

RICARDO OLMOS ROMERA

Un *skýphos* campano del pintor *VPH* en el Museo Nacional de Cerámica de Valencia

El Museo Nacional de Cerámica de Valencia conserva, expuesto al público, un *skýphos* suritálico de procedencia desconocida, fechable, *grosso modo*, hacia el segundo tercio del siglo IV a. de C. En este lugar quiero ofrecer de él una pequeña nota monográfica: es un vaso que conocí en el año 1976, con ocasión del ejercicio práctico de arqueología de las oposiciones al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos. Ya entonces pude adjudicar este *skýphos* a un determinado taller campano y, dentro de él, a una mano o pintor concreto.¹

I. FUNCION, FORMA Y ELEMENTOS DECORATIVOS

El *skýphos* es un vaso hondo para beber. Al igual que la *kýlix* —variante en este caso horizontal y poco profunda de la copa griega o *potérion*— tiene dos asas horizontales, simétricamente dispuestas a ambos lados del labio.² Para beber, el usuario podía coger el *skýphos* por un asa, aunque más comúnmente lo haría por el fondo: representaciones del mundo ateniense, entresacadas de la misma cerámica, así nos lo muestran.³ Las asas poderosas, a ambos lados, servirían para ofrecerlo al compañero de bebida,

recostado en la *kline* o lecho durante el *sympósion*. Tras el banquete pasaría a ser colgado de una de estas asas, en algún clavo de la sala festiva. De este modo, el vaso de brillante barniz negro resaltaría sobre la pared blanca y mostraría un fondo adornado cuidadosamente con círculos concéntricos a la vez que embellecido con una tenue capa —poco homogénea en nuestro caso— de arcilla finísima y especialmente roja, una especie de “lavado” al que los griegos llamaron *miltos*.⁴ En este *skýphos* parece una clara imitación intencional de las producciones atenienses, tan amantes de contrastes.

Sin embargo, la mayoría de los vasos suritálicos como el que aquí nos ocupa no han sido encontrados por los arqueólogos en este ámbito festivo de la vida sino como parte de un contexto funerario, como ajuar de una tumba.

La forma, que es habitual a todos los talleres suritálicos de esta época,⁵ no es a su vez sino una imitación, casi literal, del prototipo alargado, vertical, que, ya en el siglo V y sobre todo en el IV, han hecho común los talleres atenienses.⁶ Las paredes del cuerpo forman una ligera S; las asas, como un límite a la dinámica vertical del conjunto, son horizontales, creando dos espacios decorativos simétricos y, en cierta medida, polares: caras A y B del vaso, con estructura de metopas enmarcadas por un tallo estilizado en el que se mezcla un recuerdo paisajístico con la función ornamental de un vegetal, aquí genérico e indeterminado.⁷ Estos tallos, con su movimiento ascendente, acompañan la semejante verticalidad sinuosa del vaso. El enmarque horizontal de estas metopas lo forma una estrecha banda reservada, a la manera de suelo ideal del que brotan decoración y figura; arriba, bajo el labio, un friso de ondas —*laufenden Hunden*— orientado hacia la derecha, esto es, en sentido inverso al de las figuras.

La exuberancia vegetal, característica común a las creaciones suritálicas, se manifiesta también en las palmetas que adornan el espacio libre debajo de las asas. Arrancan de un núcleo central formado por dos arcos.⁸

Decora la cara A un busto de mujer orientado hacia la izquierda (Lám. 1). Cubre su cabeza el gorro femenino —*sakkós*— dividido en tres secciones. De las sienes escapa un mechón de pelo discoidal que permite al pintor no dibujar la oreja.

También hacia la izquierda mira el busto de joven en la cara B (Lám. 2), realizado con un esquema formal muy semejante al de su compañera. Entre otros rasgos similares, que veremos más adelante al comparar el *skýphos* con sus ejemplares paralelos, destaca en ambos rostros la orientación sesgada, su inclinación hacia adelante o el mismo detalle común del grueso labio inferior y de la boca entreabierta.

ANALISIS ESTILISTICO Y ATRIBUCION

Este *skýphos* es una creación menor y adocenada de un artista de la Campania, que trabaja en el Círculo de los llamados Pintores de Casandra⁹ y de Parrish;¹⁰ el pintor, concretamente, VPH.¹¹

Las características formales —es decir, los rasgos estilísticos o convenciones grafológicas concretas en los que se basa con minuciosidad analítica el especialista para, reuniendo haces de coincidencias, deducir una personalidad unitaria creadora— son aquí los siguientes:

— Los tallos que enmarcan las figuras son peculiares de este pintor, tanto en su orientación como en la concepción de sus elementos.¹² Compárese con la cratera de Madrid de esta misma mano (fig. 1). El pequeño pétalo bajo la barbilla de los personajes o detrás del cuello es una constante inconfundible.

— Entre los rasgos anatómicos peculiares debo señalar la realización rápida y angulosa del perfil de la frente y la nariz, casi caricaturesca.¹³ Compárese nuestro *skýphos* y el ejemplar paralelo de Hamm (Lám. 3-4).¹⁴ Es característica la barbilla, gruesa y pesada,¹⁵ con dos pequeños trazos en su unión con el cuello; los rasgos del ojo, esquemáticos, pero con la ceja, los dos trazos del párpado superior y pupila angulosa indicados; el pelo (del muchacho) con un contorno reservado y ondulado.¹⁶

— El pintor VPH caracteriza el *sakkós* de la mujer con un adorno punteado y con un pequeño círculo en su sección posterior.¹⁷

Dentro de los talleres campanos se encuadra este pintor en la Primera Escuela de Capua. En sus revisiones sobre la cerámica campana¹⁸ J. G. Szilágyi considera en el Pintor de VPH la misma personalidad artística que en el llamado por A. D. Trendall Pintor de Plutón.¹⁹ En un segundo trabajo se reafirma Szilágyi en esta opinión.²⁰

III. BOSQUEJO DE ENCUADRE ARTISTICO Y CULTURAL: SU ICONOGRAFIA

El *skýphos* de Valencia es una obra menor, bien realizada, de un pintor de segunda fila de la Campania,²¹ un pintor inmerso dentro de un ambiente productivo artesanal que mezcla dos tradiciones claras: la helénica, visualizada aquí bajo el prisma colorista y barroco de la Magna Grecia, y la indígena. No es éste el lugar de bosquejar la situación económica y social de la Capua prerromana, obra de una excelente monografía de Jean Heurgon.²² Pero en la Capua del siglo IV se manifiesta de un modo conflictivo la lucha de un poderoso sustrato indígena y los esquemas de

aculturación importados de Grecia.²³ Bajo las formas griegas, concretizadas en la cerámica por obra de diversos artistas emigrados de Sicilia²⁴ quienes a su vez aportan, transformado, el mensaje ideológico y plástico de la decadente Atenas, bajo este esquema formal heredado se manifiesta un espíritu autóctono. Cobra ahora expresión dialéctica la polaridad entre la normativa clásica del arte griego y una marcada tendencia anticlasicista. En nuestro *skýphos* esa pugna está latente, equilibrada. Pero unos años más tarde, a finales del siglo IV, la forma griega tradicional se disuelve.²⁵ El Pintor de los Espectros, que posiblemente trabajó en Capua, representa la culminación llevada al extremo de este anticlasicismo formal.²⁶

También en una obra tan secundaria y en apariencia no significativa como es el *skýphos* del Museo de Valencia son rastreables algunas de las tendencias que cabría llamar de rebelión ante lo escolásticamente heredado, de afloración de lo indígena. Los rostros —masculino y femenino— de nuestro *skýphos* apenas conservan ya algo del canon de belleza clásica. Se han acentuado o distorsionado morfológicamente algunos rasgos anatómicos —barbilla, perfil irregular de la nariz y de la frente, labios— en favor de un expresionismo primario: boca entreabierta, en expresión casi burlesca, insolente.²⁷ A ello se une una tendencia hacia el movimiento elemental, primario, perceptible sobre todo en las representaciones de los jóvenes envueltos en mantos del Pintor de Plutón, a quienes, empleando palabras de Trendall, caracteriza esa “extensive projection in front of the body”.²⁸ Los dos rostros del *skýphos* de Valencia se mueven, sesgados, hacia adelante: es claro que el movimiento adquiere aquí para el pintor campano una función expresiva, aunque primaria, muy determinada.

Paralelamente desarrolla este artista una cierta tendencia barroca que le lleva por una parte a la ruptura del marco espacial y por otra a una cierta asimilación entre los elementos formales y vegetales del enmarque y de lo figurativo humano. La cabeza de nuestra mujer queda, en su parte superior, cortada, incompleta. Ello mismo lo encontramos en el ejemplar de Hamm (fig. 3). Paralelamente en un ánfora-cubo dada a conocer por Szilágyi²⁹ los pies de la muchacha que decoran una de las caras invaden el marco de la base mediante el dibujo, informal y rudo, del trazado preliminar del barniz.

En cuanto a los elementos vegetales del enmarque —a saber, los pequeños pétalos que señalábamos como característicos de este pintor bajo el cuello o bajo la nuca de las cabezas de mujer o de varón— se nos sugiere, ilusionísticamente, que el tallo se prolonga más abajo de la base y que no tenemos aquí sino un resumen, una abreviación de una representación ideal en que cabeza humana y vegetal deberían brotar, a la par y en estrecha relación, del suelo.

Ello nos permite plantear ya, siquiera de un modo general y de mero ensayo o tanteo, la delicada cuestión del significado que pudieron tener estas representaciones resumidas para el pintor y para los clientes campanos que encargaban estos productos. Esto es, hasta qué punto artista y sociedad sintieron que una representación trascendente pudo estar escondida bajo estas imágenes adocenadas. O si más bien, por el contrario, se vio tan sólo en ellas una figuración totalmente desmitologizada, una representación anónima, concebida con un sentido puramente ornamental, mecánicamente repetido, intrascendente. A mi entender ambas opciones guardan en nuestro caso parte de verdad. Pero hoy por hoy no es posible dar una respuesta definida y concreta sobre este problema iconográfico. Cabe tan sólo ensayar ante él aproximaciones. Por un lado habría que tener en cuenta la tradición figurativa heredada en la que se mueven estas creaciones artesanales. Sus raíces habría que buscarlas en las representaciones modélicas y decadentes de la cerámica ateniense de la segunda mitad del siglo V, época en que la pintura vascular suritálica encuentra sus orígenes. Así, la representación del *skýphos* de Hamm, una cabeza de muchacha y un cisne, encaja claramente en la tradición iconográfica, con representaciones domésticas, del gineceo femenino ateniense: el *sakkós* es el gorro femenino del hogar; el ave, una figuración típica vinculada a la mujer, propia de su entorno ambiental en la casa. En el vaso de Valencia la oposición iconográfica se establece entre una mujer y un varón: joven y muchacha parecen sencillamente un tema de género, la repetición de un motivo cultural en cuya fijación pudo influir, junto con otros elementos, el teatro.

Pero junto con esta línea tradicional heredada los pintores suritálicos poseen una rica figuración propia —mitológica y religiosa— que manifiestan con originalidad en muchas de sus obras mayores. En nuestro caso lo puramente indígena se manifiesta en la vinculación estrecha entre los elementos vegetales y la figuración humana. Frente a la concepción ateniense en la que el mundo de la naturaleza sirve en la plástica tan solo para definir, de un modo genérico o tipológico, un contenido episódico, como por ejemplo la localización de una acción, en la cerámica suritálica, por el contrario, parece existir una vinculación muy íntima entre el reino de las flores y las creencias religiosas. Por citar un ejemplo, un sinnúmero de bustos femeninos en terracota de los que brotan flores, hallados en el santuario de Hera, en la desembocadura del río Sele, junto a Paestum, demuestran que puede existir, a la vez que un gusto hacia la exuberancia floral, una vertiente religiosa y ritual ligadas con la diosa en estas representaciones votivas.³⁰

Ello no nos soluciona, sin embargo, tajantemente el problema de la ico-

nografía de los vasos suritálicos. Otra aproximación a nuestra pieza, esto es al tema de la mujer entre flores, nos lo ofrece una inscripción bajo una de las cabezas riquísimamente adornada de un cráter de volutas apulio, un vaso claramente funerario.³¹ La inscripción llama en este caso a la muchacha entre flores Aura (AVPA, la Brisa de la mañana) y nos indica que, efectivamente, sí cabe ver aquí una figuración mítica, una divinidad de la naturaleza vegetal, desbordante. En el caso apulio, repito, con un claro significado funerario: la Brisa, o muchacha que acompaña al muerto, tal vez como suave viento del jardín de las Hespérides.³²

Nada concreto, sin embargo, podemos decir del ejemplar de Valencia, salvo estas inciertas aproximaciones. Privado de un contexto que fue probablemente funerario (frente a la significación primordialmente festiva que vimos que tuvo el *skýphos* en Atenas), los elementos iconográficos son, en nuestro caso, demasiado genéricos para ser portadores de un significado determinante, definitorio. Pero esta misma "tipicidad monótona", esta carencia de relevancia, este carácter repetitivo y adocenado es ya de por sí un dato positivo. Pues responde al gusto de una sociedad itálica helenizada que adquiere estos productos sin otras exigencias que la de tener en un pequeño vaso de arcilla, probablemente no muy caro, el esquema consabido, el "tipo repetido" tradicional que por sí sólo basta, sin mayores complicaciones iconográficas, para el rito y para el deber funerario.

Sirvan estas observaciones un tanto generales para aquel lector o visitante del Museo, amante del pasado, que busque aproximarse a las connotaciones culturales en las que se realizó este producto campano. No es ello, en el fondo, sino una justificación a esta pequeña labor, muchas veces árida, de los especialistas, quienes nos detenemos con demasiada frecuencia en el detalle erudito y minucioso. Como lo es en este caso la atribución de un vaso más —¿uno de tantos?— a un pintor de entre millares. Lo que también puede considerarse tal vez en nuestro caso —y en el tuyo, lector— cariño del pasado.

NOTAS

Datos del *skýphos*: núm. inv.

medidas: altura, 11'2 cm.; diám. boca, 10'5 cm.; diám. base, 7'3 cm.

¹ Agradecemos al doctor don Felipe Garín, director del Museo, el permiso para la publicación de esta pieza; al doctor don Martín Almagro Gorbea, la revisión de algunos datos complementarios en Valencia; y al doctor Wille, director del Städtisches Gustav-Lübcke-Museum de Hamm, las fotografías y el permiso de reproducción del *skýphos* de Hamm.

² Sobre la forma en el mundo ático, *vid.* G. M. A. Richter y M. Milne: *Shapes and names of athenian vases*, Nueva York, 1935, fig. en pág. XV (*key to terms in describing shapes*).

³ G. M. A. Richter, fig. en pág. 27: un simposiasta bebe al son de la flauta.

⁴ Sobre la técnica *vid.* J. Veach Noble: *The techniques of painted attic pottery* (1966), pp. 60-61 (*ochre wash*).

⁵ A. D. Trendall, *South Italian Vase painting* (1966), fig. 2, núm. 28 (encarte al final del libro).

⁶ G. M. A. Richter: *O. c.*, fig. 177: "mediados del siglo IV", "outline of body forms ogee curve". El interesado en el estudio de las proporciones podrá acudir a la extensa monografía de L. D. Caskey, *Geometry of Greek Vases*, Boston (1922), p. 148 y ss., para los *skýphoi*.

⁷ La cerámica griega rehúye la descripción paisajística, tomada directamente del mundo de la naturaleza, estableciéndose entre ésta y la representación una relación convencional, simbólica, estilizada.

⁸ Los tallos verticales que enmarcan las figuras a ambos lados de las asas forman parte de este mismo esquema floral y como tal es sentido por los pintores campanos. *Vid.* sobre este punto K. Schauenburg: "Unteritalische Kentaurenbilder", en *Jahreshefte des Oesterreichischen Institutes in Wien*, 51 (*Hauptblatt*), 1976-77, p. 18 y ss. y fig. 6.

⁹ Recibe este nombre de un vaso de este pintor en el que se representa el rapto de Casandra. Cf. A. D. Trendall: "The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily" (1967), *LCS*, p. 224, y el mismo autor, *2nd. Suppl. LCS* (1973), p. 193. Para una excelente divulgación sobre la evolución de los talleres suritalicos y campanos véase la obra citada de Trendall en nuestra nota 5.

¹⁰ *LCS*, p. 247 y ss.

¹¹ Este nombre convencional es la abreviatura anagramática de Viena, Philadelphia y Hamm, Museos que dan la clave para la identificación de este pintor. *Vid.* A. D. Trendall: *LCS*, I, p. 280, pl. 114, y el mismo autor, *Supl. II* (1973), pp. 196-7.

¹² La orientación de los tallos de enmarque hacia el interior de la metopa de corativa no es precisamente la habitual en los otros pintores de este círculo del Pintor de Casandra. Pero una forma similar la encontramos en el Pintor de Nápoles 128.012 (*LCS*, pl. 114, 1-7).

¹³ *LCS*, p. 280: "there is a rapid deterioration in style until they soon become little more than caricatures".

¹⁴ *LCS*, p. 281, núm. 379; *Arch. Anz.*, 63-64, 1948-49, p. 150, fig. 23.

¹⁵ *LCS*, p. 280: "he has a decidedly individual style, especially in the drawing of the face with the heavy chin and protruding lip".

¹⁶ *LCS*, p. 280: "Hair is often blocked as in a solid mass, with a thin reserved contour round the head; the hair is wavy and the ears are always shown."

¹⁷ Rodeado por puntos, no visibles en nuestro *skýphos*, posiblemente desaparecidos, pues esta zona del vaso aparece muy desgastada.

¹⁸ "Zum Werk des Plutons Malers", en *Festschrift von Lücken (Wiss. Zeitschrift der Universität Rostock*, 17, 1969), pp. 795-8, láms. 53-55.

¹⁹ *Suppl.* 2 (1970), p. 192. *LCS*, p. 261.

²⁰ "Contribution à l'histoire de la peinture de vases à figures rouges campanienne", en *Acta Antiqua academiae scientiarum hungaricae*, Budapest, 18 (1970), pp. 245-7. Ya Trendall, *LCS*, p. 261, indica las analogías de los jóvenes del Pintor de Plutón con los del Pintor *VPH*.

²¹ Contrasta esta relativa buena calidad con la degenerada y repetitiva creación de este pintor en cabezas femeninas como Trendall, *LCS*, núms. 385 (cráter de campana) y 387 (lécito), láms. 114, 11 y 12.

²² *Capoue préromaine*.

²³ Vid. sobre este tema el estudio antropológico de S. Gruzinski y A. Rouveret: "Histoire et acculturation dans le Mexique colonial et l'Italie méridionale avant la romanisation", en *Mélanges de l'Ecole française à Rome*, 88, 1976, 1, p. 159 y ss.

²⁴ *LCS*, pp. 189-190.

²⁵ J. Gy. Szilágyi, "A propos des vases à figures rouges en couleurs superposées de l'Italie méridionale", en *Bull. Musée Hongrois des Beaux Arts*, 44, 1975, p. 28.

²⁶ J. D. Beazley: *Etruscan Vase painting*, p. 228, localiza este grupo en Campania. J. Gy. Szilágyi, o. c. en nota 20, pp. 255-257, lo considera en cambio etrusco. Ver en este último trabajo la bibliografía sobre el problema.

²⁷ Trendall: *LCS*, p. 280.

²⁸ Trendall: *LCS*, p. 262 y lám. 104.

²⁹ *Loc. cit.* en nota 20, fig. 10 (Munich, Antikensammlungen).

³⁰ Cf. la monografía de M. W. Stoop, *Floral figurines from South Italy*, 1960.

³¹ T. B. L. Webster: *Le monde hellénistique*, 1966, p. 22 y lám. en pág. 28.

³² T. B. L. Webster, *loc. cit.* Cf. asimismo el monumento llamado de las Nereidas en Licia, hoy en el British Museum. Las llamadas Nereidas que protegen el monumento son en realidad Auras.



Skyphos campano. Museo de Valencia

LAMINA II

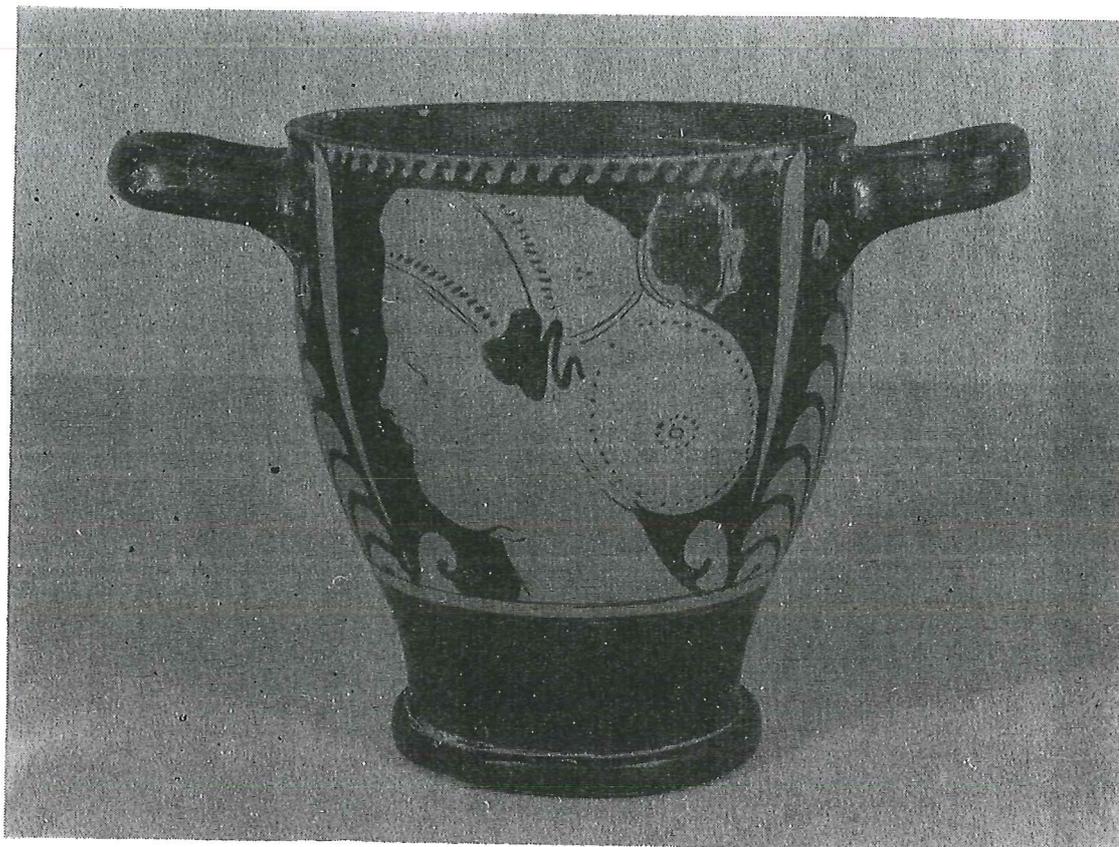


Skyphos campano. Museo de Valencia



Skyphos campano. Museo de Hamm

LAMINA IV



Skyphos campano. Museo de Hamm