

nos aporta, salvo que incite a los lectores a descubrir o releer las historias de la cólera del divino Aquiles y de los largos viajes del ingenioso Odiseo desde una nueva perspectiva. El comentario de la *Iliada* es realizado al hilo del relato, resumiéndolo canto a canto, y prestando una especial atención a los conflictos políticos que en él se presentan, mientras que el capítulo sobre la *Odisea* ofrece un panorama de la situación de Ítaca antes y después del retorno de Odiseo, siendo una exposición temática y no lineal como la anterior.

A estos comentarios sigue una brillante exposición de las sociedades homéricas (pp. 153-185), en la que demuestra que, pese a la divergencia en la función de los dioses en cada obra, o en la ideología real que aparece, el panorama que dibujan los poemas homéricos es de una notable coherencia, siendo las sociedades y la cultura material descritas en la *Iliada* y en la *Odisea* prácticamente idénticas; lo cual no quiere decir que las sociedades descritas tengan un modelo único, antiguo o reciente, pero sí que las interpretaciones y reinterpretaciones de numerosas generaciones de aedos lograron crear una amalgama casi perfecta.

El último de los capítulos (capítulo 6, pp. 187-207) relaciona a Homero con la historia. Sin llegar a buscar el olivo de Ítaca a cuya sombra conversó Ulises con Atenea (como hizo Schliemann) o la gruta de Calipso (buscada por Victor Bérard), el autor defiende, con gran acierto que los datos arqueológicos confirman el testimonio homérico que sin duda constituye una fuente fundamental para el conocimiento de la historia antigua. En resumen puede concluirse, en palabras del autor, que tanto la *Iliada* como la *Odisea* «son unos documentos imprescindibles para reconstruir la historia a corto plazo del alto arcaísmo, para trazar la evolución que a largo plazo conduce desde los reinos micénicos a las ciudades griegas clásicas y, de forma más

general, para estudiar la civilización griega en su conjunto» (p. 206).

El libro es acompañado por unos excelentes mapas y unos muy interesantes anexos sobre los documentos en minoico jeroglífico y en lineal A (no descifrados) y sobre los documentos en lineal B, que ofrecen una importantísima información para reconstruir el mundo micénico. Podemos decir que se trata de una obra muy completa, destinada no sólo a los especialistas en el tema, sino también al lector culto interesado en las dos grandes obras maestras atribuidas al más famoso autor del mundo antiguo.

Sí podemos echar en falta, pese a la abundante bibliografía recogida por el autor, un mayor número de aclaraciones a pie de página que nos permitiesen contrastar la información que presenta. Así, a modo de ejemplo, el autor se detiene a exponer que el diálogo de Ulises en los Infiernos sirve para demostrar que existe una dignidad real en Ítaca y que Ulises posee una gran importancia, una evidencia sobre la que el autor se «cuidaría de insistir si no fuese porque algunos historiadores de moda no hubiesen sostenido recientemente lo contrario» (p. 138), sin especificar de qué autores se trata.

Pero es necesario decir que ello no ensombrece la calidad de esta obra del profesor Carlier, al que debemos agradecer esta nueva visión tan completa a la par que clara sobre un tema tan amplio y complejo como apasionante.

Iván Pérez Miranda

ISLER-KERÉNYI, C.: *Dionysos nella Grecia arcaica. Il contributo delle immagini*. Pisa-Roma, 2001, 271 pp. ISBN: 88-8147-230-9.

Dioniso es uno de los dioses que han hecho correr más tinta en la historiografía contemporánea. Su carácter enigmático y

ambiguo, así como –en una de sus facetas– su relación con lo marginal o el mundo selvático, hizo en su día que se elaborara toda una «mitología» contemporánea, a partir fundamentalmente de la interpretación de Winckelmann, sobre la contraposición Dioniso/Apolo, considerando al primero como un intruso ajeno a la cultura griega de la *polis* de época arcaica y clásica.

La presente obra contribuye de manera notable a desmitificar esta visión, en la línea de autores como Kolb (F. Kolb, «Die Beu-, Religions- und Kulturpolitik der Peisistratiden», *JdI*, 92, 1977, pp. 99-138) y Privitera (G. A. Privitera, *Dioniso in omero e nella poesia greca arcaica*, Roma, 1970), a través de un análisis bastante exhaustivo y completo de la iconografía dionisiaca de época arcaica, que se contrapone en ocasiones con el realizado hace unos años por Carpenter (T. H. Carpenter, *Dionysian Imagery in Archaic Greek Art*, Oxford, 1986). El objetivo, en este caso, es procurar analizar la pintura de la cerámica en un contexto amplio desde el punto de vista geográfico, tratando de evitar la imagen atenocéntrica en la medida de lo posible dado el liderazgo de Atenas en este campo durante el s. VI. El estudio se realiza desde postulados metodológicos que tienen en cuenta tanto el desarrollo histórico de la cerámica y del contexto socio-político, como las particularidades propias del análisis tipográfico de los vasos.

Globalmente se reconoce a lo largo de toda la obra un Dioniso cívico y poliado, dios central en el contexto de la ciudad griega y con un papel en la trayectoria biográfica de sus ciudadanos, con metamorfosis importantes, en las que se enfatiza sobre todo la transición e integración en el estatuto ciudadano a través del simposio y de las bodas. Dioniso es el dios del vino (y del proceso de su transformación) y del simposio por excelencia, divinidad del mundo exterior, selvático y rural y, al mismo tiempo, del centro cívico de la ciudad, dios

integrador y civilizador y mediador entre ambos mundo o «espacios»; tiene asimismo una relación intrínseca con el paso al matrimonio así como una relación fundamental con la sexualidad vivida de forma lúdica en el simposio. El dios se caracteriza en este sentido por proporcionar una «felicidad o alegría dionisiaca» que no es ajena tampoco a procesos de metamorfosis (masculinos y femeninos) en los que está implícita igualmente la muerte, como en toda iniciación o tránsito de un estado a otro.

La obra está encabezada con un prólogo de Bruno Gentili, que relaciona el análisis y las conclusiones de la autora en el terreno iconográfico con la visión similar que se desprende del estudio de los textos de la figura de Dioniso en la literatura arcaica (cercana a Eros y a Afrodita), especialmente en los líricos y de forma más concreta en Anacreonte. Esta concordancia, resaltada por Gentili, confirma el valor y la importancia de las conclusiones de este estudio de Dioniso en la cerámica, de uso fundamentalmente simposiástico, realizado por Isler-Kerényi.

El libro se estructura 5 capítulos precedidos de una introducción en la que se resalta la antigüedad y centralidad de Dioniso en Grecia y se señalan los postulados metodológicos necesarios para abordar un estudio del dios a través de la iconografía que representa un mundo imaginario. En los capítulos se respeta el acercamiento histórico y tipologías anunciado en su introducción, analizando de forma detallada los vasos griegos que conciernen al dios desde el s. VII hasta el 500. El capítulo I se detiene en el s. VII, momento en el que se perfila la imagen canónica del dios y destaca la iconografía dionisiaca de ambiente cicládico (con influencia en el Ática) y corintio, con la formación de la imagen del protosátiro/sátiro que se repite sistemáticamente en la iconografía dionisiaca. En este sentido la autora va analizando a lo largo de la obra los posibles significados de ser sátiro (que

no se excluyen), destacando el proceso de «domesticación del sátiro» en el simposio (y su cercanía con los hombres) así como el de la transformación del danzante en sátiro, también en el ámbito del simposio. Así en el segundo capítulo se enfatiza el proceso de «volverse sátiro» a través del estudio de los vasos pequeños de uso individual de la primera mitad del s. VI, en los que aparecen motivos que se repetirán en la iconografía dionisiaca a lo largo de todo el s. VI y también en otro tipo de vasos, como los danzantes grotescos y sátiros en ámbito rural del cortejo de la uva y la conducción del vino, el «caballero del mulo» (normalmente, aunque no necesariamente, Hefesto), la figura femenina de tipo nupcial (Ariadna o Afrodita), imagen de la esposa, o la transición de los efebos al mundo del simposio, revelando un Dioniso civilizador e integrador, complementario de su faceta selvática y transgresora.

En el capítulo tercero se analiza la relación de Dioniso con los otros dioses en escenas con alusiones claras ya a la mitología, como la boda de Peleo y Tetis o el retorno de Hefesto, en los grandes vasos de uso comunitario (cráteras y dinos) de la primera mitad del s. VI. Dentro de este capítulo destaca el análisis atractivo del vaso François (con alusiones a las bodas, muerte e iniciación) en el contexto social de la Atenas de comienzos del s. VI y de las reformas de Solón, en el sentido de la integración de las clases bajas (de los hectémoros exiliados) y de los artesanos (a través de la figura de Hefesto), en escenas en las que Dioniso tiene un papel civilizador, pacificador y estabilizador, con proyección o connotaciones «cósmicas» que se le atribuyen en estos momentos. En este sentido, se enfatiza la visión de un Dioniso poliado y cívico en el s. VI, precedido por un Dioniso que se inserta también en un contexto comunitario en épocas anteriores con connotaciones aristocráticas y por tanto alejado de su «imagen plebeya» tradicional. Aun cuando, en

efecto, Dioniso se puede vincular, en el contexto del simposio y de las fiestas de la ciudad en el alto arcaísmo, con lo aristocrático, ello no impide, desde nuestro punto de vista, una «orientación» popular también del dios, sobre todo en el s. VI, precisamente gracias a su capacidad, por su carácter ambiguo, de identificarse tanto con lo que se integra como con lo que queda fuera, lo externo o marginal. En este sentido, su relación con Hefesto o con «el caballero del mulo», nos parece suficientemente significativa de esta realidad del patrocino, junto con Hefesto, de la integración cívica de las clases bajas.

El capítulo IV analiza el *thiasos* de Dioniso en la segunda mitad del s. VI, a través fundamentalmente del pintor Lido y de Amasis. En este capítulo se destaca la importancia de Dioniso, sobre todo a partir de mediados del s. VI, en la metamorfosis no sólo masculina sino también femenina, lo que refleja en cierto modo la preocupación de la *polis* por la integración y el papel no sólo del joven efebo que se hace ciudadano en el simposio, sino de la joven y de la mujer en un contexto cívico, lo que puede ser el resultado de las transformaciones realizadas ya con Solón en la línea de la definición y preservación del *oikos* desde un punto de vista legal. La iconografía ligada a Dioniso sirve para «reflexionar» o representar el tránsito de la *nymphé* a la *gyne*, como divinidad nupcial y patrón de las bodas como institución fundamental de la *polis*, pero al mismo tiempo los distintos tipos de mujeres (ninfas, heteras, esposas) dentro de la ciudad.

La «felicidad dionisiaca» se analiza en el capítulo V a través del estudio de copas y otros vasos pequeños de la segunda mitad del s. VI. Se enfatiza de nuevo el vínculo de Dioniso y las mujeres en la iconografía (reflejo de la definición de la categoría femenina en la ciudad), y se señala, en relación con ello, las innovaciones de este período como, desde el punto de vista

iconográfico, la copa de «ojos», el origen de la tragedia y el establecimiento de iniciaciones báquicas y mistericas en la Atenas de los Pisistrátidas. Estas últimas que normalmente se hacen coincidir con el desarrollo del orfismo en la ciudad, con la figura de Onomácritos, se resalta como un producto propio también de la *polis* y como un fenómeno central y no marginal dentro del mundo griego. La felicidad dionisiaca, en definitiva, implica una transformación o una metamorfosis, tanto femenina como masculina (ésta en el contexto del simposio a través del vino y de la sexualidad) y por tanto una «muerte», aspecto que se enfatiza en la iniciación misterica de encuentro con las divinidades subterráneas con las que sirve de intermediario Dioniso.

La obra, que finaliza con un capítulo de síntesis y conclusiones útil, constituye un análisis importante del papel central de Dioniso en la *polis* arcaica, a través del estudio minucioso y detallado de la iconografía que de nuevo se revela, como se ha venido constatando en estos últimos años, como una fuente esencial para acercarse a la historia de la religión griega en la Antigüedad.

Miriam Valdés Guía

CARDETE DEL OLMO, María Cruz: *Paisajes mentales y religiosos. La frontera suroeste arcadia en épocas arcaica y clásica*. Oxford: British Archaeological Reports, 2005, 242 pp. ISBN: 1-84171-701-0.

La presente obra tiene como base la tesis doctoral defendida por María Cruz Cardete del Olmo, dirigida por Ricardo Olmos Romera, profesor de investigación del Instituto de Historia del CSIC, y Domingo Plácido Suárez, catedrático de Historia Antigua de la Universidad Complutense de Madrid.

El estudio pretende profundizar en el entramado arcadio, centrándose concretamente en la frontera suroeste, es decir, el

área de Figalía y la Parrasia, desde puntos de vista distintos a los que tradicionalmente se le han aplicado. Cronológicamente la obra abarca, como su título indica, desde la época arcaica a la época clásica, siendo el sujeto de estudio los «paisajes mentales y religiosos», a los que se aproxima desde la Arqueología del Paisaje, entendiendo el paisaje como algo vivo, en perpetuo cambio y evolución, reflejo y parte de una sociedad que lo construye como seña de identidad sin la cual no podría definirse.

Después de una introducción de carácter teórico y metodológico (pp. 1-9), la autora nos presenta la imagen que de Arcadia se ha tenido a lo largo del tiempo (pp. 11-28), pues no es solamente la Arcadia material, sino también el símbolo de la exuberancia sensual en la que los propios griegos convirtieron, en época antigua, a esta región central de Peloponeso. Arcadia es la de Teócrito, la de Virgilio, la del simbolismo cristiano del *Pastor de Hermas*, la Arcadia feliz de Lucrecia Marinella, el mundo idílico perfecto para recibir al emperador del mundo, la de la Academia italiana, y la de Goethe y los románticos que la convierten en un referente vital y tienen como grito de libertad ideal el *Et in Arcadia ego!*

Pero el choque de la Arcadia feliz y la Arcadia material era inevitable cuando a finales del siglo XIX y principios del siglo XX los viajes se hicieron más frecuentes, creándose entonces un nuevo tópico que potenciaría el salvajismo, deconstruyendo el mito a través de otro igualmente fantástico, el de las gentes incultas, analfabetas y rudas que viven entre ovejas como si formaran parte del rebaño.

Con los estudios de Jost en 1985 se demostraría que la información sobre Arcadia era más que suficiente para realizar un estudio serio, produciéndose, en los años 90 una revitalización gracias al interés de las escuelas e institutos nórdicos que han sabido adentrarse en una renovación metodológica