Dionysia*. Oxford University Press.

Stazio A. & Ceccoli S. (1993). *Sibari e la sibaritide. Atti del trentaduesimo convegno di studi sulla Magna Grecia*. Istituto per la storia e l'archeologia della Magna Grecia.

Stehle, E. (1997). *Performance and Gender in Ancient Greece: Nondramatic Poetry in its Setting* (Vol. 331). Princeton University Press.

Steiner, A. (2007). *Reading Greek Vases*. Cambridge University Press.

- Steiner, D. T. (1993). "Pindar's" Oggetti Parlanti". *Harvard Studies in Classical Philology*, 95, pp. 159-180.
- (2021). *Choral Constructions in Greek Culture: The Idea of the Chorus in the Poetry, Art, and Social Practices of the Archaic and Early Classical Period*. Cambridge University Press.
- Stephani, L. (1866). „Erklärung einiger im Jahre 1864 im südlichen Russland gefundenen Gegestände“. *Compte-rendu de la Comission Impérial Archéologique*, pp. 3-222.
- Stewart, A.F. (1990). *Greek Sculpture: An Exploration*. Yale University Press.
- Stieber, M. C. (2010). *Euripides and the Language of Craft* (Vol. 327). Brill.
- Storey, I. C., & Allan, A. (2014). *A guide to Ancient Greek Drama* (Vol. 4). John Wiley & Sons.
- Studniczka, F. (1886). „Attische Porosgiebel. Mittheilungen des Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Instituts“. *Athenische Abteilung*, 11, pp. 61-86.
- Suhr, E.G. (1971). "The Tripod". *Folklore*, 82, pp. 216-232.
- Swift, L. A. (2010). *The Hidden Chorus: Echoes of Genre in Tragic Lyric*. Oxford University Press.
- Taplin, O. (1999). Spreading the Word through Performance. En S. Goldhill & R. Osborne (Eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy* (pp. 33-57). Cambridge University Press.
- Taplin, O., & Wyles, R. (Eds.). (2010). *The Pronomos Vase and its Context*. Oxford University Press.
- Thatcher, M. R. (2021). *The Politics of Identity in Greek Sicily and Southern Italy*. Oxford University Press.
- Thibault, G. & Martinez, J.L. (2008). La reconstitution de la colonne des danseuses a Delphes. En R. Vergnieux, C. Delevoie (Eds.), *Actes du colloque "Virtual Retrospect 2007"* (pp. 231-238). Edition Ausonius.
- Themelis, P. G. (2013). The Cult Scene on the Polos of the Siphnian Karyatid at Delphi. En R. Hägg (Ed.), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods: Proceedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult*. Presses Universitaires de Liège.

- Thomson, A.H. (1962). *The Athenian Agora. A Guide to the Excavation and Museum*. American School of Classical Studies at Athens.
- Thesaurus cultus et rituum antiquorum (ThesCRA) (2004). Getty Publications.
- Thomson, H.A. & Wycherley, R.E. (1972). *The Athenian Agora* (Vol. 14). American School of Classical Studies at Athens.
- Tod, M.N. & Wace, A.J.B. (1906). *A Catalogue of the Sparta Museum*. Clarendon Press.
- Tölle, R. (1964). *Frühgriechische Reigentänze*. Stiftland-Verlag.
- Tomlinson, R. A. (1995). „Archaeology in Greece 1994–1995”. *Archaeological Reports*, 41, pp. 1-74.
- Touchette, L.A. (1995). “The Dancing Maenad Reliefs: Continuity and Change in Roman Copies”. *Bulletin Supplement*, 62, pp. 3-119.
- Travlos, J. (1971). *Pictorial Dictionary of Ancient Athens*. Thames & Hudson.
- Triandis, St. (1992). “Παρατηρήσεις στα αρχαικά αετώματα του ναού του Απόλλωνα”. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, suppl. 36, pp. 351-352.
- Trippé, N. (2019). “Nouvelles recherches sur l’agora de Thasos. De la topographie à l’histoire”. *Bulletin de Correspondance Hellénique*, (143.1), pp. 195-224.
- Tuchelt, K. (1970). *Die archaischen Skulpturen von Didyma: Beiträge zur frühgriechischen Plastik in Kleinasien*. Gebr. Mann
- Valdés Guía, M. (2008). *El nacimiento de la autoctonía ateniense: cultos, mitos cívicos y sociedad de la Atenas del s. VI aC*. Publicaciones Universidad Complutense de Madrid.
- (2010). “Las mujeres y la noche en los rituales griegos: las seguidoras de Dioniso en Atenas”. *ARYS. Antigüedad: Religiones y Sociedades*, 8, pp. 43-60.
- Van Keuren, F. (1989). *The Frieze from the Hera I Temple at Foce del Sele*. Giorgio Bretschneider Editore.
- Van Gennep, A. (1981). *Les rites de passage*. Nourry.
- Van Keer, E. (2004). “The myth of Marsyas in Ancient Greek art: Musical and mythological iconography”. *Music in Art*, 29, 1-2, pp. 21-37.



- Van Rookhuijzen, J. Z. (2021). "The Erechtheion on the Acropolis of Athens". *Kernos. Revue Internationale et Pluridisciplinaire de Religion Grecque Antique*, (34), pp. 69-121.
- Vatin, C. (1983). "Les danseuses de Delphes". *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 127(1), pp. 26-40.
- Ventura, A. G., Tavolieri, C., & Verderame, L. (Eds.). (2018). *The Study of Musical Performance in Antiquity: Archaeology and Written Sources*. Cambridge Scholars Publishing.
- Vergara Cerqueira, F. (2015). "The presence of music in Greek worship: An iconographical approach". *Chaos e Kormos*, 15, pp. 1-40.
- Vermaseren, M. J. (1982). *Corpus Cultus Cybelae Attidisque (CCCA)*.: Vol. II. Graecia atque Insulae. Brill.
- Waldstein, C. (1905). *The Argive Heraeum* (Vol. 2). Houghton, Mifflin & Co.
- Walter-Karydi, E. (2020). The Athenians Discover Themselves as a Community and Enhance Their Connection to the Polis and Theseus. En G. Adornato, & M. Meyer (Eds.), *Innovations and Inventions in Athens C. 530 to 470 BCE. Two Crucial Generations* (pp. 99-114). Phoibos.
- Warren, P. (1984). "Circular Platforms at Minoan Knossos". *Annual of the British School at Athens*, 79, pp. 307-323.
- Watrous, L. V. (1982). "The Sculptural Program of the Siphnian Treasury at Delphi". *American Journal of Archaeology*, 86(2), pp. 159-172.
- Webster, T. B. L. (1970). *The Greek Chorus*. Methuen.
- Weiner, A. (1980). "The Function of the Tragic Greek Chorus". *Theatre Journal*, 32(2), pp. 205-212.
- Weiss, N. A. (2020). Ancient Greek Choreia. En T. A. Lynch & E. Rocconi (Eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music* (pp. 161-172.). John Wiley & Sons.
- Welch, K. (1996). "A Statute Head of the "Great Mother" Discovered in Samothrace". *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, 65(4), pp. 467-473.
- Wellenbach, M. C. (2015). "The Iconography of Dionysiac Choroi: Dithyramb, Tragedy, and the Basel Krater". *Greek, Roman, and Byzantine Studies*, 55 (1), pp. 72-103.

- Wescoat, B. D., & Ousterhout, R. G. (Eds.). (2014). *Architecture of the Sacred: Space, Ritual, and Experience from Classical Greece to Byzantium*. Cambridge University Press.
- Wiegand, T. (1911). *Siebenter vorläufiger Bericht über die von den Königlichen Museen in Milet und Didyma unternommenen Ausgrabungen*. Verlag der Königlichen Akademie der Wissenschaften.
- Wilson, P. (2003). *The Athenian Institution of the Khoregia: the Chorus, the City and the Stage*. Cambridge University Press.
- Winter, N. A. (1993). *Greek Architectural Terracottas: From the Prehistoric to the End of the Archaic Period*. Oxford University Press.
- (2005). "Gods Walking on the Roof: The Evolution of Terracotta Statuary in Archaic Etruscan Architecture in Light of the Kings of Rome". *Journal of Roman Archaeology*, 18, pp. 241-251. doi:10.1017/S1047759400007339
- Zancani Montuoro, P. & Zianotti Bianco, U. (1951). *Heraion alla Foce del Sele* (Vol. 1-2). Librería dello Stato.
- Zancani Montuoro, P. (1955). "La teogamia di Locri Epizefiri". *Archivio Storico di Calabria e di Lucania*, 24, pp. 283-308, tav. I-III.
- (1972-1973). Divinità e templi di Sibari e Thurii. En U. Zannotti Bianco (Ed.), *Sibari. Thurii. Atti e memorie della Società Magna Grecia* (pp. 57-68). Società Magna Grecia.
- (1891). *Antike Denkmäler. Herausgegeben vom Kaiserlich Deutschen Archaeologischen Institut: I-II*. Reimer.

# ÍNDICE DE FIGURAS

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 1 Mapa del área de procedencia de los materiales del catálogo. Imagen Google Earth, 2023. ....                                                                                                                                                                                                                                                      | 8   |
| Fig. 2 Imagen de la base de datos de materiales en Microsoft Acces.....                                                                                                                                                                                                                                                                                  | 34  |
| Fig. 3 Mapa de los espacios conceptuales de la <i>pólis</i> . Extraído de Hölscher, 2018, mapa 2. ....                                                                                                                                                                                                                                                   | 82  |
| Fig. 4 Izq. Gran construcción circular en Cnosos. Vista N-O. Extraído de Warren, 1983, Pl. 31, c. ....                                                                                                                                                                                                                                                   | 89  |
| Fig. 5 Escena coral femenina pintada sobre el cuello de una <i>hydria</i> (finales del s. VIII a.n.e.). Antikensammlungen Munich 6228. Extraído de CVA III, pl. 110.1-2. ....                                                                                                                                                                            | 91  |
| Fig. 6 Mapa topográfico de la vía sagrada entre Mileto y el templo de Apolo en Dídima. Extraído de Slawisch & Wilkinson, 2018, fig. 3. ....                                                                                                                                                                                                              | 92  |
| Fig. 7 Galería teatral relacionada con la performance ritual de la <i>Thesmophoria</i> en el santuario de Deméter en Pérgamo (c. s. III a.n.e.). Extraído de Hollinshead, 2012, fig. 2.17.....                                                                                                                                                           | 92  |
| Fig. 8 Planta del sector noreste del ágora de Tasos. En la parte izquierda del plano, anexo al pasaje (46), observamos un altar arcaico de planta cuadrada dedicado a Atenea <i>Propylaia</i> . En la parte derecha, podemos ver un altar de planta rectangular (54) frente al Artemision (52 y 55). Extraído de Blondé <i>et al.</i> , 2000, fig.2..... | 95  |
| Fig. 9 Planta reconstruida de las tres primeras fases constructivas del círculo teatral del santuario de los Grandes Dioses de Samotracia. Extraído de Wescoat, 2012, fig. 3.3.....                                                                                                                                                                      | 97  |
| Fig. 10 Columna restituida. Extraído de Thibault & Martínez, 2007, fig. 7.....                                                                                                                                                                                                                                                                           | 99  |
| Fig. 11 Athens National Archaeological Museum 15499. Imagen ArchaiOptix 2021. ....                                                                                                                                                                                                                                                                       | 100 |
| Fig. 12 Frontón con escena de sátiros y ménade danzando. Athens National Archaeological Museum 3131. Imagen Digital LIMC, 2020.....                                                                                                                                                                                                                      | 107 |
| Fig. 13 Cabeza de cariátide o <i>kórai</i> . Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Yair Haklai, 2008. ....                                                                                                                                                                                                                                           | 110 |

|                                                                                                                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 14 Izq. <i>Pólos</i> de la cabeza de la cariátide / <i>kórai</i> . Vista del lado derecho (según la perspectiva del espectador). Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Digital LIMC, 2020.....  | 111 |
| Fig. 15 Izq. <i>Kórē</i> / cariátide del tesoro de los Sifnios (Delfos). Delphi Archaeological Museum 2335; 1155; 929. Imagen Mollerus, 2013. ....                                                       | 114 |
| Fig. 16 Izq. <i>Kórē</i> I. Torso fragmentado de cariátide / <i>Kórē</i> (Delfos). Delphi Archaeological Museum 1526; 3611; 3611 <sup>a</sup> ; 4526; 4526a. Extraído de Picard, 1927, p. 7, fig. 5..... | 116 |
| Fig. 17 Esculturas del frontón este del templo arcaico de Apolo en Delfos (513-500 a.n.e.). Delphi Archaeological Museum. Imagen Sani, 2016. ....                                                        | 120 |
| Fig. 18 Izq. <i>Kórē</i> III del frontón este del templo arcaico de Apolo en Delfos (513-510 a.n.e.). Delphi Archaeological Museum 1794, 4850, 1939, 4819. Imagen Sani, 2016. ....                       | 121 |
| Fig. 19 Izq. Cabeza femenina fragmentada de la base de columna del templo arcaico de Artemisa en Éfeso. British Museum 1873,0505.38. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f. ....                | 124 |
| Fig. 20 Fragmento de columna del templo de Artemis en Éfeso. Figura masculina con manto de cabeza felina. British Museum 1874,0710.321. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f. ....             | 124 |
| Fig. 21 Fragmento de base de columna con relieve femenino del templo de Apolo (Dídima). Staatliche Museen zu Berlin SK1721. Imagen Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, s.f. ....               | 127 |
| Fig. 22 Fragmento de base de columna con relieve femenino del templo de Apolo (Dídima). Staatliche Museen zu Berlin SK1748. Imagen Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, s.f. ....               | 130 |
| Fig. 23 Base de columna con un coro mixto esculpido (Cícico, Turquía). Archaeological Museum Istanbul 5370. Extraído de Steiner, 2021, p. 360, fig. 6.1. ....                                            | 133 |
| Fig. 24 Fragmento de friso con escena coral femenina (Karaköy, Turquía). British Museum 1851,0912.1. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f. ....                                                | 136 |
| Fig. 25 Fragmento de revestimiento de geison de terracota (Siris, Italia). Museo Nazionale della Siritide di Policoro 35469. Extraído de Mertens-Horn, 1992, taf. 7.2. ....                              | 139 |

|                                                                                                                                                                                                                    |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 26 Fragmento de revestimiento de geison de terracota (Fracavilla, Italia). Museo Nazionale Archeologico della Sibaritide 94257. Extraído de Mertens-Horn, 1992, taf. 7.1.....                                 | 142 |
| Fig. 27 Fragmentos del revestimiento de geison (Metaponto, Italia). Museo Archeologico Nazionale di Metaponto 134481; 134482; 134483. Extraído de Mertens-Horn, 1992, taf. 8a, 9b.....                             | 145 |
| Fig. 28 Bloques del friso con escena coral femenina (Síbaris, Italia). Museo Nazionale Archeologico della Sibaritide 55475; 55476; 55477. Imagen Ministerio della Cultura-Parco Archeologico di Sibari, 2022. .... | 149 |
| Fig. 29 Metopa I del templo de Hera (Foce del Sele, Italia). Parco archeologico di Paestum e Velia 133156. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. XLI. ....                                     | 152 |
| Fig. 30 Metopa II del templo de Hera (Foce del Sele, Italia). Parco archeologico di Paestum e Velia 226576. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. XLV.....                                     | 152 |
| Fig. 31 Metopa III del templo de Hera (Foce del Sele, Italia). Parco archeologico di Paestum e Velia 226578. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. L.....                                      | 153 |
| Fig. 32 Metopa IV del templo de Hera (Foce del Sele, Italia). Parco archeologico di Paestum e Velia 226580. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. LIII.....                                    | 153 |
| Fig. 33 Metopa V del templo de Hera (Foce del Sele, Italia). Parco archeologico di Paestum e Velia 226577. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. LVI. ....                                     | 154 |
| Fig. 34 Bloque de paramento con relieve de procesión coral (Tasos, Grecia). Musée du Louvre Ma 696.1. Imagen Musée du Louvre, 2006. ....                                                                           | 159 |
| Fig. 35 Bloques de paramento con relieve de procesión coral (Tasos, Grecia). Musée du Louvre Ma 696.3 (izq.); Ma 696.2 (der.). Imagen Musée du Louvre, 2006. ....                                                  | 159 |
| Fig. 36 Fragmento del friso este del Partenón (Atenas). British Museum BM 1816,0610.24. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f. ....                                                                       | 163 |
| Fig. 37 Fragmento del friso este del Partenón (Atenas). British Museum BM 1816,0610.17. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f. ....                                                                       | 164 |

|                                                                                                                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 38 Fragmento del friso norte del Partenón (Atenas). Acropolis Museum Acr. 875. Imagen Acropolis Museum, s.f. ....                                                                                        | 164 |
| Fig. 39 Izq. <i>Kórē</i> A del Erecteion (Atenas). Acropolis Museum Acr. 15000. Imagen Acropolis Museum, s.f. ....                                                                                            | 167 |
| Fig. 40 Izq. <i>Kórē</i> D del Erecteion (Atenas). Acropolis Museum Acr. 15002. Imagen Acropolis Museum, s.f. ....                                                                                            | 168 |
| Fig. 41 Fragmento del friso del edificio de las danzantes corales (Samotracia). F(S)1. Extraído de Marconi, 2010, p. 122, fig. 8.17. ....                                                                     | 171 |
| Fig. 42 Fragmento del friso del edificio de las danzantes corales (Samotracia). Imagen Diffendale, 2015. ....                                                                                                 | 171 |
| Fig. 43 Ónfalo de la columna de acanto (Delfos). Se aprecia la tela de lana ( <i>agrenos</i> ) escupida que, según la mitología, cubría la piedra. Imagen Yucatan, 2009. ....                                 | 174 |
| Fig. 44 Detalle del extremo superior de la columna de acanto (Delfos). Delphi Archaeological Museum 466, 1423, 4851. Imagen Zde, 2020. ....                                                                   | 174 |
| Fig. 45 Izq. Vista oeste de la base de la columna de acanto (Delfos). Sobre el bloque superior izquierdo se lee la inscripción PAN. Extraído de Pouilloux & Roux, 1963, pl. 23, 2. ....                       | 175 |
| Fig. 46 Frontón con escena de sátiros y ménade danzando. Athens National Archaeological Museum NM 3131. Imagen Digital LIMC, 2020. ....                                                                       | 179 |
| Fig. 47 Detalle del friso central de la copa ática (550-500 a.n.e.). Metropolitan Museum New York 17.230.5. Imagen Classical Art Research Centre, University of Oxford, s.f. ....                             | 184 |
| Fig. 48 Detalle del ánfora ática con escena de danza (550-500 a.n.e.). Musée du Louvre F104. Imagen Classical Art Research Centre, University of Oxford, s.f. ....                                            | 186 |
| Fig. 49 Copa ática con escena de danza de sátiros y ninfas (575-525 a.n.e.). Copenhagen National Museum 5179. Imagen Digital LIMC, 2020. ....                                                                 | 186 |
| Fig. 50 Detalle del ánfora ática. En la parte superior del cuello se observa una escena de danza de ménades y sátiros. Martin von Wagner Museum, University of Würzburg L265. Imagen Digital LIMC, 2020. .... | 186 |

|                                                                                                                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 51 Detalle del ánfora ática con escena de danza. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique R389. Imagen Classical Art Research Centre, University of Oxford, s.f. ....                                | 187 |
| Fig. 52 Cabeza de cariátide o <i>Kórē</i> . Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Yair Haklai, 2008. ....                                                                                             | 191 |
| Fig. 53 <i>Kórē</i> / cariátide del tesoro de los Sifnios (Delfos). Athens National Archaeological Museum 2335; 1155; 929. Imagen Mollerus, 2013. ....                                                    | 191 |
| Fig. 54 Izq. <i>Kórē</i> I. Torso fragmentado de cariátide / <i>Kórē</i> (Delfos). Delphi Archaeological Museum 1526; 3611; 3611 <sup>a</sup> ; 4526; 4526a. Extraído de Picard, 1927, p. 7, fig. 5. .... | 192 |
| Fig. 55 Reconstrucción del tesoro de los sifnios. Dibujo Hansen, 1985, p. 105. ....                                                                                                                       | 193 |
| Fig. 56 Plano del santuario de Apolo en Delfos. Leyenda: 1. Templo de Apolo; 15. Tesoro de los Sifnios; 19. Tesoro de Cnidios; 40. Vía sagrada. Imagen Google Images, s.f. ....                           | 195 |
| Fig. 57 Reconstrucción hipotética del trono de Amiclas (Esparta). Pyl, 1852. Imagen Amykles Research Project, s.f. ....                                                                                   | 199 |
| Fig. 58 Izq. <i>Pólos</i> de la cabeza de la cariátide / <i>Kórē</i> . Vista del lado derecho (según la perspectiva del espectador). Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Digital LIMC, 2020. ....   | 201 |
| Fig. 59 Izq. <i>Pólos</i> de la <i>Kórē</i> / cariátide del tesoro de los Sifnios (Delfos). Delphi Archaeological Museum 2335; 1155; 929. Extraído de Themelis, 1992, fig. 6c. ....                       | 203 |
| Fig. 60 Dibujo de la escena de la parte posterior relieve del <i>pólos</i> . Extraído de Themelis, 2013, 20, fig. 5. ....                                                                                 | 205 |
| Fig. 61 Izq. Cabeza femenina fragmentada de la base de columna del templo arcaico de Artemis en Éfeso. British Museum 1873,0505.38. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f. ....                  | 209 |
| Fig. 62 Izq. Fragmento de base de columna con relieve femenino del templo de Apolo (Dídima). Staatliche Museen zu Berlin SK1721. Imagen Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, s.f. ....           | 209 |



|                                                                                                                                                                                                                                 |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 63 Planta del templo de Artemis (Éfeso) donde se diferencia (según el color) las diferentes fases constructivas del periodo arcaico. Extraído de Kerschner, 2020, fig. 4.....                                              | 211 |
| Fig. 64 Fragmentos de inscripción de las bases de columna del templo de Artemis (Éfeso). Extraído de Bammer & Muss, 1996, abb. 48. ....                                                                                         | 212 |
| Fig. 65 Planta del templo arcaico de Artemis y el altar monumental (Efeso). Extraído de Kerschner, 2020, fig. 19. ....                                                                                                          | 213 |
| Fig. 66 Dibujo reconstructivo de las columnas del templo. Extraído de Murray, 1889, fig. 4-5. ....                                                                                                                              | 215 |
| Fig. 67 Dibujo reconstructivo de las columnas del templo. Extraído de Murray, 1895-1896. ....                                                                                                                                   | 215 |
| Fig. 68 Mapa topográfico con las principales ubicaciones: Mileto, Dídima y Panormos. La línea central de color gris reconstruye los trazados de la vía sagrada que se han documentado. Extraído de Slawisch, 2018, fig. 3. .... | 219 |
| Fig. 69 Planta del templo helenístico de Apolo (Dídima). En púrpura, el sekos. En rojo, la fase arcaica (Apolo II) y la línea roja indica el contorno exterior del mismo. Extraído de Dirschedl, 2018, fig. 4. ....             | 220 |
| Fig. 70 Dibujo de la reconstrucción de una de las columnas del templo de Apolo (Éfeso). Extraído de Dirschedl, 2018, fig. 9; 2018a, fig.1. ....                                                                                 | 222 |
| Fig. 71 Izq. Escultura femenina vestida sujetando un objeto. Musée du Louvre Ma 3303.1. Imagen Musée du Louvre. ....                                                                                                            | 223 |
| Fig. 72 Escultura femenina sujetando un ave (Mileto). Staatliche Museum zu Berlin SK 1791. Imagen iDAI Objects, s.f. ....                                                                                                       | 223 |
| Fig. 73 Base de columna con un coro mixto esculpido (Cícico, Turquía). Archaeological Museum Istanbul 5370. Extraído de Steiner, 2021, p. 360, fig. 6.1. ....                                                                   | 227 |
| Fig. 74 Detalle del friso superior del lado B del vaso François. Coro mixto junto a Teseo. Museo Archeologico Nazionale di Firenze 4209. Imagen Classical Art Research Center, University of Oxford, s.f. ....                  | 231 |
| Fig. 75 Banda superior del oinochoe que muestra una danza coral mixta. British Museum 1849,0518.18. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f. ....                                                                        | 232 |
| Fig. 76 Detalle de la banda del cuello del loutróforo protoático con escena coral mixta. Musée du Louvre CA 2985. Imagen Digital LIMC, 2020. ....                                                                               | 235 |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 77 Figura de terracota (Corinto) representando una danza coral femenina guiadas por una música (S. VI a.n.e.). Archaeological Museum of Ancient Corinth Korm420. Imagen Zde, 2004.....                                                                                                              | 236 |
| Fig. 78 Vista aérea del santuario de Apolo (Delfos). Señalado en rojo: vía y acceso al templo. Imagen Google Earth, 2017.....                                                                                                                                                                            | 242 |
| Fig. 79 Dibujo reconstitutivo del templo arcaico de Apolo (s. VI a.n.e.) La reciente revisión presenta un arreglo alternativo para el conjunto escultórico del frontón. Dibujo Delphi Archaeological Museum, s.f. Extraído de Athanassaki, 2011, fig. 3. ....                                            | 243 |
| Fig. 80 Dibujo reconstitutivo del frontón del templo arcaico de Apolo (Delfos). Se incluyó una figura girada hacia la cuadriga. También se observan dos personajes que acompañan a Apolo, pero no se han encontrado fragmentos al respecto. Extraído de La Coste-Messelière & Picard, 1928, fig. 8. .... | 244 |
| Fig. 81 Dibujo de la posición de los fragmentos conservados del frontón del templo arcaico de Apolo (Delfos). Extraído de Aurigny et al., 2018, fig. 14....                                                                                                                                              | 244 |
| Fig. 82 Izq. <i>Kórē</i> de Atenas (525-500 a.n.e.) Acropolis Museum Acr. 681. Imagen Acropolis Museum Athenas, s.f. ....                                                                                                                                                                                | 247 |
| Fig. 83 Izq. <i>Pólos</i> de la cabeza de la cariátide / <i>kórē</i> . Vista del lado derecho (según la perspectiva del espectador). Delphi Archaeological Museum 1203. Imagen Digital LIMC, 2020. ....                                                                                                  | 247 |
| Fig. 84 Detalle de la banda superior del dino ático (580-570 a.n.e.). Apolo y Hermes sobre la cuadriga acompañados por las Musas en procesión. British Museum 1971,1101.1. Imagen The Trustees of the British Museum. ....                                                                               | 248 |
| Fig. 85 Metopa del templo C de Selinunte (s. VI a.n.e.). Apolo sobre un carro acompañado de dos figuras en ambos lados. Imagen Selinute.net, s.f. ....                                                                                                                                                   | 248 |
| Fig. 86 Ánfora melia (450-400 a.n.e.). En la escena se observa el carro tirado por los caballos alados y sobre él Apolo con la lira y acompañado de otras dos figuras femeninas. Athens National Archaeological Museum 3961. Extraído de Bellia, 2018, fig. 5.....                                       | 249 |
| Fig. 87 Placa de revestimiento (Teichiusa). British Museum 1851,0912.1. Imagen Raddato, 2011.....                                                                                                                                                                                                        | 253 |
| Fig. 88 Escultura de Cháres, 570-560 a.n.e. (Teichiusa). British Museum 1859,1226.5. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f. ....                                                                                                                                                                | 255 |

|                                                                                                                                                                                                                   |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 89 Crátera de columna ática de figuras rojas (500-450 a.n.e.). Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Basel BS415. Imagen Digital LIMC, 2020. ....                                                                | 258 |
| Fig. 90 Fragmento cerámico con escena de performance coral. Imagen Waldstein, 1905, n.º 16-18. ....                                                                                                               | 259 |
| Fig. 91 Fragmentos del revestimiento de geison (Metaponto, Italia). Museo Archeologico Nazionale di Metaponto 134481; 134482; 134483. Extraído de Mertens-Horn, 1992, taf. 8a, 9b. ....                           | 264 |
| Fig. 92 Izq. Planta del santuario urbano de Metaponto. En rojo, el templo C. Extraído de De Stefano, 2019, fig.1. ....                                                                                            | 266 |
| Fig. 93 Planta del santuario de Timpone della Motta. Extraído de Kleibrink, 2016, fig. 1b. ....                                                                                                                   | 267 |
| Fig. 94 Dibujo reconstitutivo de la procesión de las placas. Extraído de Rolley, 1994, fig. 11. ....                                                                                                              | 269 |
| Fig. 95 Fragmentos de pinakes de Timpano della Motta que reproducen detalles de la escena principal de las placas (N.º 11, N.º 12 y N.º 13). Extraído de Mertens-Horn, 1992, taf. 17, 1-4 (a-d). ....             | 270 |
| Fig. 96 Sup. Escena nupcial de la placa de Poggio Civitate. Murlo 69-384. Imagen Grosseto Notizie, 2013. ....                                                                                                     | 271 |
| Fig. 97 Izq. Pinax locrio con escena de procesión. Extraído de Zancani Montuoro, 1955, tav. I. ....                                                                                                               | 272 |
| Fig. 98 Panel arquitectónico de arcilla de Metaponto con escena de procesión. Extraído de De Stefano, 2019, tav. XVI, d-e. ....                                                                                   | 273 |
| Fig. 99 Bloques del friso con escena coral femenina (Síbaris, Italia). Museo Nazionale Archeologico della Sibaritide 55475; 55476; 55477. Imagen Ministero della Cultura-Parco Archeologico di Sibari, 2022. .... | 287 |
| Fig. 100 Plano de excavaciones de Síbaris. En rojo, Parco del Cavallo. Extraído de Greco, 2019, fig.1. ....                                                                                                       | 289 |
| Fig. 101 Dibujo a escala de los bloques de Síbaris. Extraído de Zancani Montuoro, 1972, fig. 5. ....                                                                                                              | 291 |
| Fig. 102 Dibujo reconstructivo del friso de Síbaris. Extraído de Mertens, 2006, abb. 230. ....                                                                                                                    | 291 |

|                                                                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 103 Dibujo de la banda central de la cratera clazómena. Extraído de Antike Denkmäler 2, 1908, taf. 54. ....                                                                 | 293 |
| Fig. 104 Dibujo completo del ánfora clazómena con escena de procesión coral femenina. Extraído de Cook & Dupont, 1998, p. 97, fig. 12.2. ....                                    | 294 |
| Fig. 105 Izq. Ánfora clazómena con escena de performance coral femenina. British Museum 1888,0208.66. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f. ....                       | 294 |
| Fig. 106 Izq. Fragmento de cratera jónica con escena coral femenina. Extraído de Cook & Dupont, 1998, p. 96, fig. 12.1.b. ....                                                   | 296 |
| Fig. 107 Plano del santuario de Hera (Foce del Sele). Leyenda: 5. Templo mayor; 6. Altares. Imagen Proietti, 2013. ....                                                          | 302 |
| Fig. 108 Planta del Heraion arcaico. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. XXVI. ....                                                                        | 303 |
| Fig. 109 Dibujo de las metopas del Heraion (Foce del Sele). Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. XIII. ....                                                 | 304 |
| Fig. 110 Dibujo reconstructivo de las metopas del Heraion (Foce del Sele). Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. XXXI. ....                                  | 304 |
| Fig. 111 Metopa III del templo de Hera (Foce del Sele, Italia). Parco archeologico di Paestum e Velia 226578. Extraído de Zancani Montuoro & Zanotti Bianco, 1951, tav. L.....   | 306 |
| Fig. 112 Estela funeraria con escena de performance coral. Athens Acropolis Museum 702. Imagen Athens Acropolis Museum, s.f. ....                                                | 307 |
| Fig. 113 Fragmento de monumento funerario (Janto). British Museum 1848,1020.22. Imagen The Trustees of the British Museum. ....                                                  | 308 |
| Fig. 114 Copa ática de figuras negras con escena central de performance coral en el culto de Deméter. British Museum 1906,1215.1. Imagen The Trustees of the British Museum..... | 309 |
| Fig. 115 Plano topográfico de la ciudad antigua de Tasos. Extraído de Blondé et al, 2019, fig. 17.....                                                                           | 318 |
| Fig. 116 Planta del ágora de Tasos. Extraído de Blondé et al, 2019, fig. 23. .                                                                                                   | 319 |
| Fig. 117 Planta de la evolución del pasaje de los Teoros (Tasos). Brunet et al., 2002, Fig. 89. ....                                                                             | 319 |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 118 Bloque de paramento con relieve de procesión coral (Tasos, Grecia).<br>Musée du Louvre Ma 696.1. Imagen Musée du Louvre, 2006. ....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 322 |
| Fig. 119 Bloques de paramento con relieve de procesión coral (Tasos, Grecia).<br>Musée du Louvre Ma 696.3 (izq.); Ma 696.2 (der.). Imagen Musée du Louvre,<br>2006. ....                                                                                                                                                                                                                                                                                     | 322 |
| Fig. 120 Fragmento ático de figuras negras. Hermes frente a una figura femenina.<br>Athens Agora Museum P340. Imagen Classical Art Research Center, University<br>of Oxford, s.f. ....                                                                                                                                                                                                                                                                       | 323 |
| Fig. 121 Placa votiva. Hermes guiando a tres figuras femeninas que sujetan<br>objetos y marchan juntos en procesión. Imagen LIMC V.1. <i>Hermes</i> , p. 317, nº<br>343. ....                                                                                                                                                                                                                                                                                | 323 |
| Fig. 122 Izq. <i>Pólos</i> de la cabeza de la cariátide / <i>kórai</i> . Vista del lado derecho<br>(según la perspectiva del espectador). Delphi Archaeological Museum 1203.<br>Imagen Digital LIMC, 2020. ....                                                                                                                                                                                                                                              | 324 |
| Fig. 123 Relieve de Tasos. Extraído de Boardman, 1978, p. 166, fig. 263. ...                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 326 |
| Fig. 124 Planta del pasaje excavado. Extraído de Roux, 1955, fig.16. ....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    | 328 |
| Fig. 125 Vista frontal del relieve de mármol procedente del friso este del Partenón<br>(bloque VIII). De izquierda a derecha, observamos un grupo incompleto de once<br>mujeres en procesión hacia la izquierda que portan la parafernalia para el<br>sacrificio. A continuación, en el extremo derecho, vemos otra escena de la<br>procesión con cuatro figuras masculinas. British Museum 1816,0610.17. Imagen<br>The Trustees of the British Museum. .... | 337 |
| Fig. 126 Izq. Vista frontal del fragmento del friso norte del Partenón (bloque VIII).<br>De izquierda a derecha se observan cuatro figuras masculinas vestidas. Las tres<br>primeras portan una cítara. Acropolis Museum Akr. 875. Imagen Acropolis<br>Museum. ....                                                                                                                                                                                          | 337 |
| Fig. 127 Reconstrucción hipotética del friso sur del Partenón (bloque XXXVII).<br>Escena de músicos. Acropolis Museum Akr. 873. Extraído de Jenkins, 1994, pp.<br>69-70. ....                                                                                                                                                                                                                                                                                | 338 |
| Fig. 128 Plano contrapicado del diseño visual del friso este del Partenón.<br>Extraído de Stillwell, 1969, tab. 63. 14. ....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 | 340 |
| Fig. 129 Plano esquemático del sentido de la procesión del friso del Partenón.<br>Extraído de Neils, 2001, fig. 27. ....                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     | 340 |

- Fig. 130 Sup. Detalle de la banda central de una copa ática de figuras negras. En el centro podemos ver representada una procesión hacia la izquierda en honor a Atenea, cuya figura aparece en el extremo izquierdo de la banda, tras la sacerdotisa. Niarchos Collection. Extraído de Neils, 2001, p. 124, fig. 88. .... 343
- Fig. 131 Vista frontal del relieve fragmentado del friso este del Partenón (bloque VIII). Se observa un grupo femenino incompleto en procesión hacia la izquierda que porta elementos para el sacrificio. British Museum 1816,0610.24. Imagen The Trustees of the British Museum..... 344
- Fig. 132 Sup. Detalle frontal de la reconstrucción del extremo norte del friso este del Partenón (bloques II-III). En la escena observamos un grupo de mujeres vestidas que caminan en procesión lineal portando elementos para el sacrificio. El fragmento seleccionado en nuestro corpus (BM 1816,0610.17) pertenece a esta escena. Extraído de Jenkins, 2001, pp. 76-77..... 345
- Fig. 133 Detalle del friso este del Partenón (bloque V). La escena muestra un niño semi-desnudo que sujeta el *péplos* doblado junto al hombre vestido (*archon basileus*). British Museum 1816,0610.19. Imagen The Trustees of the British Museum..... 345
- Fig. 134 *Lekythos* ático de figuras negras (BM 1842,0728.1015). De izquierda a derecha, según la vista del espectador, la primera mujer sujeta ramas y camina junto al animal, a continuación, la siguiente sujeta un quemador de incienso y la última porta una cesta sobre la cabeza. Por último (imagen de la derecha) el músico encabeza la procesión coral. Imagen The Trustees of the British Museum. .... 347
- Fig. 135 Detalle del friso norte del Partenón (bloques VII-VIII). En la imagen podemos observar un grupo de músicos – reconstruidos parcialmente – que formarían parte de la comitiva coral. El fragmento seleccionado (Akr. 875) corresponde a esta sección. Extraído de Jenkins, 1994, pp. 86-87. .... 348
- Fig. 136 Detalle de la escena central del ánfora. De izquierda a derecha, según la vista del espectador, observamos las dos imágenes que componen la procesión. Podemos observar a la derecha el grupo de músicos en una disposición similar a la del friso del Partenón. Antikensammlung Berlin F 1686. Imagen Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung..... 348

- Fig. 137 Dibujo de los fragmentos del ánfora ática. En la zona centroizquierda de la imagen se pueden ver en los fragmentos al grupo de músicos tocando en el contexto de la procesión. Athens National Archaeological Museum Acro. 1. 816. Extraído de Graef, 1925, taf. 49, 816. .... 349
- Fig. 138 Vista aérea del yacimiento del santuario de la Acrópolis de Atenas. Imagen Google Earth, 2023. .... 354
- Fig. 139 Planta del santuario clásico de la Acrópolis (Atenas). Modificado de Hurwit, 2004, p. 3. .... 357
- Fig. 140 Reconstrucción hipotética de la Acrópolis de Atenas (s. V a.n.e.). Vista NO-SE. Imagen Ancient Athens 3D, s.f. .... 363
- Fig. 141 Vista general (SO-NE) del Erecteion. Imagen Jubelon, 2015. .... 363
- Fig. 142 Reconstrucción hipotética del Erecteion (s. V a.n.e.). Vista SE-NO. Imagen Ancient Athens 3D, s.f. .... 364
- Fig. 143 Vista aérea de la Acrópolis de Atenas. En el centro de la imagen se observa los “cimientos de Dorpfeld” o *Archaios Neos*. En la parte inferior de la imagen se ve el Erecteion. Imagen Google Earth, 2023. .... 366
- Fig. 144 Planta reconstruida del Erecteion. Modificado de Gerding, 2006, fig. 3. .... 369
- Fig. 145 Sección del Erecteion. Izquierda: vista O-E. Derecha: vista S-N. Modificado de Gerding, 2006, fig. 4. .... 369
- Fig. 146 Vista general del pórtico (S-N). Podemos apreciar la escala humana con respecto a la construcción. Fotografía Bedford, 1862. Royal Collection Trust. .... 370
- Fig. 147 Planta reconstruida del Erecteion en el s. V a.n.e. En la parte superior derecha observamos el patio pavimentado enmarcado por los escalones. Extraído de Hollinshead, 2015, p. 178. .... 372
- Fig. 148 Vista en sentido SE-NO del patio en la actualidad. Extraído de Hollinshead, 2015, p. 183. .... 373
- Fig. 149 Izq. Reconstrucción hipotética del trono de Amiclas (Esparta). Pyl, 1852. Imagen Amykles Research Project, s.f. .... 377
- Fig. 150 Detalle de la base de la cratera-skyphos. En el centro se observan dos de las cuatro figuras femeninas en procesión. En el extremo izquierdo de la

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| escena se aprecia una de las columnas pintadas. Athens National Archaeological Museum 16384. Imagen ArchaiOptix, 2014. ....                                                                                                                                                                                                                                                             | 378 |
| Fig. 151 <i>Kóre</i> del pórtico sur del Erecteion (Atenas). Akr. 15001. Imagen Athens Acropolis Museum, s.f. ....                                                                                                                                                                                                                                                                      | 379 |
| Fig. 152 Reconstrucción hipotética del pórtico sur del Erecteion. Las figuras sujetan en una mano el cuenco de libación y en la otra el vestido. Imagen Godinson, 2019. ....                                                                                                                                                                                                            | 381 |
| Fig. 153 Izq. Detalle del friso este del Partenón (Atenas). A la izquierda de la escena están dos supuestas arréforas sujetando los fardos sobre su cabeza y, a su derecha, la sacerdotisa de Atenea. British Museum 1816,0610.19. Imagen The Trustees of the British Museum, s.f. ....                                                                                                 | 383 |
| Fig. 154 Detalle del friso este del Partenón (bloque VII). En el centro y extremo izquierdo de la imagen se aprecian dos figuras masculinas que sujetan objetos desconocidos. Frente a ellos, sendas parejas femeninas con las manos vacías. Musée du Louvre MR 825, N1700, N 1279, Ma 738. Imagen Musée du Louvre, 2006. ....                                                          | 385 |
| Fig. 155 Izq. Fragmento de copa ática de figuras negras (575-525 a.n.e.). En la escena se observa una procesión hacia la derecha. La primera figura es una canéfora que porta el <i>kanoun</i> sobre su cabeza. Athens Acropolis Museum 1.1582. Imagen Graef & Langlotz, 1925, pl. 82, 1582. ....                                                                                       | 385 |
| Fig. 156 Izq. Plano del santuario. En el centro de la imagen se sitúa el edificio de las danzantes corales (N.º 17). A la derecha de este el teatro circular (N.º 25). Extraído de Graham, 2002, p. 241, fig. 1. ....                                                                                                                                                                   | 397 |
| Fig. 157 Reconstrucción del santuario en época clásica. Vista en sentido NO-SE. En el centro de la imagen está el edificio de las danzantes corales. El acceso de los que se iban a iniciar se realiza por el este, a través de los propileos, en la parte superior izquierda de la imagen. Imagen American Excavations Samothrace, Art History Department, Emory University, s.f. .... | 397 |
| Fig. 158 Fragmento del friso del edificio de las danzantes corales (Samotracia). En la escena se observa el patrón compositivo que se repite en los numerosos fragmentos estudiados. F(S)1. Imagen Marconi, 2010, p. 122, fig. 8.17. ....                                                                                                                                               | 398 |



|                                                                                                                                                                                                                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 159 Fragmento del friso del edificio de las danzantes corales (Samotracia). En el centro de la imagen se aprecia la vestimenta y peinado de la corista. Imagen Diffendale, 2015. ....                                                                                                  | 398 |
| Fig. 160 Fragmento del friso del edificio de las danzantes corales (Samotracia). En la parte inferior izquierda se observa el pie derecho de la figura con lo que parece una sandalia. F (S)38. Modificado de Marconi, 2010, p. 111, fig. 8.7. ....                                         | 399 |
| Fig. 161 Reconstrucción del alzado norte del edificio de las danzantes corales. En la parte superior de la fachada observamos el friso continuo reconstruido. Imagen Marconi, 2010, p. 122, fig. 8C. Dibujo Kurtich. ....                                                                   | 401 |
| Fig. 162 Detalle del friso superior del olpe corintio de figuras negras. Se puede ver parte de un coro femenino que visten <i>póloi</i> danzando en procesión. Museo Arqueológico Nacional de Madrid 10788. Imagen Gonzalez Uribe, s.f. ....                                                | 401 |
| Fig. 163 Izq. Vista frontal de la cabeza helenística de Cibeles o Gran Madre hallada en el santuario de los Grandes Dioses (Samotracia). Es una escultura votiva sedentaria a la que le falta el <i>pólos</i> . Imagen Welch, 1996, p. 89a. ....                                            | 402 |
| Fig. 164 Detalle de la banda central de un <i>mastos</i> ático de figuras negras. Se puede observar en la escena de <i>komos</i> una danza femenina al son de los <i>auloi</i> . British Museum 1841,0514.1. Imagen Brommer, 1977, taf. 38.2. ....                                          | 404 |
| Fig. 165 Relieve que muestra una danza pírrica. Copia romana de un original griego c. 100-50 a.n.e. Musei Vaticani 321. Imagen Musei Vaticani, s.f. ....                                                                                                                                    | 404 |
| Fig. 166 Vista aérea del santuario de Apolo (Delfos). Imagen Google Earth, 2023. ....                                                                                                                                                                                                       | 411 |
| Fig. 167 Izq. El santuario de Apolo en Delfos (340-300 a.n.e.). Modificado de Scott, 2010, p. 128, fig. 5.6. ....                                                                                                                                                                           | 415 |
| Fig. 168 Reconstrucción del santuario de Apolo (Delfos). Vista S-N. Imagen Anasynthesis, 2019. ....                                                                                                                                                                                         | 415 |
| Fig. 169 Izq. Vista oeste de la base de la columna de acanto (Delfos). Sobre el bloque superior izquierdo se lee la inscripción PAN. Extraído de Pouilloux & Roux, 1963, pl. 23, 2. ....                                                                                                    | 416 |
| Fig. 170 Detalle del extremo superior del vaso protoático. Alrededor del cuello se dispone el coro femenino que canta mientras sujeta el recipiente sobre su cabeza. Staatliche Museen zu Berlin Antikensammlung A41. Imagen Classical Art Research Center, University of Oxford, s.f. .... | 417 |

- Fig. 171 Copa ática de figuras negras (720-700 a.n.e.). En la imagen de la izquierda se observa el coro mixto que danza en círculo. A la derecha de esta, el exterior de la copa muestra en la banda central los trípodas. Athens National Archaeological Museum 874. Imagen Digital LIMC, 2020. .... 417
- Fig. 172 Reproducción en yeso del capitel de la columna de acanto (Delfos). Gipsoteca del Museo del Louvre. Imagen Musée du Louvre, s.f. .... 419
- Fig. 173 Izq. Restos digitalizados de la columna de acanto y restituidos en su lugar original. Imagen Thibault & Martinez, p. 236, fig. 7. .... 419
- Fig. 174 Detalle del lekythos ático de figuras rojas y relieve (450-400 a.n.e.). En el centro de la escena observamos la columna de acanto coronada por el trípode dorado. State Hermitage Museum St. Petersburg П.1837-2. Imagen Classical Art Research Centre, University of Oxford, s.f. .... 420
- Fig. 175 Detalle de la cara A de la cratera de campana ática. En el centro de la imagen se puede ver una columna similar a la de Delfos. Athens National Archaeological Museum 12253. Imagen Digital LIMC, 2020. .... 420
- Fig. 176 Fragmento de cratera de volutas ática de figuras rojas (400-300 a.n.e.) En el centro se aprecia la columna de acanto. State Hermitage Museum St. Petersburg 33. Imagen Classical Art Research Centre, University of Oxford, s.f. .... 421
- Fig. 177 Izq. Ónfalo de la columna de acanto (Delfos). Se aprecia la tela de lana (*agrenos*) escupida que, según la mitología, cubría la piedra. Imagen Yucatan, 2009. .... 423
- Fig. 178 Detalle del extremo superior de la columna de acanto (Delfos). Sobre el capitel la triada femenina que sujetaría el trípode y el ónfalo. Delphi Archaeological Museum 466, 1423, 4851. Imagen Zde, 2020. .... 423
- Fig. 179 Restitución de las figuras femeninas de la columna de acanto (Delfos). Extraído de Thibault & Martinez 2007, p. 237, fig. 8. .... 424
- Fig. 180 Cratera de campana lucania (400-390 a.n.e.). Se puede ver un coro mixto de bailarines *kalathískos*. En el centro una figura femenina que viste *chitôn* corto y un tocado orgánico. Rijksmuseum van Oudheden Leiden RSx4. Extraído de Papadopoulos, 2014, fig. 22. .... 426

|                                                                                                                                                                                                                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Fig. 181 Cara A del fragmento de la estela procedente de Quios (c. 400 a.n.e.).<br>Sobre ela superficie hay incisas cuatro bailarinas. Archaeological Museum of<br>Chios 577. Imagen iDAI Objects Arachne, s.f. ....                                                                       | 427 |
| Fig. 182 Detalle del extremo superior del “sarcófago de las bailarinas” (Janto).<br>Sobre uno de los laterales se observa la imagen de las bailarinas danzando<br>sobre la punta de sus pies y vistiendo un atuendo similar al de las figuras de la<br>columna. Imagen Raddato, 2013. .... | 427 |
| Fig. 183 Detalle de la hidria (s. VIII a.n.e.) que muestra una escena coral<br>femenina. Antikensammlungen Munich 6228. Imagen Classical Art Research<br>Center, University of Oxford, s.f. ....                                                                                           | 442 |
| Fig. 184 Mapa del área de procedencia de los materiales del catálogo. Imagen<br>Google Earth, 2023. ....                                                                                                                                                                                   | 457 |

# ÍNDICE DE GRÁFICOS

|                                                                                         |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Tabla 1 Lista de materiales .....                                                       | 105 |
| Tabla 2 Gráfico de iconografía de performance coral: distribución cronológica.<br>..... | 444 |
| Tabla 3 Gráfico de iconografía de performance coral: distribución por género.<br>.....  | 445 |
| Tabla 4 Gráfico de iconografía de performance coral: coros de <i>parthénoi</i> . ....   | 446 |
| Tabla 5 Gráfico de iconografía de performance coral: tipo de movimiento coral.<br>..... | 453 |

UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

LA ICONOGRAFÍA DE LA PERFORMANCE CORAL EN LOS ESPACIOS PÚBLICOS DE LA ANTIGUA GRECIA. ÉPOCAS ARCAICA Y CLÁSICA

Marta Nicolás Muelas