



Panta Rei

Revista digital de Ciencia
y Didáctica de la Historia

2019

Panta Rei

Revista Digital de Ciencia
y Didáctica de la Historia



2019

Revista anual

Fecha de inicio: 1995

Revista Panta Rei. pantarei@um.es

Edita:

Centro de Estudios del Próximo Oriente y la
Antigüedad Tardía – CEPOAT

Edificio Universitario Saavedra Fajardo.

Universidad de Murcia

C/ Actor Isidoro Máiquez, 9

30007 – MURCIA – ESPAÑA

Teléfono: (+34) 868883890

cepoat@um.es

Web: www.um.es/cepoat/pantarei

Edición 2019

ISSNe: 2386-8864

ISSN: 1136-2464

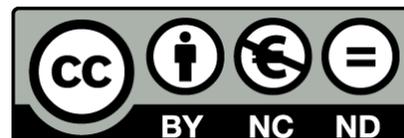
Depósito legal: MU-966-1995

cepoAt
UNIVERSIDAD DE MURCIA
centro de estudios del
próximo oriente y la
antigüedad tardía

En Portada: Fragmento de pintura de la
tumba de Djeserkareseneb (TT38), Tebas.
(fotografía del Metropolitan Museum).

Responsables de los textos:
Sus autores.

Responsable de la presente edición:
Consejo Editorial Panta Rei.



CONSEJO DE REDACCIÓN

Coordinador editorial

Egea Vivancos, Alejandro
[Didáctica de las Ciencias Sociales, UMU]

Editores

Jiménez Vialás, Helena
[UMU]

López Muñoz, Dámaris
[UJA]

Meseguer Gil, Antonio José
[CEPOAT, UNED]

Sáez Giménez, David Omar
[CEPOAT, UMU]

Sánchez Mondéjar, Celso Miguel
[Patrimonio Inteligente]

Secretaria

Arias Ferrer, Laura
[Didáctica de las Ciencias Sociales, UMU]

Responsable informático

Martínez García, José Javier
[CEPOAT, UMU]

Traducción y corrección lingüística

Martínez Martínez, Cristina
[Sociedad Española de Lenguas Modernas]

Albaladejo Albaladejo, Sara
[ISEN, UMU]

CONSEJO ASESOR

Adroher Auroux, Andrés María [Arqueología, Universidad de Granada]

Albero Muñoz, M.^a del Mar [Historia del Arte, Universidad de Murcia]

Alia Miranda, Francisco [Historia Contemporánea, UCLM]

Arciniega García, Luis [Historia del Arte, Universidad de Valencia]

Barrio Barrio, Juan Antonio [Historia Medieval, Universidad de Alicante]

Castellano i Solé, Núria [Egiptología, Schola Didáctica Activa S.L.]

Chapman, Arthur [History Education, University College of London, Reino Unido]

Cid López, Rosa María [Historia Antigua, Universidad de Oviedo]

Cobacho López, Ángel [Derecho, Universidad de Murcia]

Cuenca López, José María [Didáctica de las Ciencias Sociales, Universidad de Huelva]

Egea Bruno, Pedro M.^a [Historia Contemporánea, Universidad de Murcia]

Feijoo Martínez, Santiago [Arqueología, Consorcio Ciudad Monumental de Mérida]

García Atienzar, Gabriel [Prehistoria, Universidad de Alicante]

Ginestí Rosell, Anna [Filología Clásica, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt]

González Monfort, Neus [Didáctica de las Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Barcelona]

González Soutelo, Silvia [Arqueología, Universidad de Vigo]

Haber Uriarte, María [Prehistoria, Universidad de Murcia]

Hernández de la Fuente, David [Historia Antigua, Universidad Complutense]

Hutson, Scott R. [Anthropology, University of Kentucky, EE UU]

Igual Luis, David [Historia Medieval, UCLM]

Irigoyen López, Antonio [Historia Moderna, Universidad de Murcia]

Jover Maestre, Francisco Javier [Prehistoria, Universidad de Alicante]

Mahony, Simon [Digital Humanities, University College of London, Reino Unido]

Marsilla de Pascual, Francisco Reyes [Técnicas historiográficas, Universidad de Murcia]

Martínez-Burgos García, Palma [Historia del Arte, UCLM]

Mathis, Christian [Didaktik der Geschichte, PH Zürich]

Miralles Maldonado, José Carlos [Filología Clásica, Universidad de Murcia]

Molina Gómez, José Antonio [Historia Antigua, Universidad de Murcia]

Mónica Ghirardi [Historia Moderna, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina]

Navarro Espinach, Germán [Historia Medieval, Universidad de Zaragoza]

Noguera Celdrán, José Miguel [Arqueología, Universidad de Murcia]

Ortiz Heras, Manuel [Historia Contemporánea, UCLM]

Panzram, Sabine [Historia Antigua, Universität Hamburg]

Pérez Molina, Miguel Emilio [Filología Clásica, Universidad de Murcia]

Prados Martínez, Fernando [Arqueología, Universidad de Alicante]

Sánchez Ibáñez, Raquel [Didáctica de las Ciencias Sociales, Universidad de Murcia]

Sancho Gómez, Miguel Pablo [Educación, UCAM]

Victoria Moreno, Diego [Historia Contemporánea, UNED]

Vilar García, María José [Historia Contemporánea, Universidad de Murcia]

Vivas Sainz, Inmaculada [Historia del Arte, UNED]

Zamora López, José Ángel [Próximo Oriente Antiguo, CCHS-CSIC]

Índice

Artículos

- La imagen de la Prehistoria en el cine y los géneros del cine prehistórico. Un mundo de hombres mono, bikinis y dinosaurios.**
Alberto Lombo Montañés.....9
- Trabajo y roles de género durante la Prehistoria. Un estudio sobre su percepción en el alumnado de Historia.**
María Pastor Quiles y Daniel Mateo Corredor.....37
- Memoria cultural en el Egipto Faraónico. Algunas reflexiones sobre su origen, función y pervivencia histórica.**
Antonio Pérez Largacha.....55
- La representación de la danza dentro de las escenas de banquete de las tumbas tebanas privadas de la XVIII dinastía egipcia.**
Miriam Bueno Guardia.....69
- La “Sala del Fresco” de Micenas. Revisión de las interpretaciones del programa iconográfico y nueva lectura en relación a los espacios.**
Pelayo Huerta Segovia.....91
- Las advertencias de Quilón y Solón sobre la tiranía de Pisístrato.**
Unai Iriarte.....113
- La Virgen de la Leche. Arquetipo de mujer y madre en la pintura del Renacimiento español.**
Patricia Castiñeyra Fernández.....129
- Innovación didáctica en Historia: un estado de la cuestión en torno a cuatro ejes temáticos.**
Diego Luna Delgado.....161

Reseñas

- Foster, B. R. (2016), The Age of Agade. Inventing empire in ancient Mesopotamia, Londres y Nueva York: Routledge, 438 págs.**
Juan Álvarez García.....185
- Alviz Fernández, M. y Hernández de la Fuente, D. (Eds.) (2017). De ὄρος a limes: el concepto de frontera en el mundo antiguo y su recepción. Madrid: Escolar y Mayo editores. 256 págs.**
Ethan Yepes de la Hoz.....191
- Clares Clares, M^a E. (2017). Música y noches de moda. Sociedades, cafés y salones domésticos de Murcia en el siglo XIX. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. 474 págs.**
Elena Micó Terol.....195
- Goñi Zabalegui, A. (2018). Género y sociedad en el Egipto romano. Una Mirada desde las cartas de mujeres. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo. 360 págs.**
Alejandra Izquierdo Perales.....199

Normas de publicación/Publishing rules

Artículos

La imagen de la Prehistoria en el cine y los géneros del cine prehistórico. Un mundo de hombres mono, bikinis y dinosaurios

The Image of Prehistory in Cinema and the Prehistoric Cinema Genres. A World of Monkey-Men, Bikinis and Dinosaurs.

Lombo Montañés, Alberto¹
Universidad de Zaragoza

Recibido: 08/03/2019

Aceptado: 19/05/2019

Para citar este artículo: Lombo Montañés, A. (2019). La imagen de la Prehistoria en el cine y los géneros del cine prehistórico. Un mundo de hombres mono, bikinis y dinosaurios. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 9-35.

ISSNe: 2386-8864

DOI: 10.6018/pantarei/2019/01

Resumen

El presente artículo establece las bases de una historia de la Prehistoria en el cine. Se presenta una selección de películas y se ordenan mediante cuatro géneros cinematográficos (comedia, animación, histórico y fantástico). También se analiza el contenido de los films (el hombre prehistórico, la mujer prehistórica y el paisaje). Por último, se reflexiona también sobre las películas que hablan sobre la evolución humana. El resultado de este trabajo resalta tres momentos principales: 1) el origen cómico del cine prehistórico (1905-1940), 2) el intento de estandarización de los estereotipos en el cine fantástico de aventuras (1940-1970), y 3) la tendencia histórica (1980-2019), que incluye un debate acerca del uso de la Prehistoria en la postmodernidad.

Palabras clave

Comedias, dibujos animados, fantasía, ciencia-ficción, evolución.

Abstract

This article establishes the bases of a history of prehistory in cinema. We have selected some films which are sorted into four genres (comedy, animation, historical and fantastic). We have also analyzed the content of the films (the prehistoric man, the prehistoric woman and landscape). Finally, this article reflects also on films about human evolution in the 21st century. The result of this work highlights three main stages: 1) the comic origin of prehistoric cinema (1905-1940), 2) the attempt at standardization of the stereotypes in the fantastic adventures' films (1940-1970), and 3) the historical tendency (1980-2019), as it includes a discussion about the use of prehistory in postmodernity.

Keywords

Comedy, cartoon, fantasy, science fiction, evolution.

¹ Para contactar con el autor: Alberto Lombo Montañés. Universidad de Zaragoza. albertolomon@hotmail.com.

1. Introducción

El cine ha reflejado la Prehistoria de dos formas principales: a través de (1) películas ambientadas en el periodo prehistórico y (2) películas que aluden a temas prehistóricos, entre las que destacan las que hacen alusión a las teorías de la evolución humana. Las primeras tratan de recrear la Prehistoria durante toda la película o parte de ella y son las más reconocibles. Ellas forman el tipo principal de toda clasificación. De hecho, las segundas pueden considerarse como una variante irregular del cine prehistórico, pero que no podemos ignorar, debido a su trascendencia en el imaginario actual. En cualquier caso, a día de hoy la Prehistoria es reflejada de tantas maneras y en tantos géneros, que hacen muy difícil su clasificación y estudio. A la dificultad de definición de los géneros cinematográficos (Altman, 2000), hay que añadir la tendencia moderna por mezclar y hacer irreconocibles los géneros (Lipovetsky y Serroy, 2009). Teniendo en cuenta estas advertencias es posible realizar una clasificación orientativa de los diferentes tipos de películas, que nos sirva para establecer las bases de una historia de la Prehistoria en el cine. Hemos de destacar que el presente estudio pretende ir más allá de lo que se conoce como “cine prehistórico” propiamente dicho, para examinar otro tipo de films en los que se expresan ideas afines a la Prehistoria (el tipo 2 antes señalado). Estas son películas que no entran en las clasificaciones ordinarias, pero que hoy son fundamentales para entender cómo se usa e imagina la Prehistoria en la postmodernidad. Este es a nuestro juicio uno de los resultados más novedosos de la presente investigación. En cualquier caso, la relación de la Prehistoria con el cine es mucho más importante de lo que se cree y va mucho más allá de su representación ficcional en la pantalla.

2. Estado de la cuestión

Cuando en los años ochenta la historia empezaba a profundizar en el estudio del cine histórico, el Paleolítico apenas era mencionado. En cierta medida, no existía un cine histórico de la Prehistoria o al menos no era tan llamativo como podía serlo, por ejemplo, el “cine de romanos”, el denominado péplum. En principio, la Prehistoria se encuadraba dentro del “cine de dinosaurios” (Blanco, 1993), “el cine de aventuras” (Kempen, 1994) o el de “monstruos prehistóricos” (Losilla, 1997). El libro de Blanco (1993) nos ofrecía ya una lista de películas a tener en cuenta; pero el artículo de Losilla (1997), insuperable hasta la fecha, nos daba un contexto histórico en el que poder ubicar estas producciones cinematográficas. El magnífico libro de Kempen, estaba más orientado a la literatura y a los medios de comunicación en general (Kempen, 1994). Sin embargo, las películas ambientadas en el periodo paleolítico continuaban sin poder distinguirse de otras en las que solo aparecían dinosaurios o monstruos prehistóricos. El primero en distinguirlas fue Hernández-Descalzo (1997), en un artículo de referencia obligada que ya empezaba a visibilizar e individualizar las películas prehistóricas. Esto tuvo una relevancia fundamental en la percepción y definición de lo que ya empezaba a considerarse como “cine prehistórico” o “cine ambientado en el periodo prehistórico”, sembrando un valioso precedente para futuras investigaciones. Bajo este punto de vista, Martín (2006) elaboró un primer ordenamiento cronológico de este tipo de películas, que ha sido recientemente actualizado (Rojano, 2016), pero que contaba con un catálogo precedente mucho más completo, y que sin embargo no suele citarse en la bibliografía (Klossner, 2006). Por su parte, el libro de Klossner (2006), recogía quinientos ochenta y un documentos de la televisión y el cine, teniendo en cuenta todos los géneros, incluso los dibujos animados (Klossner, 2006). Este trabajo no es mencionado en lo que a día de hoy es uno de los mejores análisis del cine prehistórico, realizado desde el Museo de Valencia (Jardón, Pérez y Soler, 2012). En esta obra colectiva, prehistoriadores como Villaverde, nos ofrecen valiosas reflexiones (Villaverde, 2012). Además de estos trabajos, se han abierto distintas maneras de enfocar esta temática. En Francia, Semonsut estudia la recepción pública de la Prehistoria en la prensa, en la televisión, el cine y los manuales escolares (Semonsut, 2013). Actualmente una línea de investigación examina el cine como principal constructor de estereotipos sobre nuestro pasado remoto (Vogel, Randau y Zink, 2017; Horrall, 2018). Incluso, se ha destacado su influencia en los

estudiantes universitarios españoles (Egea y Arias, 2015). También los arqueólogos han tratado diversos temas como son las distorsiones de los films en relación a la disciplina científica (Carvajal, Hernando, Soto y Tejerizo, 2011; González, 2018; Tejerizo, 2011), o los puntos en común (Ruiz y Castaño, 2008), se han realizado análisis de una película (García-Escárzaga, 2013) o las reseñas comentadas (Ayán, 2017; Lombo 2014, 2015; Lombo y Alcolea, 2016), e incluso se han analizado las relaciones entre el arte paleolítico y el cine (Azéma, 2011). Sin embargo, el objetivo del presente trabajo es el de profundizar en la historia de los géneros del cine prehistórico, pues es necesario insertar en un discurso histórico los films descritos en los estudios precedentes.

Así pues, pretendemos, a través de ese gran difusor de mitos que es el cine, comprender cómo la gente de hoy imagina la Prehistoria. Por lo tanto, no nos limitaremos solo a las películas que tratan de recrear el periodo prehistórico, sino también aludiremos a las películas actuales que usan conceptos propios de la disciplina, como el de la evolución humana. De esta manera, intentaremos saber cómo el imaginario actual utiliza las teorías evolutivas en el nuevo contexto postmodernista. Solo así podemos entender mejor lo que deberíamos empezar a denominar “Prehistoria postmoderna”. Podríamos definir este concepto como el imaginario prehistórico actual, que opera dentro del paradigma tecnológico del siglo XXI, y que hace hincapié, sobre todo, en las teorías de la evolución. En resumen, consideran que el ser humano puede seguir evolucionando a una nueva humanidad, que algunos pensadores llaman posthumanidad (Ferry, 2017). Por otro lado, el cine cuenta ya con algunas películas dignas de considerarse históricas (p.e. *En busca del fuego*, La guerre du feu, Jean Jacques Arnaud, 1981; *Alpha*, Albert Hughes, 2018). Además el auge de cine de animación prehistórico desde el éxito de *La Edad del Hielo* (Ice Age, Chris Wedge y Carlos Saldanha, 2002) y obras maestras como *La cueva de los sueños olvidados* (Cave of Forgotten Dreams, Wegner Herzog, 2010), hacen cada vez más necesario investigar el origen y el desarrollo de la Prehistoria en el cine.

3. Método

Para elaborar esta historia de la Prehistoria en el cine, nos centraremos sobre todo en los films ambientados en el periodo paleolítico, es decir, películas de “cavernícolas”, homínidos, pero también las que hablan sobre la evolución humana, principalmente. Dejamos a un lado las cintas que aluden a periodos post-paleolíticos, como por ejemplo las del tipo *Conan, el bárbaro* (Conan the Barbarian, John Milius, 1982), *La conquista de la tierra perdida* (Conquest, Lucio Fulci, 1983), etc., porque parecen tener una idiosincrasia distinta y merecerían un estudio aparte. Luego, nos referimos a una Prehistoria “paleolítica”, o si se prefiere una Edad de Piedra, que el cine dibuja como un tiempo de hombres mono, bikinis y dinosaurios. Incluimos en este estudio todos los géneros, desde los dibujos animados a las películas fantásticas de ciencia-ficción. Hasta aquí el repertorio de películas analizado responde al de los trabajos mencionados. Finalmente también queremos llamar la atención sobre el fenómeno de diversificación que la Prehistoria sufre en el presente siglo. En concreto, prestaremos atención en cómo las teorías de la evolución humana se presentan en muchos films de ciencia-ficción, como por ejemplo en el cine de superhéroes, que a menudo parecen ser el resultado de un nuevo paso en la evolución humana. Esta “Prehistoria postmodernista”, que relaciona la evolución con el nuevo hombre posthumano, es fundamental para entender el papel de la Prehistoria en la mentalidad moderna. Así pues, distinguiremos los films prehistóricos de los que usan conceptos propios de la Prehistoria. De este modo podremos no solo analizar cómo se ha reflejado el mencionado periodo en la historia del cine, sino cómo los conceptos propios de la ciencia prehistórica forman parte de –y se diluyen en- el imaginario fílmico de la sociedad actual. Así, conseguiremos tener un panorama amplio y preciso de la influencia que esta disciplina científica tiene en el mundo presente. Porque si en el presente siglo las ideas de la evolución se adaptan a los posthumanismos, es porque la Prehistoria hoy se encuentra diluida en un sinfín de temas que es preciso analizar. Por consiguiente, mencionaremos todo tipo de películas que nos permitan profundizar en el estudio de las relaciones entre la Prehistoria y el cine. A parte de estas películas,

hemos realizado una lista de films clasificándolos en géneros (Tabla 1). Hemos establecido cuatro géneros (comedia, animación, histórico y fantástico) que no pretenden ser exhaustivos, entre otras cuestiones porque este es un tema muy debatido por los especialistas (Altman, 2000). Estos cuatro grupos nos ayudan a ordenar el material de forma bastante coherente. Las películas cómicas y las animadas se distinguen bien y no presentan tantos problemas como a la hora de catalogar los films fantásticos o de ciencia-ficción. Para no complicar más la cosa, hemos dividido el género fantástico en tres subgéneros: aventura (A), ciencia-ficción (C-F) y terror (T). Por otro lado, el género histórico ha sido magníficamente definido por Villaverde (2012). En este grupo incluimos también algunas películas de cierto talante realista en donde, en nuestra opinión, se encuentran las raíces del género. En definitiva, la Prehistoria reflejada en el cine, depende de la época y el tipo de film que lo produce, es decir, del género. Este es el motivo por el cual hemos ordenado cronológicamente, en una breve historia, los géneros mencionados, lo cual nos ha permitido analizar el contenido de las películas y destapar algunos tópicos en relación con los estereotipos masculinos, femeninos y la geografía. Queda por último, discutir si el enfoque utilizado en el presente estudio es pertinente o no, si debemos acotar el sentido de lo que consideramos como cine prehistórico o debemos ampliarlo para analizar todo tipo de materiales. En nuestra opinión, el presente actual nos obliga a perdernos en un mundo de ciencia ficción (Bourget, 1992, p. 32), una especie de metahistoria, en donde el apocalipsis es presentado como un extraño retorno a la Prehistoria.

Tabla 1

Listado de películas seleccionadas y su clasificación mediante géneros. En minúsculas se recogen también los siguientes códigos: películas en las que aparecen hombres-mono (HM), películas de bikinis (B), películas de dinosaurios (D), películas que aluden a la evolución en contextos postmodernos (E). Si las siglas se combinan, por ejemplo B/D, significa que se trata de una película de bikinis y dinosaurios. Se distinguen tres subgéneros: aventura (A), ciencia-ficción (C-F) y terror (T).

Película (Título original) ^(código)	Director	Año	Género
Prehistoric pepes ^(D)	Lewin Fitzhamon	1905	Animación
The prehistoric man ^(D)	Walter R. Booth	1908	Animación
La civilization a travers les âges	Georges Méliès	1908	Histórico
Man's Genesis ^(HM/D)	David. W Griffith	1912	Histórico
The cave man	Charles L. Gaskill /Ralph Ince	1912	Histórico
Brute force ^(HM/D)	David. W Griffith	1914	Histórico
His prehistoric past	Charles Chaplin	1914	Comedia
The cave man	Theodore Marston	1915	Comedia
Prehistoric poultry ^(D)	Willis H. O'Brien	1916	Animación
R.F.D. 10000 BC ^(D)	Willis H.O. Brien	1916	Animación
The cave girl	Joseph Franz	1921	Fantástico (A)
The first circus ^(HM)	Herbert M. Dawley / Tony Sarg	1921	Animación
His prehistoric blunder	Craig Hutchinson	1922	Comedia
Three ages ^(D)	Buster Keaton	1923	Comedia
The lost world ^(D)	Harry H. Hoyt	1925	Fantástico (A)
The caveman ^(HM)	Lewis Milestone	1926	Fantástico (T)
Flying elephants	Frank Butler	1928	Comedia
King Kong	Cooper y Schoedsack	1933	Fantástico (T)

Cave man ^(D)	Ub Iwerks	1934	Animación
One million B.C. ^(D)	Hal Roach	1939	Fantástico (A)
The ape man ^(HM)	William Beaudine	1943	Fantástico (T)
Return of the ape man ^(HM)	Philp Rosen	1944	Fantástico (T)
Prehistoric Women ^(B/HM)	Gregg C. Tallas	1950	Fantástico (A)
El bello durmiente	Gilberto Martínez Solares	1952	Comedia
The neandertal man ^(HM)	Ewald André Dupont	1953	Fantástico (T)
Cesta do Praveku	Karel Zeman	1955	Fantástico (A)
The land unknown ^(D)	Virgil W. Vogel	1957	Fantástico (A)
Teenage caveman ^(D)	Roger Corman	1958	Fantástico (A)
The wild women of Wongo ^(B)	James L. Wolcott	1958	Fantástico (A)
The lost word ^(D)	Irvin Allen	1960	Fantástico (A)
The time machine ^(HM)	George Pal	1960	Fantástico (C-F)
Valley of the dragons ^(D/HM)	Edward Bernds	1961	Fantástico (A)
Eegah ^(HM)	Arch Hall Sr.	1962	Fantástico (T)
Maciste contro i mostri ^(D)	Guido Malatesta	1963	Fantástico (A)
La edad de piedra ^(D)	René Cardona	1964	Comedia
One millions years B.C. ^(D/B)	Don Chaffey	1966	Fantástico (A)
Women of the prehistoric planet ^(D)	Arthur C. Pierce	1966	Fantástico (C-F)
La isla de los dinosaurios ^(D)	Rafael Portillo	1966	Fantástico (A)
Slave girls ^(B)	Michael Carreras	1967	Fantástico (A)
Voyage to the planet of the prehistoric women ^(D)	Peter Bogdanovich	1968	Fantástico (C-F)
Planet of the apes ^(HM)	Franlin J. Schaffner	1968	Fantástico (C-F)
2001: a space odyssey ^(HM)	Stanley Kubrick	1968	Fantástico (C-F)
When dinosaurs ruled the earth ^(D/B)	Val Guest	1970	Fantástico (A)
Quando le donne avevano la coda ^(B)	Pascale Festa Campanile	1970	Comedia
Creatures the world forgot ^(B/D)	Don Chaffey	1971	Fantástico (A)
Quando gli uomini amarano la clava... e con le donne fecero dindon ^(B)	Bruno Corbucci	1971	Comedia
Hijazo de mi vida	Rafael Baledon	1971	Comedia
Quando le donne persero la coda ^(B)	Pascale Festa Campanile	1972	Comedia
Schlock ^(HM)	John Landis	1973	Comedia
The people that time forgot ^(D)	Kevin Connor	1977	Fantástica (A)
Altered States ^(E)	Ken Russel	1980	Fantástica (C-F)
Caveman ^(D)	Carl Gottlieb	1981	Comedia
History of the world	Mel Brooks	1981	Comedia
La guerre du feu ^(HM)	Jacques Arnaud	1981	Histórico
Grunt ^(B/D)	Andy Luotto	1983	Comedia
Il mondo di Yor ^(HM)	Antonio Margheriti	1983	Fantástica (C-F)
La guerra del Ferro ^(HM)	Umberto Lenzi	1983	Fantástica (A)

Iceman	Fred Schepisi	1984	Fantástica (C-F)
Cavegril ^(B)	David Oliver	1985	Comedia
The clan of the cave bear	Michael Chapman	1986	Histórico
Missink link ^(HM)	Carol Hughes	1988	Histórico
A nymphoid Barbarian in dinosaur hell ^(D/B)	Brett Piper	1991	Fantástico (C-F)
Encino man	Les Mayfield	1992	Comedia
The Flintstones ^(D)	Briant Levant	1994	Comedia
Being human	Bill Forsyth	1994	Comedia
Dinosaur valley girls ^(B/D)	Donald F. Glut	1996	Comedia
The Flintstones in Viva Rock Vegas ^(D)	Briant Levant	2000	Comedia
X-Men ^(E)	Bryan Singer	2000	Fantástico (C-F)
Ice Age	Chris Wedge / Carlos Saldanha	2002	Animación
RRRrrr!!!	Alain Chabat	2004	Comedia
Bikini grils on dinosaur planet ^(B/D)	William Hellfire	2005	Comedia
Homo erectus ^(B)	Adam Rifkin	2007	Comedia
A.R.O.G	Ali Taner Baltraci	2008	Comedia
10.000 BC ^(D/B)	Roland Emmerich	2008	Fantástico (A)
Year one	Harold Ramis	2009	Comedia
Cave of Forgotten Dreams	Werner Herzog	2010	Histórico
Ao, le dernier neandertal	Jacques Malaterre	2010	Histórico
The Croods ^(D)	Chris Sanders y Kirk DeMicco	2013	Animación
Lucy ^(E)	Luc Besson	2014	Fantástico (C-F)
The Good Dinosaur ^(D)	Peter Sohn	2015	Animación
Altamira	Hugh Hudson	2016	Histórico
Split ^(E)	Night Shyamalan	2016	Fantástico (C-F)
Arg Stairs	Kyle Romanek	2017	Comedia
Early Man	Nick Park	2018	Animación
Alpha	Albert Hughes	2018	Histórico

Fuente: elaboración propia.

4. Breve historia de la Prehistoria en el cine

4. 1. El cine cómico prehistórico

El origen de la Prehistoria filmica es cómico. La primera película, hoy lamentablemente perdida, es una adaptación del cómic de E. T. Reed, *Mr Punch's Prehistoric Peeps*, de 1894, titulada igualmente *Miradas a la Prehistoria* (*Prehistoric Peeps*, Lewin Fitzhamon, 1905). El profesor Chump (Sebastian Smith) sueña con la Prehistoria. Es perseguido por monstruos prehistóricos y, como no, se encuentra rodeado de mujeres prehistóricas, antes de que su esposa le despierte. La segunda película cómica que queremos mencionar es *Charlot prehistórico* (*His prehistoric past*, Charlie

Chaplin, 1914), y pertenece a la llamada comedia burlesca o *slapstick*. De la misma manera que en el anterior film, Charlot se queda dormido en el banco de un parque y sueña con un grupo de mujeres prehistóricas que forman el harén del típico hombre bruto (Figura 1 A). En este corto no aparecen dinosaurios y Charlot inventa nuevas bromas, pedradas, mazazos y caídas por acantilados que se observan en cintas posteriores. En 1915 se realiza la primera adaptación cinematográfica de la obra de teatro de Gelette Burges *El hombre de las cavernas*, un film hoy perdido (*The Caveman*, Theodore Marston, 1915) aunque tiene otra versión (*De carbonero a gran señor*, *The Caveman*, Lewis Milestone, 1926). Pero, una de las mejores comedias que se ha realizado sobre la Prehistoria en el cine, es la primera parte de *Las tres edades* (*The Three Ages*, Buster Keaton y Edward Cline, 1923). En este film, el protagonista (Buster Keaton) aparece montado encima de un brontosaurus (Figura 1 B), como en muy al estilo de los primeros Punch ingleses de Reed o las tiras cómicas de Frederick Burr Opper (*Our Antediluvian Ancestors*, 1901). Keaton pelea contra el habitual bruto por una chica a pedradas, garrotazos, caídas por barrancos y acrobacias típicas del estilo burlesco (Figura 1 C). Otra comedia realizada por el gordo y el flaco (*Elefantes voladores*, *Flying Elephants*, Frank Butler, 1927), cierra lo que podríamos llamar “la edad de oro del cine cómico prehistórico”. Laurel y Hardy buscan esposa y se las tienen que ver con maridos celosos a base de golpes. Este tipo de cine está muy ligado a la animación gráfica en general y por ende a los dibujos animados. Hay una llamativa ausencia de comedias prehistóricas tras la crisis de 1929 y la Segunda Guerra Mundial. Todo se paraliza, hasta que los nuevos impulsos tecnológicos de los años sesenta en EEUU permiten otra vez gastar bromas con el periodo de la industria pétreo. En *La edad de piedra* (René Cardona, 1964), se deja sentir la influencia de la serie de dibujos animados *Los Picapiedra* (*The Flintstones*, William Hanna y Joseph Barbera, 1960-1966). Como veremos, ambos géneros están estrechamente relacionados. En los años setenta el cine cómico prehistórico entra en la órbita del mundo *hippie*. En Italia se realizan comedias populares de relativo éxito nacional como *Cuando las mujeres tenían cola* (*Quando le donne avevano la coda*, Pascale Festa Campanile, 1971), que tuvo una segunda parte en *Cuando las mujeres perdieron la cola* (*Quando le donne persero la coda*, Pascale Festa Campanile, 1972) y *Cuando los hombres usaban cachiporra y con las mujeres hacían “ding-dong”* (*Quando gli uomini amarano la clava...e con le donne fecero din-don*, Bruno Corbucci, 1972). Se hacen parodias de los gorilas asesinos (*El monstruo de las bananas*, Schlock, John Landis, 1973) o de los dinosaurios monstruosos (*Cavernícola*, *Caveman*, Carl Gottlieb, 1981). En los años ochenta, se recupera algo de la calidad de los primeros tiempos en la parte primera de *La loca historia del mundo* (*History of the World*, Mel Brooks, 1981). Las producciones aumentan porque estas películas son relativamente fáciles de hacer y tienen cierta acogida popular. A medida que las sociedades se acomodan, los contrastes con la Edad de Piedra se hacen más palpables. En los años noventa, la serie de dibujos de Pedro Picapiedra y compañía se pasa a la pantalla (*Los Picapiedra*, *The Flintstones*, de Brian Levant, 1994) y su precuela (*Los Picapiedra en Viva Rock Las Vegas*, *The Flintstones in Viva Rock Vegas* de Brian Levant, 2000). En el nuevo siglo, las comedias prehistóricas encuentran un mercado factible en diversos países como Francia (*Caverrrrnicola!*, Alain Chabat, 2004), EE UU (*Homo erectus*, Adam Rifkin, 2007, *Año Uno*, *Year One* de Harold Ramis, 2009), Turquía (*A.R.O.G.*, Ali Taner Baltraci, 2008), Rumania (*Arg Stairs*, Kyle Romanek, 2017) y en España, con cortometrajes como *Alcachofas piraña del abismo prehistórico*, de Javier Lozano Sánchez, 2014. En la actualidad, algunas comedias que no tienen que ver con el periodo estudiado, recurren al estereotipo del “cavernícola”, como los neandertales de *Noche en el museo* (*Night at the Museum*, Shawn Levy, 2006).

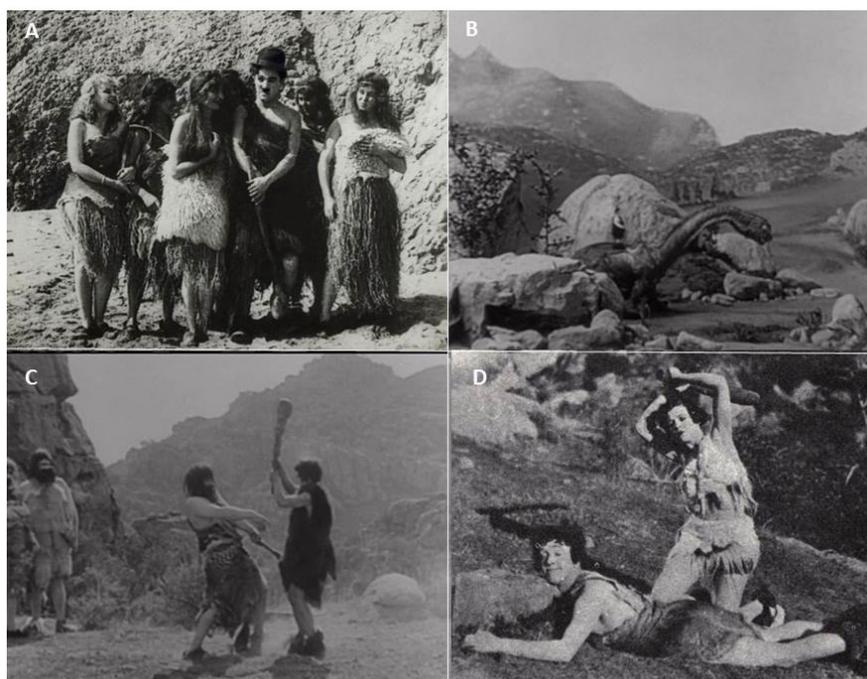


Figura 1: A) Charlot rodeado de mujeres prehistóricas (*Charlot prehistórico*, His prehistoric past, Charlie Chaplin, 1914). B) Prehistórico subido a lomos de un brontosaurus (*Las tres edades*, The Three Ages, Buster Keaton y Edward Cline, 1923). C) Buster Keaton en un duelo a garrotazos por la chica (*Las tres edades*, The Three Ages, Buster Keaton y Edward Cline, 1923). D) El flaco apaleado por una mujer prehistórica (*Elefantes voladores*, Flying Elephants, Frank Butler, 1927).

4.2 El cine de animación prehistórico

La historia del cine de animación presenta concomitancias con el género cómico debido a su carácter eminentemente lúdico. Además también se encuentra influido por las tiras cómicas, incluso el primer cortometraje es realizado por un famoso dibujante (*Gertie, the Dinosaur*, Winsor McCay, 1914) aunque el primer film de animación es anterior (*The prehistoric man*, Walter R. Booth, 1908). Se trata de un corto en el que un hombre prehistórico y un animal, que acaba tragándose, salen del cuadro de un artista. Posteriormente, entra en escena el gran Willis O'Brien con su famosa técnica de animación de muñecos *stop motion*, fotograma a fotograma (*Prehistoric Poultry*, Willis O'Brien, 1916). Esta película dura unos cuatro minutos y presenta al típico cavernícola con garrote y pieles que convive con dinosaurios domésticos (Figura 2 B) y el dinornis (ancestro de la gallina prehistórica). Esta especie de avestruz gigante se lo come todo al estilo de los dinosaurios de las tiras cómicas de Opper (*Our Antediluvian Ancestors*, 1901). Otro corto del mismo director es *R.F.D. 10 000 BC* (Willis O'Brien, 1916), pues dura unos doce minutos aproximadamente. El cartero prehistórico conduce un carro tirado por un dinosaurio (Figura 2 A), algo que ya habíamos visto en las tiras cómicas mencionadas. Algunas escenas del corto animado de O'Brien influirán en el largometraje de Keaton: por ejemplo, el tema de la pelea con un forzado y el uso de las flores para conseguir a la chica. Al final, el cartero sale volando partido en dos, pero sus piernas aún logran andar sin cuerpo ni cabeza hasta reunirse con su otra mitad. Finalmente, *The first circus* (Herbert M. Dawley y Tony Sarg, 1921), es un cortometraje de siluetas animadas (cartones) rodado en plena ley seca. Por eso los homínidos descubren el alcohol. De nuevo aparecen los humanos (más parecidos a pigmeos), domesticando dinosaurios en un circo y una recreación de Stonehenge. Pero, como ocurría en las comedias, el cine de animación se interrumpe en las tres décadas siguientes. Aunque aparecen a veces alusiones en cortos de dibujos (*Prehistoric Porky*, Robert Clampett, 1940; *Caveman Inki*, Chuk Jones, 1950),

solo se reactiva en los años sesenta con la serie de *Los Picapiedra*. En esta época hay cortos de dibujos animados en la televisión (*La Pantera Rosa en Rosa Prehistórico*, Prehistoric Pink, Hawley Pratt, 1968), pero no en las grandes producciones, dominadas por Walt Disney. El auge del cine de dibujos animados prehistórico se produce en el presente siglo, con el éxito de *La Edad del Hielo* (Ice Age, Chris Wedge y Carlos Saldanha, 2002). Este film es la primera gran producción de dibujos animados sobre la Prehistoria asesorada científicamente. No aparecen dinosaurios, aunque se bromea con ellos, y a pesar de que tiene sus lógicas licencias (el tigre dientes de sable, llevaba extinguido medio millón de años), es un ejemplo de lo que la colaboración científica puede aportar al cine. En este sentido, es curioso que la mejor película de la saga, que ha iniciado un fenómeno sin precedentes en la historia del cine prehistórico de dibujos animados, sea la única que se molestó en documentarse. El resto de la serie (*Ice Age 2 el deshielo*, Ice Age: The Meltdown, Carlos Saldanha, 2006; *Ice Age 3. El origen de los dinosaurios*, Ice Age: Dawn of the Dinosaurs, Carlos Saldanha y M. Thurmeier, 2009 e *Ice Age 4: La formación de los continentes*, Ice Age 4: Continental Drift, S. Martino y M. Thurmeier, 2012), se aleja bastante de la calidad de la primera. Igualmente los mismos tópicos sobre el hombre bruto se siguen difundiendo a los niños en *Los Croods: Una aventura prehistórica* (The Croods, Chris Sanders y Kirk DeMicco, 2013) y *Cavernícola* (Early Man, Nick Park, 2018), donde unas tribus de diferentes periodos prehistóricos juegan al fútbol. El hombre con garrote y pieles es el icono predilecto del imaginario prehistórico, que aparece en dibujos animados de todo tipo (*Horton*, Horton Hears a Who!, Jimmy Hayward y Steve Martino, 2008; *Los Minions*, Minions, Pierre Coffin y Kyle Balda, 2015). Este icono, cuyo exponente más conocido es Pedro Picapiedra, ha sido popularizado por las tiras cómicas y es el retrato robot de nuestro antepasado prehistórico, que todo niño tiene en mente.



Figura 2: A) Carro tirado por dinosaurio (*R.F.D. 10 000 BC*, Willis O'Brien, 1916). B) Dinosaurio doméstico (*Prehistoric Poultry*, Willis O'Brien, 1916). C) Hombre y mujer (que acaba de dejar la escoba) prehistóricos (*Prehistoric Poultry*, Willis O'Brien, 1916). D) Icono del hombre bruto cavernícola (*Los Minions*, Minions, Pierre Coffin y Kyle Balda, 2015).

4.3. El cine realista o histórico prehistórico

Las primeras aproximaciones con ciertas pretensiones realistas al periodo prehistórico son versiones creacionistas (*La civilización a través de las edades*, *La civilisation à travers les âges*, Georges Méliès, 1908) o recreaciones basadas en los prejuicios decimonónicos sobre el progreso humano. A esta última categoría pertenecen los dos cortometrajes de Griffith. En el primero, el personaje principal inventa la maza de piedra (*La génesis del hombre*, *Man's génesis*, D. W. Griffith, 1912) y en el segundo el arco (Figura 3 B), señalando así el triunfo del cerebro frente a la fuerza bruta (*La vida del hombre primitivo*, *Brute force*, 1914). Es decir, se muestra un progreso lineal de la técnica y de los inventos, que han conducido al hombre (blanco) occidental a la supuesta cumbre de la evolución. Por otro lado, en *La vida del hombre primitivo* se recurre al sueño de un hombre como forma de viaje a la Prehistoria tal y como hemos visto en *Prehistoric Peeps* y luego en Charlot². En los cortos de Griffith (en realidad son dos partes) se narra la historia de dos tribus, una de las cuales es de aspecto simiesco (Figura 3 A). La serie funciona en base a las peleas, persecuciones, raptos de mujeres y algún dinosaurio que otro. Las ideas que se reflejan son el ocio, la competencia sexual y la animalidad (hasta los niños tienen pelo en la espalda), que contrastan con el mundo civilizado. Llama la atención que los inventos sean armas (mazas, arcos y flechas), como si el progreso humano fuera exclusivamente armamentístico. Al parecer hay otro film del mismo estilo dramático (*The cave man*, Charles L. Gaskill y Ralph Ince, 1912) realizado para la Vitegraph, que no hemos podido ver. Estas primeras aproximaciones, no sé si llamarlas realistas, al mundo prehistórico, acabarán desembocando en otros géneros (aventura, ciencia-ficción e incluso terror), que utilizarán el modelo narrativo ideado por Griffith. Es cierto pues que no hay prácticamente películas históricas de la Prehistoria y que películas fantásticas como *Viaje a la Prehistoria* (Cesta do praveku, Karel Zeman, 1954) son más históricas que las propias históricas. Así pues, lo histórico en el cine prehistórico no se desarrolla en este género precisamente, sino más bien en el realismo y las reconstrucciones cada vez más necesarias en otros géneros. Por lo tanto, no se puede hablar de cine histórico prehistórico propiamente dicho, como bien ha señalado Villaverde (2002), hasta la aparición de *En busca del fuego* (*La guerre du feu*, Jaques Arnaud, 1981). Este film basado en la novela homónima de Rosny (1911), señala un hito, frecuentemente advertido por los prehistoriadores, en la representación de la Prehistoria. El éxito de las sagas novelísticas, bastante bien documentadas, como las de Auel, estimula a los cineastas a adentrarse un poco en el campo de la reconstrucción histórica (*El clan del oso cavernario*, *The clan of the cave bear*, Michael Chapman, 1986). Se aprecia en este momento cierta curiosidad por conocer cómo vivieron realmente nuestros antepasados. Esto abrió el camino a documentalistas como Malaterre (*Ao, le dernier neandertal*, Jacques Malaterre, 2010) y sobre todo al gran Herzog (*La cueva de los sueños olvidados*, *Cave of Forgotten Dreams*, Wegner Herzog, 2010). El mago de Baviera, nos invita a soñar con documentos arqueológicos reales. Por primera vez en la historia del cine prehistórico, la Prehistoria real se nos muestra infinitamente más interesante que cualquier relato exótico sobre la brutalidad del mundo primitivo, bikinis y dinosaurios incluidos. Esta película ha influido en *Altamira, el origen del arte*, José Luis López Linares, 2019 y *Altamira*, Hugh Hudson, 2016. La última producción que a día de hoy puede incluirse en este epígrafe es otro film valiosamente asesorado (*Alpha*, Albert Hughes, 2018). El argumento de *Alpha*, cuyo tema es el aprendizaje de un joven llamado Keda, se asemeja al de las novelas de Elisabeth Marsall Thomas (Fernández, 1991). Esta película recrea el periodo solutrense gracias a la valiosa ayuda de los efectos digitales. En *Alpha*, la historia y el hiperrealismo de las imágenes se dan la mano en una nueva versión histórica de la realidad.

² La idea de sueño como medio de viaje a la Prehistoria la encontramos por primera vez en un relato del libro *Paris avant l'histoire* (1885) titulado "Le rêve" del escritor Élie Bertiet (Richard, 2008).



Figura 3: A) Cavernícolas a punto de raptar a la chica (*La vida del hombre primitivo*, Brute force, 1914). B) El descubrimiento del arco (*La vida del hombre primitivo*, Brute force, 1914). C) Reconstrucción de los hogares (*Alpha*, Albert Hughes, 2018). D) Keda vistiéndose en una cueva que tiene al fondo recreaciones del arte paleolítico (*Alpha*, Albert Hughes, 2018).

4.4. El cine fantástico y de ciencia-ficción prehistórica

El cine fantástico prehistórico, sobre todo el de ciencia-ficción, es sin duda el preferido por la cultura popular. La exitosa *Hace un millón de años* (*One Million B.C.*, Hal Roach, 1939) crea un nuevo tipo de películas que si bien buscan cierto verismo, se decantan por la ciencia-ficción de aventuras. Además de asentar a los dinosaurios como atractivo fundamental, introduce la catástrofe que, en forma de volcanes o terremotos, es un requisito fundamental en este tipo de películas (*Maciste contra los monstruos*, *Maciste contro i mostri*, Guido Malatesta, 1962; *Hace un millón de años*, *One Million B.C.*, Don Chaffey, 1966; *Cuando los dinosaurios dominaban la tierra*, *When Dinosaurs Ruled the Earth*, Val Guest, 1970; *Criaturas olvidadas del mundo*, *Creatures the World Forgot*, Don Chaffey, 1971; *10 000 A.C.*, *10 000 B.C.*, Roland Emmerich, 2008). Los dinosaurios se introducen en el cine prehistórico también de la mano de Julio Verne (*El mundo perdido*, *The lost world*, Harry O Hoyt, 1925) y en la extraordinaria *Viaje a la Prehistoria* (*Cesta do praveku*, Karel Zeman, 1954). Otro tipo de películas de corte tarzanesco explotan el mito de las Amazonas (*Mujeres prehistóricas*, *Prehistoric Woman*, Gregg Tallas, 1950). En este film no hay dinosaurios, pero sí terroríficos hombres-mono y danzas erótico-femeninas, que se convertirán en otro incansable estereotipo (*Las mujeres salvajes del Wongo*, *The Wild Women of Wongo*, James L. Wolcott, 1958; *Mujeres prehistóricas*, *Prehistoric Woman*, Michael Carreras, 1967). Estas fantasías eróticas de mujeres salvajes, que también tuvieron su repercusión en los comics prehistóricos (Soler, 2016), hunden sus raíces en los seriales de Edgard Rice Burroughs, como *The Cave Girl* (1913).

Por último, debemos mencionar algunas “películas de homínidos” que tienden al cine de terror. Los hombres-mono suelen tener apariciones esporádicas en films de diversos géneros, pero sobre todo a partir de *King Kong*, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, 1933, se populariza el tema del “gorila asesino”, cuya iconografía se remonta a las estatuas de Frémiet (1887). Nos referimos a la estatua de un gorila gigante raptando a una mujer (Figura 7 A). Esta es la representación de los impulsos violentos encarnados –y ocultos- en el cuerpo del simio humano o del humano simio,

es decir, un animal cuya morfología nos es familiar porque es en esencia la nuestra. El cuerpo de King Kong, no deja de ser un indeseable recuerdo del nuestro, el fantasma darwiniano de una desagradable evolución prehistórica. El asedio que la civilización ejerce sobre nuestro propio pasado evolutivo está magníficamente ejemplificado en la escena final, cuando los aviones acibillan a balazos al mono prehistórico que todos llevamos dentro. Este es, en general, el tema que ya habían tratado Poe (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841) y Stevenson (*Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886). Durante la Segunda Guerra Mundial, Boris Karloff protagonizó un film de temática similar (*El gorila*, *The Ape*, William Nigh, 1940), en donde un antropoide aterroriza a todo un pueblo. También Béla Lugosi hace de hombre-mono en (*The ape man*, William Beaudine, 1943). No es casualidad que dos de los grandes popes del cine de terror protagonicen estos films de monos asesinos. Existe pues un cine de terror prehistórico, basado en la imagen ancestral de nuestro pasado evolutivo (*The neandertal man*, Ewald André Dupont, 1953). El tema del mono que rapta a una bella mujer, tiene siempre cierto carácter erótico (*Link*, Richard Franklin, 1986) o demoníaco (*Atracción diabólica*, *Monkey Shines*, Geroge A. Romero, 1988)³. Incluso en el cine de ciencia-ficción espacial, los planetas prehistóricos tienen un inconfundible erotismo femenino (*Mujeres del planeta prehistórico*, *Women of the prehistoric planet*, Arthur C. Pierce, 1966; *Viaje a planeta de las mujeres prehistóricas*, *Voyage to the planet of prehistoric women*, Peter Bogdanovich, 1968; *Voyage prehistoric planet*, Curtis Harrington, 1966)⁴. Pero la imagen del mono violador o asesino convivió a partir de los años sesenta con otra mucho más afable⁵, gracias a la labor de famosas investigadoras como Goodall (*Miss Goodall and the Wild Chimpanzees*, National Geographic, 1965). En películas de corte fantástico como *El planeta de los simios* (*Planet of the Apes*, Franklin J. Schaffner, 1968) y en sus numerosas versiones, la violencia no reside en nuestro doble simiesco (*Mr. Hyde*), sino en nuestra parte humana civilizada. Es muy curioso que en la última parte del serial realizado hasta la fecha (*La guerra del planeta de los simios*, *War for the Planet of the Apes*, Matt Reeves, 2017), nos vinculemos más con los personajes simios que con los humanos. Es más, estos supervivientes simios representan en realidad una nueva humanidad, frente a los viejos humanos que se exterminan en una fatal guerra fratricida. En esta línea, existen también ciertas películas de ciencia-ficción que están influenciadas por una interesante literatura de Wells (*El tiempo en sus manos*, *The time machine*, George Pal, 1960) a Clarke (*2001, una odisea espacial*, 2001, *A Space Oddissey*, Stanley Kubrick, 1968). En la secuencia inicial de *2001*, se hace alusión a las ideas difundidas por Ardrey (1961) sobre el australopiteco asesino. Las novelas de ciencia-ficción, que tanto gustaban al gran prehistoriador François Bordes (1959), aluden en muchas ocasiones a la Prehistoria (Jameson, 2009).

3 Romero supo darle la vuelta a este tema, en su film es una hembra de chimpancé la que se siente atraída por un hombre.

4 Ambas son versiones de una película rusa que no presenta el mismo erotismo sexista (*El planeta de las tormentas*, *Planeta Bur*, Pavel Klushantsev, 1962).

5 Lo cual no quiere decir que no se siguieran haciendo las primeras películas, por ejemplo en *Un viaje alucinante al fondo de la mente*, *Altered States*, Ken Russel, 1980, el viaje regresivo de un científico a su propio pasado evolutivo lo convierte momentáneamente en un agresivo homínido.



Figura 4: Algunos carteles de las películas mencionadas. A) Australopiteco que descubre la primera arma para matar (2001, *una odisea espacial*, 2001, *A Space Oddissey*, Stanley Kubrick, 1968). B) Venusianas presentadas como sirenas (*Viaje a planeta de las mujeres prehistóricas*, *Voyage to the planet of prehistoric women*, Peter Bogdanovich, 1968). C) El texto del cartel no tiene desperdicio: “Vean a la sensacional Julie Ege ¡Una criatura que jamás olvidará!”, “¡Vea a los diabólicos dioses de la primitiva jungla!”, “¡Vea el mayor terremoto jamás filmado!”, “¡Vea el terrorífico sacrificio de las vírgenes!”.

4.5. Las ideas de la evolución en el cine actual

La Prehistoria en el presente siglo alcanza una enorme diversidad de temas fílmicos, entre los que destaca la incursión de la evolución en el posthumanismo. Si con Griffith la evolución era la historia de un progreso (tecnológico, cultural y moral) en el cual la cultura occidental estaba en la cima, con las nuevas películas de superhéroes el significado de la evolución humana entra, subrepticamente, en el campo de los posthumanismos. “Estamos asistiendo al comienzo de una nueva etapa de la evolución humana”, dice la doctora Grey (*X-Men*, Bryan Signer, 2000). En el mismo film, antes de los títulos de crédito, una voz en off anuncia: “La mutación es la clave de nuestra evolución [...] Este proceso suele durar miles y miles de años. Pero, cada varios cientos de milenios, la evolución da un salto adelante”. No es casual que la historia comience en un campo de concentración nazi, ya que está relacionando el sufrimiento con ese “salto adelante” de la evolución, en concreto con el dolor de un niño (Eric Lensherr) que será el futuro Magneto. Ambas ideas se relacionan, por ejemplo en *Múltiple* (*Split*, M. Night Shyamalan, 2016). La personalidad número 24 de un paciente con trastorno de identidad disociativo, y que alegóricamente vive en un zoo, evoluciona a través del sufrimiento. La bestia, como la llaman, “representa lo más elevado de la evolución humana” porque, según explican al final, “ella cree que el tiempo de la humanidad corriente se ha acabado”. Esta bestia tiene una fuerza sobrenatural, como los super-villanos de los cómics. Los super-héroes de la Marvel también expresan el deseo de dejar atrás al anticuado homínido. Así lo advierte cínicamente Stark, más conocido como Iron Man: “Los seres humanos estamos biológicamente pasados de moda” (*Vengadores: La era de Ultrón*, *Avengers: Age of Ultron*, Joss Whedon, 2015). Si nuestro pasado orgánico-biológico está obsoleto, es porque las nuevas tecnologías hacen posible soñar con una nueva humanidad inmune a la descomposición

orgánica. Este miedo a la carne, se observa también en las películas de zombis (De Groot, 2015)⁶. Pero si alguien refleja bien esa nueva superhumanidad creada por las nuevas tecnologías, son los personajes de la ciencia-ficción ideados por el cine. Es por esto que el origen de los nuevos superhéroes, como los de la Marvel, se encuentra siempre en las llamadas NBIC (nanotecnología, biotecnología, informática y ciencias cognitivas), que han dado pie a las ideas transhumanistas (Ferry, 2017). Dicho de otro modo, el éxito de los héroes de la Marvel se debe principalmente a que representan esta nueva mentalidad posthumana. Esta mentalidad está basada en una nueva forma de entender la evolución humana, que implica el rechazo de nuestro pasado orgánico-biológico y el advenimiento de una nueva realidad postbiológica (Koval, 2008). Mediante la manipulación genética, las leyes de la biología se pueden transgredir y la selección natural convertirse en artificial (*Gattaca*, Andrew Niccol, 1997). Se pueden resucitar especies extintas (*Parque Jurásico*, Jurassic Park, Steven Spielberg, 1993), pero también crear nuevas especies que jamás existieron (*Jurassic World*, Colin Trevorrow, 2015).

La evolución ya no es solo orgánica, sino que implica también a las máquinas (Haraway, 1995), es decir, la transformación del cuerpo en máquina y del cerebro en ordenador. Por eso, el nuevo King Kong del mundo postmoderno se arrodilla ante la máquina: “Los habitantes más inteligentes del mundo futuro no serán hombres ni simios. Serán máquinas” (*Kong, la isla calavera*, Kong: Skull Island, Jordan Vogt-Robert, 2017). También en el film *Lucy* (Luc Besson, 2014), se relaciona el pasado evolutivo con el futuro interactivo, pues al alcanzar el 100% de su potencial cognitivo, la protagonista (que se llama igual que el famoso australopiteco) se introduce en el mundo informático. En el imaginario fílmico, la parte homínida del ser humano ha evolucionado, por decirlo de alguna manera, del mono al hombre y del hombre a la máquina.

5. Historia de los géneros

Como ha sido señalado anteriormente, el primer género que recrea la Prehistoria en el cine es el cómico. La Prehistoria empezó en el cine a través de una adaptación de los chistes gráficos de Reed. Esta tradición ha continuado siempre, tanto en los cómics como en el cine, y ha perdurado sobre todo gracias a la influencia de la serie televisiva de *Los Picapiedra* en los años sesenta. En la actualidad, las películas cómicas sobre la Prehistoria son pequeñas producciones de escasa calidad en comparación con las originales. No obstante, la comedia es el segundo género más numeroso de producciones cinematográficas (Figura 5). Si le sumamos el de la animación, con el que está relacionado por su carácter lúdico, sumaría 36 casos, uno menos que el género fantástico.

Las películas de Griffith son el primer intento por hacer metrajes de larga duración, pues forman entre las dos una sola (Marzal, 1998). Además Griffith inventa formulas narrativas que luego se repetirán, como la figura del narrador de la historia que veremos en la primera versión de *Hace un millón de años* (1939). Este film señala el camino, ya iniciado por Griffith, de tramas que se decantarán por el género de aventura. En realidad, son también romances en los que cobrarán cada vez más protagonismo los dinosaurios y las catástrofes naturales. Estos romances con dinosaurios volverán a producirse en las décadas de los sesenta (*Maciste contra los monstruos*, 1962 y *Hace un millón de años*, 1966) y setenta (*Cuando los dinosaurios dominaban la tierra*, 1970 y *Criaturas olvidadas del mundo*, 1971), con relativo éxito.

Las tramas de Griffith y el cine posterior de aventuras, también acabaron influyendo sobre el

6 Incluso a veces los zombis parecen una especie de homínidos fallidos, pues en cierta medida expresan el fracaso de la evolución orgánica, porque viven después de la muerte pero de forma degradada y en eterna descomposición. No nacen, resucitan y salvo casos excepcionales (*Las noches eróticas de los muertos vivientes*, Le notti erotiche dei morti viventi, Joe D'Amato, 1980) no se reproducen. Son, en ese sentido, una anti-especie porque su sistema de reproducción está ligado al ser humano vivo al que comen. Los zombis son en unas ocasiones una alegoría de la extinción del cuerpo humano (Fernández, 2011) y en otras una regresión prehistórica.

cine histórico. Si somos rigurosos, no podemos hablar más que de unas pocas películas históricas sobre la Prehistoria (Villaverde, 2012). Todas ellas se originan en los años ochenta, a tenor de las sagas literarias de Rosny (en concreto *La guerre du feu*, 1911) y Auel (en concreto, *The clan of the Cave Bear*, 1980). En el presente siglo el gusto por el realismo de las imágenes lleva a muchos directores a documentarse en busca de un mayor verismo visual. Este acercamiento a la Prehistoria no se ha producido tanto por una concienciación didáctica, sino por ese “efecto de lo real” -en este caso visual-, que anunciaba Barthes (1968). Los films buscan el verismo de las imágenes que se han instalado como prehistóricas en el imaginario colectivo. Ejemplos como *Alpha* (2018), que recuperan el género, lo hacen pareciéndose más a películas de supervivencia como *Renacido* (*The Revenant*, Alejandro González Iñárritu, 2015), que a sus precedentes. El cine prehistórico está siempre sometido a la moda, a los requisitos de la imagen, hoy hiperrealista, de lo que consideramos real. La Prehistoria se moldea y se adapta al género cinematográfico y a la época. Esto se observa sobre todo en las películas de ciencia-ficción. Si en los años sesenta la Prehistoria se adecuaba a los viajes espaciales, en las películas actuales de superhéroes se ajusta a los avances en ingeniería genética y robótica. Quién crea que estas películas nada tienen que ver con la Prehistoria se equivoca profundamente. Es difícil comprender lo que pasa a nuestro alrededor sin tener en cuenta precisamente este tipo de películas. Estos films nos permiten comprender un poco cómo se han proyectado las ideas evolutivas en la imaginación actual. Nos enfrentamos a un cambio de significado importante en la manera de entender la evolución humana.

El género fantástico presenta un variado elenco de utopías, distopías, viajes a planetas prehistóricos o lugares erótico-primitivos. Pero si para la ciencia-ficción la Prehistoria es sobre todo un lugar en el que ubicar sus ensoñaciones, para el cine de terror es sobre todo una persona o un ser, a menudo monstruoso, en el que encarnar sus miedos. El cine prehistórico de terror está compuesto principalmente por las películas sobre homínidos o en las que aparecen, de una u otra forma, nuestros antepasados primates. Son sin duda el reflejo de nuestras propias pasiones, que en forma de sexo o violencia simbolizan, como se dice vulgarmente, el animal que llevamos dentro. Son, como bien explicó Gubern (2002), máscaras de la ficción bajo las que se ocultan los miedos del mundo civilizado por retornar al estado de barbarie primitiva (Losilla, 1997, p. 36). El género fantástico es el hasta la fecha más producido por el cine, aunque también el más variado en cuanto a subgéneros (aventuras, ciencia-ficción y terror).

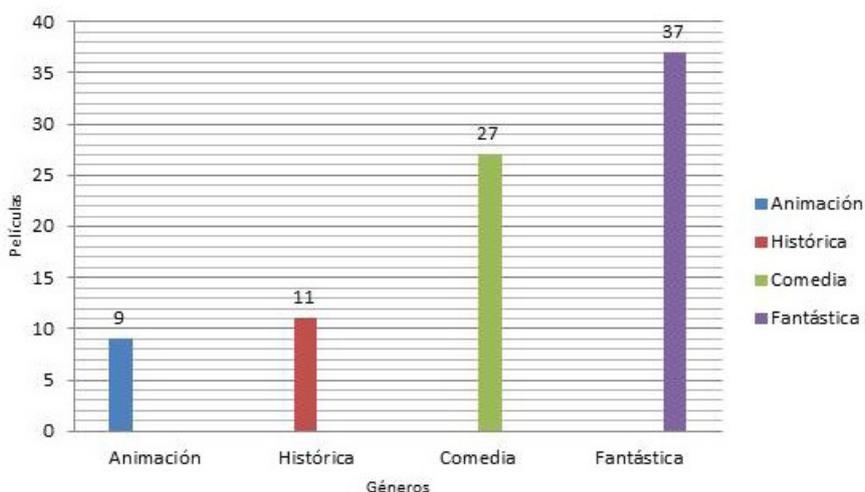


Figura 5: Cómputo total de los géneros de los materiales recogidos en el presente trabajo.

5.1. Cronología de los géneros

El análisis de los géneros de nuestro corpus de películas por décadas ofrece resultados interesantes. Es llamativa la ausencia del género fantástico durante la primera década, en la que solo contabilizamos un caso (*The cave girl*, Joseph Franz, 1921) basado en novela homónima de Burroughs (1913). Pero, a partir de la siguiente, el progresivo aumento de las películas fantásticas va a la par que el de la ausencia del resto de géneros como la comedia, el cine histórico o las películas de animación. Esto es así hasta bien entrados los años sesenta y setenta cuando las comedias empiezan a resurgir y a paliar un poco ese monopolio del género fantástico (Figura 6). Son comedias italianas de relativo gusto, reflejo del éxito de la serie televisiva *Los Picapiedra*, verdadero revulsivo de este género durante los sesenta y setenta (Horral, 2018). El género fantástico empieza a decaer a mediados de los años setenta, cediendo su reinado a las producciones de carácter histórico y las comedias desde los años ochenta hasta hoy. Además, cabe señalar que dentro de este género, conviven varios subgéneros que parecen tener una evolución propia. El subgénero de las aventuras es el más antiguo y estable y se desarrolla sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, mientras que la ciencia-ficción tiene un gran auge durante la década de los sesenta y el periodo de la Guerra Fría. Pero el cine de ciencia-ficción actual ha cambiado bastante con respecto al de esos años, pues a partir de los años noventa sobre todo empieza a perfilarse el tema de la evolución humana en torno a las nuevas tecnologías. Mención aparte merece el género de terror, que nació en Estados Unidos durante la depresión de los años veinte y en los albores de la Segunda Guerra Mundial, para prácticamente desaparecer en la actualidad, aunque quizás el terror prehistórico actual, que hemos medido solo en relación con los homínidos, se encuentre transfigurado en el talante primitivo de las humanidades que viven al margen de la civilización, ya sean comunidades rurales de la América profunda (*La Matanza de Texas*, *The Texas Chain Saw Massacre* Tobe Hooper, 1974; *Bone Tomahawk*, S. Craig Zahler, 2015) o de la selva amazónica (*Holocausto caníbal*, *Cannibal Holocaust*, Ruggero Deodato, 1980; *Infierno verde*, *The Green Inferno*, Eli Roth, 2013). Incluso los apocalipsis que asolan con frecuencia las pantallas con dinosaurios o sin ellos, son presentados a veces como un retorno a la Prehistoria, porque “la Prehistoria sigue siendo para el cine el lugar de la barbarie por excelencia” (Losilla, 1987, p. 38). Aquí la variedad y mezcla del cine de terror primitivo se nos escapa de las manos. Baste con recordar que una de las bases del cine de terror es la trasfiguración de la idea de lo primitivo como prehistórico, una idea que casi siempre encarnan culturas ajenas a la del hombre blanco occidental.

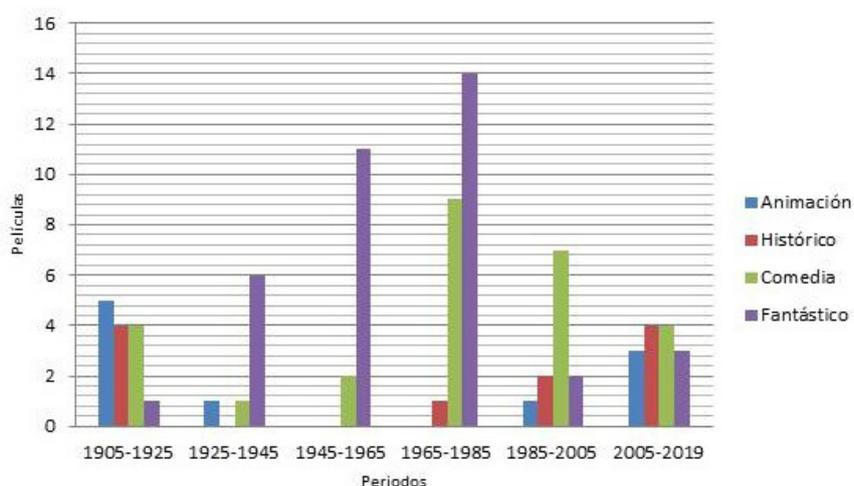


Figura 6: Cronología de los géneros de los films seleccionados.

5.2. Referentes literarios e icónicos de los géneros

En el cine prehistórico hay referencias variadas, ideológicas, icónicas y narrativas. Son referencias cruzadas, es decir, se combinan dependiendo de los géneros y en menor medida de la época. Es interesante insistir, aunque sean bien conocidas, en las raíces de estas influencias. Por ejemplo, entre las literarias destaca Verne (*Voyage au centre de la Terre*, 1864) y Doyle (*The Lost Word*, 1912) para los films de ciencia-ficción. Para los films de homínidos de terror cabe mencionar a Poe (*The Murders in the Rue Morgue*, 1841) y a Stevenson (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886). Más tarde, el mono asesino se convierte en neandertal en los relatos de H. G. Wells (*A Story of the Stone Age*, 1897 o *The Grisly Folk*, 1921), que influyó en autores como R. E. Howard (*Spear and Fang*, 1925). En los films de aventuras, a menudo ambientadas en selvas, destaca E. R. Burroughs, en concreto las series de Tarzán (*Tarzan of the Apes*, 1912) y Pellucidar (*At the Earth's Core*, 1914). Esta última tiene una versión cinematográfica del mismo título, dirigida por Connor en 1976, que no hemos podido ver. La principal influencia de las comedias prehistóricas son las tiras cómicas de Reed (*Mr. Punch's Prehistoric Peeps*, 1894) u Opper (*Our Antediluvian Ancestors*, 1901). La cantidad de imágenes que el cine ha imitado de las tiras cómicas es innumerable, por ejemplo la del hombre subido a un dinosaurio domesticado o la del dinosaurio tragón. De hecho, los cómics han popularizado uno de los iconos visuales más perdurables en toda la historia del cine prehistórico. Nos referimos al hombre con maza y pieles difundido por las comedias y los dibujos animados hasta los presentes días.

La lucha de los machos por las hembras es uno de los primeros temas que los films de ambientación prehistórica adaptan de las tesis de Darwin. En este sentido, un precedente pictórico que refleja las tesis darwinianas lo encontramos en el cuadro de Kupka, *Antropoides*, 1902 (Figura 7 C). Se puede observar que la homínida en cuestión lleva unas flores, como en *R.F.D. 10000 BC*, 1916; *Elefantes voladores*, 1927 y *Las tres edades*, 1923 (Figura 7 D).

Entre las múltiples referencias icónicas del cine, podemos también destacar los dibujos de Bayard. Por ejemplo, el titulado “los primeros combates entre los hombres de la Edad de Piedra” en el libro, de enorme éxito divulgativo, *El Hombre primitivo* (Figuier y Zimmermann, 1871, lám. 135). Esta escena en la que se arrojan piedras, es semejante a la escena final de *Las tres edades* de Keaton. Otra influencia clara son los dibujos de Burian (Augusta y Burian, 1962) en el film de Zeman (*Viaje a la Prehistoria*, 1954), asesorado por el propio Augusta. También cabe mencionar, la estatua de Frémiet ya aludida, que ha tenido una enorme influencia en la imaginación de los gorilas asesinos u hombres-mono violentos (Figura 7 A). Y es que la Prehistoria antes que escribirse, se ilustró (Lagardère, 1990; Moser, 1998; Ruiz, 2016). Los cómics, las ilustraciones, las pinturas, han motivado numerosas recreaciones cinematográficas hasta un punto aún no investigado del todo. Es más, estas imágenes siguen inspirando todavía hoy a los directores de cine. Por ejemplo, “La persecución de los caballos de la roca de Solutré” dibujada a partir de un croquis de Arcelin (Rousot, 2003, p. 80, fig. 4), parece haber inspirado la escena de la caída de los bisontes en *Alpha* (2018). Igualmente en esta misma película, los cazadores agachados y camuflados con pieles, parecen evocar la ilustración de Catlin “la caza enmascarada del bisonte” (Hurel, 2003, p. 103, fig. 2). El mundo de la Prehistoria es un mundo de imágenes, más que saber, queremos ver.

Los referentes icónicos se renuevan en base a las nuevas tecnologías y las teorías científicas. La colaboración entre científicos y artistas es hoy en día fundamental para lograr ese efecto visual de verismo prehistórico.



Figura 7: A) "Gorila raptando a una mujer" de Emmanuel Frémiet 1887 (Ducros y Ducros, 2000, 190, fig. 1). B) Cartel de King Kong. C) *Antropoides* de František Kupka 1902 (Dagen, 2003, 36, fig. 3). D) Buster Keaton con flores en la mano frente a su competidor por la chica en *Las tres edades* (*The Three Ages*, Buster Keaton y Edward Cline, 1923).

6. Contenidos

El análisis de los contenidos ofrece una diversidad que excede los parámetros expuestos en el presente trabajo. Los contenidos, es decir los temas que abordan las películas prehistóricas dependen en gran medida del género. No obstante, es el contenido de estos films donde se aprecia un mayor número concomitancias entre los diversos géneros. Una lista del variado temario al que nos enfrentamos sería inabarcable; sin embargo todo el variado mundo prehistórico cinematográfico puede estudiarse, reduciéndose mucho, en base a la imagen del hombre prehistórico (que encarna casi siempre la violencia) y la de la mujer prehistórica (que encarna casi siempre el sexo).

6.1. Hombres

Los hombres han de pelear contra otros por las mujeres, este es el hilo conductor de la trama de numerosas películas cómicas, fantásticas e incluso históricas. En la lucha masculina se enfrenta la fuerza contra el ingenio, donde gana siempre el ingenio. Es así ya desde los dramas de Griffith, que con el invento del arco consigue recuperar a la chica raptada por unos cavernícolas (*La vida del hombre primitivo*, 1914) o las comedias de Charlot y Keaton, que con sus ingeniosas bromas consiguen a la chica pretendida por un hombre de imponente aspecto físico. Esta idea, en el fondo, proviene de las tesis de Darwin sobre la competición sexual, pues según él, los ancestros semi-humanos masculinos y los salvajes habían luchado durante generaciones por la posesión de las mujeres (Vallin, 2000). Las películas de corte realista y sobre todo las comedias han explotado mucho esta idea, que también está presente de forma subrepticia en el cine fantástico, en la imagen

del simio violador que antes mencionábamos. Las películas de terror explotaron el miedo a que la naturaleza prehistórica de nuestro ser retornara en el presente de mil formas diferentes. Una de las más llamativas es la del hombre-mono agresivo, auténtico precedente imaginario de las teorías sobre la violencia que popularizará años después Ardrey (1961). Ese salvaje que llevamos dentro fue visto como una herencia o un atavismo del pasado en el presente. De esta manera, Jack London criticaba la violencia de género, comparando a los maltratadores de su época con personajes homínidos como Ojo Bermejo, que en su novela *Before Adam* (1906-1907), agarra del pelo a las mujeres. Aquí aparece un estereotipo que el cine cómico difundirá hasta la saciedad. Nos referimos a la clásica imagen del hombre golpeando con el garrote a una mujer para llevársela cogida del pelo a la caverna (*Las tres edades*, 1923; *La loca historia del mundo*, 1981). Algo que las comedias no tardaron en invertir, mostrando a mujeres enormes que no se dejan arrastrar del pelo (*Las tres edades*, 1923) y acaban golpeando a hombres enclenques (Figura 1 D).

Pero a partir de los años cuarenta, el cine de aventuras crea un protagonista masculino dentro de un contexto épico (*Hace un millón de años*, 1939). Se trata de personajes a menudo musculosos como Victor Mature que, como si fuesen el mismísimo Hércules, se dedican a librar de monstruos (dinosaurios) la tierra. Son héroes fundacionales, exiliados de su tribu como Moisés, guerreros que conducen a su pueblo a la civilización, como Caín. Y claro está, tienen algo del primer Adán con su primera Eva. Se mezclan los mitos con un hibridismo sorprendentemente patriarcal. Los héroes prehistóricos del cine de aventuras representan siempre la fuerza y se relacionan simbólicamente con el sol. El ejemplo más claro de este culto masculino es Maciste, cuya exhibición corporal (con el cuerpo embadurnado de aceite) es comparable a la de las mujeres prehistóricas (*Maciste contra los monstruos*, 1962). Los héroes masculinos son los protagonistas de todas estas historias épicas y, salvo contadas excepciones (*El clan del oso cavernario*, 1986; *Ao, le dernier neandertal*, 2010), los verdaderos constructores de la civilización humana.

6.2. Mujeres

Las mujeres prehistóricas representan siempre el sexo y se relacionan simbólicamente con la luna. El papel de las mujeres prehistóricas en los primeros años del cine, hasta bien entrada la década de los sesenta, es ultraconservador. Aparecen casi siempre en la caverna, a veces incluso barriendo la casa (*Prehistoric Poultry*, 1916) y esto es así incluso en la famosa serie de *Los Picapiedra*. Este rol refleja la situación de las mujeres de la época como inmutable en el tiempo, como si fueran amas de casa desde siempre. Se puede argumentar que existen dos estereotipos de mujeres prehistóricas: la mujer buena (a menudo rubia, cariñosa y servicial) y la mujer mala (a menudo morena, guerrera y lasciva). Pero aún es peor cuando se trata de recrear el papel de las mujeres prehistóricas, pues aparecen como meros objetos sexuales. En numerosas ocasiones las mujeres son raptadas por hombres, homínidos o gorilas. El rapto de las mujeres y su posterior rescate es una de las subtramas más comunes de este tipo de cine. También hay mujeres selváticas que raptan a hombres, pero luego son convertidas por sus prisioneros en dulces esposas (*Mujeres prehistóricas*, 1950). Las sociedades de mujeres que viven sin hombres o son domesticadas por el hombre o bien son aberraciones monstruosas que aluden a mitos como el de las sirenas (*Viaje al planeta de las mujeres prehistóricas*, 1966) o se relacionan con las Amazonas (*Mujeres prehistóricas*, 1950). En los años setenta se desata el erotismo femenino. Las mujeres prehistóricas se convierten en símbolos sexuales. Raquel Welch, Julie Ege, Victoria Vetri, Martine Beswich o Mamie Van Doren, aparecen para ser vistas, ligeras de ropa, por espectadores masculinos. Este erotismo adquiere una dimensión geográfica en las películas de ciencia-ficción, pues todo mundo inexplorado en donde los hombres penetran, ya sea una selva virgen o un planeta desconocido, adquiere un significado femenino. No es casualidad que los planetas prehistóricos visitados por los exploradores espaciales masculinos se llamen Venus (*Viaje al planeta prehistórico*, 1965; *Viaje al planeta de las mujeres prehistóricas*, 1968).

Los cambios en la Prehistoria aparecen en los años 80 con la irrupción de las teorías feministas

y se aprecian sobre todo en las películas históricas (*El clan del oso cavernario*, 1986). Films como *Altamira* de Hudson (2016) o *Ao, le dernier neandertal* (2012), aluden a las mujeres como creadoras del arte paleolítico. El género femenino encuentra una liberación en estos personajes que mandan al traste muchos de los postulados tradicionales que han situado al hombre como el eje fundamental de la civilización y el arte. En lo que respecta a las películas de ciencia-ficción actuales que imaginan una evolución postbiológica, cabe señalar la existencia de heroínas mucho más independientes (*Wonder Woman*, Patty Jenkins, 2017). Las nuevas amazonas imaginadas por el cine en el presente siglo no se parecen en nada a las anteriores, pues son fruto de la mentalidad posthumanista. Se mueven dentro de un mundo apocalíptico en el que los seres humanos normales y corrientes, es decir, los regidos por las normas de la biología, están siempre en peligro. Las superheroínas encarnan una nueva humanidad que trasciende de los roles atribuidos desde antaño por la evolución biológica.

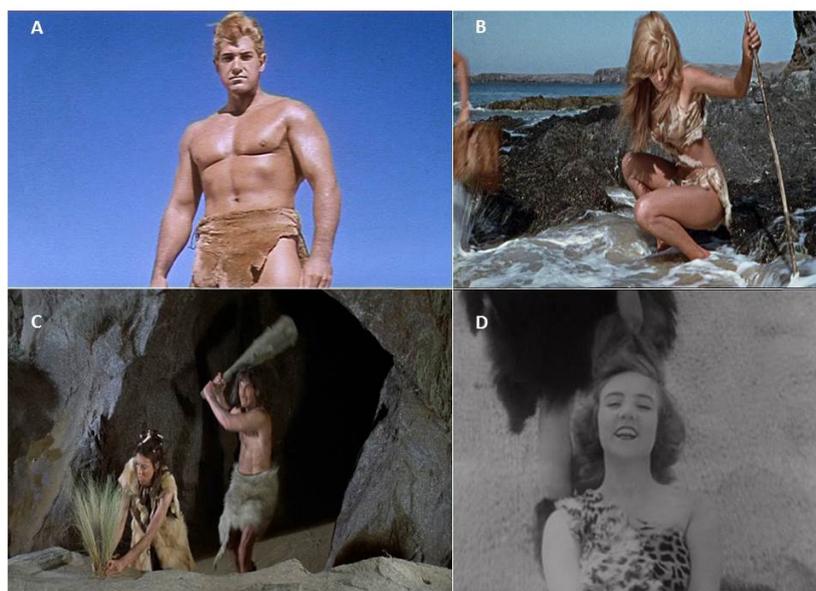


Figura 8: A) Reg Lewis luciendo sus músculos como hijo del sol (*Maciste contra los monstruos*, *Maciste contro i mostri*, Guido Malatesta, 1962). B) Raquel Welch en bikini, asociada a la espuma marina como Venus (*Hace un millón de años*, *One Million B.C.*, Don Chaffey, 1966). C) Marido cavernícola (*La loca historia del mundo*, *History of the World, Part 1*, Mel Brooks, 1981). D) Buster Keaton arrastrando por el pelo a su chica (*Las tres edades*, *The Three Ages*, Buster Keaton y Edward Cline, 1923).

6.3. Geografías perdidas

Uno de los contenidos temáticos más irreales del cine prehistórico es el paisaje. A las primeras comedias del cine mudo, firmes herederas de las tiras cómicas, les interesaba destacar siempre la aridez del terreno. El paisaje rocoso, desnudo, en donde no hay prácticamente nada salvo unos personajes que se ven absurdamente rodeados de rocas, es el que observamos en las comedias de Keaton (*Las tres edades*, 1923) o el gordo y el flaco (*Elefantes voladores*, 1927). Este estereotipo de desierto, roca y cavernas se ha mantenido hasta nuestros días en otro género afín al cómico, como los dibujos animados (*Los Croods: Una aventura prehistórica*, 2013). Pero también el resto de géneros, incluso las películas realistas como las de Griffith (*La génesis del hombre*, 1912; *La vida del hombre primitivo*, 1914), han usado este paisaje de rocas y desierto. Este entorno rocoso -especie de metáfora visual de la Edad de Piedra-, es sin duda el prototipo filmico más utilizado en la historia del cine prehistórico (Sanchis y Morales, 2012). Y es también una amalgama simbólica de mitos que evocan el desierto bíblico, la tierra caínica y, como no, el oeste norteamericano (Lombo y Alcolea, 2016). Estos entornos se combinan con otros en una misma película. Esto ocurre sobre todo en

los films de aventuras donde la idea del viaje es fundamental para expresar las transformaciones anímicas que sufren los personajes. Así pues, podemos apreciar en un mismo film los más diversos e inverosímiles paisajes, dependiendo del momento o el carácter de la escena que se pretende representar. Por ejemplo, tras caer por un barranco, el héroe Tumak camina por el desierto hasta llegar a un paraíso edénico lleno de plantas exóticas, lagos azules y rubias en bikini (*Hace un millón de años*, 1966).

Sin embargo, las películas de aventuras de tipo tarzanesco tienen como prototipo el paisaje selvático (*The cave girl*, Joseph Franz, 1921, *Mujeres prehistóricas*, 1950; *Las mujeres salvajes del Wongo*, James L. Wolcott, 1958), a veces incluso una especie de edén donde viven los grupos de mujeres. De hecho, se las suele relacionar con el agua, las costas, los lagos o los ríos. En las versiones de corte terrorífico producidas por la Hammer, estos entornos adquieren un halo demoníaco (*Mujeres prehistóricas*, 1967), relacionando lo femenino con la luna. Los elementos del paisaje y las fuerzas de la naturaleza son trascendentales en el cine de ambientación prehistórica. En muchas de estas películas, las tormentas, los terremotos y las erupciones volcánicas tienen un claro componente providencial. Dicho sea claramente, son castigos divinos contra una comunidad que -dirigida por hombres o mujeres malvados, casi siempre de tez oscura- practica rituales paganos, sacrílegos y crueles. Un ejemplo claro de esto que decimos lo encontramos en el malvado jefe de los Drutas. El villano Fuan tiene un inconfundible aire fenicio y vive en una cueva donde hay un altar y un dintel decorado con imágenes de la luna y las estrellas que el culturista rubio Reg Lewis destroza. Cuando Fuan tiene capturado al forzado, un repentino terremoto salva al héroe y aniquila parte de los Drutas (*Maciste contra los monstruos*, 1962).

Los acantilados tienen un papel fundamental en casi todas las historias. Suelen separar a los héroes de su tribu, y convertirlos en exiliados predestinados a fundar una nueva humanidad. Esto es lo que sucede en *Alpha*, en donde el joven Keda tras caerse por un acantilado, inicia un viaje de aprendizaje y retorno al hogar con la ayuda de una loba, cuya amistad, dice la voz en off, inaugurará una nueva etapa en la historia de la humanidad (*Alpha*, 2018). Las películas históricas son las únicas que han intentado reproducir un paisaje más o menos acorde con el periodo que se pretende representar; no obstante el paisaje depende siempre de la historia narrada o de la estética del momento. En la actualidad, algunas producciones cuentan con un largo elenco de artistas visuales que, gracias a los efectos especiales hechos por ordenador, pueden convertir el paisaje natural filmado en un auténtico decorado virtual. Esto sucede en películas como la mencionada *Alpha*, en donde las noches se nos muestran coloreadas en un tono azul y las pavesas de las hogueras y las luciérnagas se transforman en estrellas. Los paisajes virtuales, de estética hiperrealista de *Alpha*, nos ofrecen una simbología mucho más amena de la noche, la luna y las estrellas.

7. Discusión

La clasificación de las películas mediante géneros, presenta algunos inconvenientes, pues ni los géneros son categorías estables, ni la Prehistoria existe como género cinematográfico. Existen sin embargo, distintos tratamientos (cómicos, fantásticos, realistas...) de la Prehistoria en el cine. Aunque en los años sesenta y setenta, se observan tímidos intentos de crear una especie de prototipo de película prehistórica en base a ciertos elementos estándar, como los paisajes, los dinosaurios y las mujeres ligeras de ropa, en realidad eran películas de bikinis y dinosaurios, que durante aquel momento se convirtieron en un modelo de lo que tenía que ser una película prehistórica. Por lo demás, el resto de estereotipos son de carácter universal. Por ejemplo el vestido del hombre prehistórico, es prácticamente una marca comercial, como las sandalias romanas, el sombrero de Indiana Jones o el traje de James Bond.

El mismo problema nos lo encontramos al intentar clasificar las películas de terror a partir de los años cincuenta, pues, como afirma Altman (2000), los géneros se disfrazan, es decir, lo que en los años treinta era cine de terror en los años cincuenta empieza a llamarse ciencia-ficción. A este proceso de redefinición del género, el autor lo denomina "regenerificación" (Altman, 2000, p. 116).

Esto es lo que se percibe en el caso de lo que más bien podrían llamarse películas de simios o de homínidos, cuya clasificación es fácilmente reconocible bajo el género de terror en las producciones de la Universal de los años treinta y cuarenta, pero que luego nos las encontramos camufladas en el género fantástico. De nuevo aquí los géneros intentan despistarnos, porque existe todo un cine de terror prehistórico oculto en los diversos géneros e incluso en las películas actuales que en apariencia nada tienen que ver con el periodo prehistórico. Cabe por lo tanto no solo incluir entre los monstruos a los simios (hombres-mono o monos-hombres), sino detectar la naturaleza prehistórica de todo ser monstruoso. Los géneros, por lo tanto, nos ayudan a ordenar y entender el material, pero dificultan la percepción de relaciones imprescindibles para el estudio de la Prehistoria en el cine. Otro caso parecido, nos lo ofrece el cine de aventuras, en donde se incluyen películas de tendencias dispares: unas tienden a la épica, otras a los romances o a las narraciones de viajes.

Así pues, es más que lícito preguntarse qué tipos de películas prehistóricas nos encontramos dentro de los géneros estipulados. Desde este punto de vista, podemos hablar de películas de homínidos, films de mujeres selváticas, del espacio sideral o de bikinis y dinosaurios. También existen films ambientados en el periodo prehistórico y en los que se viaja a la Prehistoria o se vive la Prehistoria desde el presente en forma de restos, atavismos, herencias a un pasado a veces siniestro. En esta amalgama enorme, los géneros se confunden y, alimentándose de fuentes diversas, crean distintas Prehistorias que el público conoce bien. Según el tipo de film que se le propone, el espectador está preparado para lo que se le ofrece. Realidad, fantasía, sueño, miedo..., dependen de la época y el género. El público de principios del siglo XX podía distinguir entre la comedia prehistórica de Charlot, los dramas prehistóricos (no exentos de ironía) de Griffith o los monstruos de O'Brien. Desde luego, resulta difícil incluir los films de Griffith entre los históricos, pero de alguna forma tenían una intención realista, sobre todo de expresar las teorías darwinianas, que lo asemejan a las tendencias historicistas de los años posteriores. El género histórico propuesto aquí, por lo tanto, puede incluir casos de talante realista y documentales actuales, como el de Herzog, que no pertenecen en realidad a ningún género. Muchas películas actuales son auténticos géneros híbridos (Lipovetski y Serroy, 2009). Esto se observa bien sobre todo en el fantástico, pues las películas de aventuras y las de ciencia-ficción se mezclan con las de terror. Cabe insistir en la pervivencia del cine de terror prehistórico en otro tipo de películas, pues es raro que haya desaparecido. Parece más bien que se ha transmutado en una diversa amalgama de films que tienen como base la idea del terror de lo primitivo, es decir, comunidades salvajes, zombis, monstruos y demás alegorías de primitivismo prehistórico.

Además, si somos severos en realidad existen muy pocas películas que podríamos calificar como históricas (Villaverde, 2012). Los géneros pueden confundirnos. Incluso una película de dibujos animados, como *La edad del Hielo* (2002) se acerca bastante a lo histórico. Lo que se observa en la actualidad es una "convergencia" como bien afirma Ruiz (2016) refiriéndose a los comics. Con ejemplos como *Alpha* (2018) podemos constatar que el mencionado acercamiento se produce también en el cine.

Ahora bien, en nuestra opinión, el cine prehistórico engloba distintos géneros, no solo el histórico. Además, para analizar la manera que tiene el cine de utilizar todo lo que concierne a la Prehistoria, hay que tener en cuenta películas que sin ser prehistóricas aluden a la Prehistoria de alguna otra forma. Cuando un personaje, sea cual sea, menciona la Prehistoria, se debe analizar el contexto y la causa de dicha mención. No se cita la Prehistoria por casualidad, incluso las películas de zombis aluden a la Prehistoria⁷ por alguna razón. Es posible que el cine de terror prehistórico se encuentre esparcido en pequeñas partículas irreconocibles de films diversos, como ya hemos advertido. La Prehistoria da miedo, encarna personajes salvajes o monstruos que atentan contra la civilización.

7 El doctor Logan explica que los zombis comen aunque no tienen estómago, porque obedecen a sus primitivos instintos ubicados en el núcleo del cerebro, el complejo R, "la parte de sustancia prehistórica que heredamos de los reptiles" (*El día de los muertos, Day of the Dead*, George A. Romero, 1985).

Dicho todo lo cual, la historia del cine prehistórico es más importante y compleja de lo que se suele creer. Las relaciones entre la Prehistoria y cine son vitales para conocer el origen y entender un tema tan importante como el de la violencia. La idea de que nuestros antepasados eran violentos y hemos heredado esa violencia de manera innata, ha tenido una grandísima influencia en el cine. Esta es una idea que proviene de los trabajos sobre los australopitecos surafricanos de Dart (1953) que, difundido por Ardrey (1961) y Lorenz (1966), tuvieron una importantísima trascendencia en el cine de los sesenta y setenta. De ahí sale la idea del australopiteco asesino de *2001, una odisea espacial* (2001, *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) y todo un largo elenco de distopías de la violencia en mundos futuros (*La carrera de la muerte del año 2000*, *Death Race*, Paul Bartel, 1975)⁸ o en comunidades rurales (*Perros de paja*, *Straw Dogs*, Sam Peckinpach, 1971)⁹. Incluso se habla de un gen de la violencia, el MAO-A que explica la agresividad de los maorís de Nueva Zelanda (*Guerreros de antaño*, *Once Were Warriors*, Lee Tamahori, 1994). Todas estas películas no son prehistóricas, pero no se pueden entender sin conocer la bibliografía prehistórica, es decir, sin saber que el origen de tales teorías se encuentra en los trabajos de Dart y Ardrey sobre homínidos.

Para Drummond (1996), el cine fantástico funciona como una especie de mitología que define la identidad de lo humano. Efectivamente, si en un primer momento la identidad de lo humano se configuró en base a la idea de lo civilizado y en contra de la idea de lo primitivo, muchos films del presente siglo reconfiguran la identidad de lo humano en base a las nuevas tecnologías y en contra de todo lo orgánico. Por eso el paisaje prehistórico es siempre tan irreal, es la frontera que separa ambos mundos ideológicos, lo masculino de lo femenino, lo occidental de lo oriental, lo orgánico de lo inorgánico. La Prehistoria es un espacio simbólico, un desierto estéril que el hombre debe fecundar o, por el contrario, un lugar de exuberante fertilidad que el hombre debe dominar. Sin embargo, en el presente siglo la Prehistoria se encuentra en el fondo de todo paisaje apocalíptico, oponiéndose a la tecnología actual y a la reconstrucción de la nueva identidad humana. Por lo tanto, una nueva manera de entender la evolución está empezando a arraigarse en el imaginario fílmico del siglo XXI. El ser humano puede evolucionar, ya no siguiendo las leyes de la biología, sino las de la tecnología. Esto supone no solo el rechazo de nuestro pasado orgánico-biológico porque, como dijo el superhéroe Iron Man, está pasado de moda, sino también el advenimiento de una nueva idea de lo humano, que algunos autores llaman posthumanismo. Este posthumano, que se refleja sobre todo en el cine de superhéroes, es sin duda un superhombre y es concebido como el siguiente escalón de la evolución. Ni qué decir tiene que el nacimiento de la nueva humanidad implica la defunción de la antigua, o el fin del *Homo sapiens* (Harari, 2014). Ambos fenómenos, la extinción del *Homo sapiens* y el advenimiento de una nueva especie mutante o robótica, están relacionados, pues son causa y consecuencia el uno del otro. El supuesto perfeccionamiento humano implica erradicar la violencia porque se considera un residuo del pasado.

En resumen, hay tres ideas que han influido en las películas estudiadas: las teorías darwinistas, las hipótesis difundidas por Ardrey y el posthumanismo. Estas ideas influyen sobre todo en las historias narradas, las relaciones entre personajes y la simbología del paisaje. Los géneros se reconfiguran en torno a estas tendencias o más bien se adaptan a ellas, creando un nutrido grupo de subgéneros y variantes híbridas. Pero los géneros y sus variantes no mantienen relaciones estables, los mismos paisajes, por ejemplo, pueden aparecer en películas de géneros distintos. Los géneros, como bien dijo Altman (2000), son interfecundables, no tienen barreras infranqueables,

8 Antes de los títulos de crédito finales una voz en off revela la influencia ardreyana del film: "Así es el tema de la violencia. La técnica de la violencia se desarrolló por primera vez hace dos millones de años por el australopitecus, se fue desarrollando con los primates que no poseían capacidad de hablar, pero que, en todo caso, inventaron el tomahawk y se bombardearon unos a otros. Esta práctica contribuye al crecimiento del cerebro, otra arma de gran utilidad, sí, el asesinato se inventó incluso antes de que el hombre empezara a pensar, ahora por supuesto, se conoce al hombre como "animal racional".

9 El director norteamericano poseía un ejemplar del libro de Ardrey *Territorial Imperative* que le regaló el actor Strother Martin cuando terminó el rodaje de *Grupo salvaje* (Navarro, 2013).

solo algunas limitaciones. La Prehistoria en el cine es un universo fecundo que tiene una prodigiosa variedad de relaciones.

Tabla 2

Síntesis de los diversos tipos de películas, géneros, estereotipos e ideas dominantes del cine prehistórico

Clasificación	Características	Exteriores	
Géneros, subgéneros y variantes	Comedia		
	Animación		
	Historia		
	Cine fantástico	Aventura	Mujeres selváticas Dinosaurios Bikinis
		Terror	Homínidos asesinos
		Ciencia-ficción	Espacial Post-humanismo
Personajes	Adán, Eva, Caín, Moisés, Amazonas, Hércules, Sirenas, Tarzán, hombre salvaje, mujer salvaje, hombre mono, mono hombre, bestia, dinosaurios, monstruos		
Exteriores	Desiertos, Edán, hiperreales, mundos perdidos, oeste americano, planetas de mujeres, tierras malditas, terremotos, volcanes		
Ideas dominantes	Ideas darwinianas	Competición sexual – lucha por la supervivencia	
	Ideas ardreyanas	Violencia innata – australopiteco asesino	
	Ideas posthumanistas	Fin del homo sapiens - superhumanidad	

Fuente: elaboración propia.

8. Reflexiones finales

El estudio de la Prehistoria en el cine mediante géneros nos ofrece cinco tipos de películas a estudiar: (1) los dibujos animados, (2) las comedias, (3) las películas históricas, (4) las fantásticas y (5) las que mencionan, usan o desarrollan conceptos e ideas propias de la Prehistoria.

La animación es el género más antiguo y tiene su continuidad hasta nuestros días; pero desde los cortos de animación *stop motion* a los largometrajes de la era digital, ha sufrido una enorme transformación estético-técnica. Sin embargo, las comedias, influidas por tiras cómicas de finales siglo XIX, han variado menos. Los chistes de Charlot, Keaton, Laurel y Hardy, basados en los golpes, las caídas y las peleas del llamado cine burlón o *slapstick*, perduran en el cine posterior, aunque en películas de carácter distinto. Este género es, en esencia, el más invariable de todos.

Por el contrario, el subgénero de terror, relacionado con el tema de los hombres-mono asesinos (influencia de las novelas de Poe y Stevenson), es el más efímero. Sin embargo, es muy posible que el cine de terror prehistórico se encuentre presente de otra forma en otro tipo de películas de épocas posteriores.

El género de aventuras, parece tener un comienzo en las novelas de Burroughs, en films de grupos de mujeres selváticas que tendrán una notable continuidad y ha ido desembocando también (gracias a obras como las Doyle y Verne) en viajes a mundos perdidos con dinosaurios. Las películas de bikinis con dinosaurios son sin duda las más populares e influyentes de este género, tienen su auge en los años sesenta y setenta.

Las películas de ciencia-ficción por su parte son difíciles de definir. Algunas pueden considerarse de aventuras o de terror. Quizás, lo verdaderamente destacable de este subgénero sea su peculiar relación con la coyuntura científica. De esta manera, en la década de los sesenta destacan las películas de viajes espaciales y, en la década de los noventa, las películas que hablan de la evolución humana, la genética y la robótica.

El género histórico tiene quizás sus precedentes en las películas de talante realista de principios del siglo XX, pero se desarrolla en los años ochenta gracias al impulso de los seriales de Auel. A pesar de ser un género reciente, parece cobrar gran fuerza actualmente gracias a las recreaciones virtuales y a la estética hiperrealista que exige la credibilidad fílmica de este periodo.

El estudio de los géneros nos ayuda también a establecer una serie de tendencias generales en la historia del cine prehistórico. Estas preferencias se mezclan, hibridan, conviven, pero también se imponen en cada uno de los ciclos sobre otras. La primera tendencia es la del ciclo cómico (1905-1940) y estaría formado por las películas de animación y las cómicas, que inician la proyección de la Prehistoria en clave de humor y bajo una clara influencia de los tebeos de finales del siglo XIX. Este periodo es sobre todo humorístico, incluso las películas de talante realista tienen siempre un tono irónico, en relación casi siempre con las teorías de Darwin.

El segundo ciclo (1940-1970) estaría marcado por la incursión del género fantástico, iniciado por el cine de terror y por el cine de aventuras en las postrimerías de la Segunda Guerra Mundial. El primero será efímero (aunque puede que se halla diversificado en otros tipos de films), pero el segundo tendrá una larga prosperidad durante la Guerra Fría, en las películas de bikinis y dinosaurios. La ciencia-ficción, sobre todo la espacial, también se desarrolla en este momento con una larga perduración hasta nuestros días.

El tercer ciclo (1980-2019) señala surgimiento del cine histórico y la tendencia realista o hiperrealista de las imágenes. El tema del género fantástico ha cambiado, pues si en el pasado siglo la ficción se hacía eco, primero de la ciencia darwinista, segundo de las ciencias físicas (la Prehistoria como metáfora de la bomba atómica), en el presente siglo lo hace de las nuevas ciencias tecnológicas NBIC. Se trata de un cine que no es del todo prehistórico pero que menciona a la Prehistoria casi como un mantra de los peligros a los que nos puede conducir los excesos de la tecnología. Es el ciclo del fin del *Homo sapiens* y el inicio de los posthumanismos.

El contenido de estos films depende más de las épocas que de los géneros, es casi siempre coyuntura de los tiempos. Y es que la historia de la Prehistoria en el cine es, bajo nuestro punto de vista, mucho más que la mera clasificación por géneros de sus películas. Es la base de la credibilidad de muchas de las ficciones narrativas cinematográficas y el fundamento de las nuevas teorías sobre la evolución humana. La historia del cine prehistórico nos permite observar el cambio fundamental que se ha experimentado en la manera de concebir la evolución humana.

En el mundo del cine, la Prehistoria está más viva que nunca. Espejo de las numerosas ficciones que nos persiguen, la Prehistoria en el cine es un corazón que late con fuerza dentro del imaginario de cada uno de nosotros.

Bibliografía

- Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Ardrey R. (1961). *African Genesis*. New York: Atheneum.
- Augusta, J. y Burian, Z. (1962). *Das buch von den mammuten*. Czechoslovakia: Artia.
- Ayán Vila, X. (2017). Hugh Hudson (director). Altamira. *Nailos*, 4, 292-296.
- Azéma, M. (2011). *La préhistoire du cinéma. Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe...* Paris: Errance.
- Barthes, R. (1968). L'Effet de Réel. *Communications*, 11, 84-89.
- Carvajal, A., Hernando, C., Soto, M. M., y Tejerizo, C. (2011). El Síndrome de Indiana Jones. La imagen social del arqueólogo. *Estrat Crític*, 5, 38-49.
- Blanco, A. (1993). *Cinesaurios*. Barcelona: Royal Books.

- Bordes, F. (1959). Science-fiction et préhistoire. *Satélite*, 16, 173-186.
- Bourget, J-L. (1992). *L'Histoire au cinéma. Le passé retrouvé*. Paris: Gallimard.
- Dagen, P. (2003). Imágenes y leyendas de la Prehistoria. En *Venus y Caín. Nacimiento y tribulaciones de la Prehistoria en el siglo XIX* (pp. 16-43). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Dart, R. (1953). The predatory transition from ape to man. *International Anthropological and Linguistic Review* 1 (4), 201-218.
- De Groot, J. (2015). *Remaking History. The past in contemporary historical fictions*. London: Routledge.
- Drummond, L. (1996). *American Dreamtime. A Cultural Analysis of Popular Movies, and Their Implications for a Science of Humanity*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.
- Ducros, A. y Ducros, J. (2000). Du gorille à l'homme fossile: art et science. En A. Ducros, y J. Ducros. (eds.), *L'homme préhistorique. Images et imaginaire* (pp. 189-201). Paris: L'Harmattan.
- Egea, A. y Arias, L. (2015). Russell Crowe el gladiador, Colón el descubridor y otros protagonistas de la historia: buceando en las narrativas históricas de jóvenes universitarios españoles, *Clio. History and History Teaching*, 41. Recuperado de <http://clio.rediris.es/>
- Fernández Gonzalo, J. (2011). *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Martínez, V. (1991). La arqueología de la Imaginación: Notas sobre literatura y Prehistoria, *Arqritica*, 2, 3-6.
- Ferry, L. (2017). *La revolución transhumanista*. Madrid: Alianza.
- Figuier, M. M. L. y Zimmermann, W.F.A. (1871): *El mundo antes de la creación del hombre. Origen del hombre. Problemas y maravillas de la Naturaleza. Tomo II*. Barcelona. Montaner y Simon.
- García-Escárcaga, A. (2013). Análisis científico de Ao, el último neandertal (J. Maletierre, 2010), *Frame*, 9, 37-66.
- González Morales, M. (2018). *Releyendo la Prehistoria. Los pintores (negros) de Altamira y otras historias*. Madrid: La Huerta Grande.
- Gubern, R. (2002). Máscaras de la ficción. Barcelona: Anagrama.
- Harari, Y. N. (2014). *De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*. Barcelona: Debate.
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hernández Descalzo, P. (1997). Luces, cámara, ¡acción!: Arqueología, toma 1. *Complutum*, 8, 311-334.
- Horrall, A. (2018). *Inventing the cave man: from Darwin to the Flintstones*. Manchester: Manchester University Press.
- Hurel, A. (2003). Hombres salvajes y hombres fósiles del escultor Constant Roux. En *Venus y Caín. Nacimiento y tribulaciones de la Prehistoria en el siglo XIX* (pp. 100-105). Madrid: Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Jardón, P., Pérez, C. y Soler, B. (2012). *Prehistoria y cine*. Valencia: Museu de Prehistòria de Valencia.
- Kempfen, B. (1994). *Abenteuer in Gondwanaland und Neandertal: prähistorische Motive in der Literatur und anderen Medien*. Meitingen: Corian-Verlag.
- Klossner, M. (2006). *Prehistoric Humans in Film and Television: 581 Dramas, Comedies and Documentaries*. Jefferson London: Mc Farland & Company.
- Koval S. (2008). *La condición poshumana. Camino de la integración hombre-máquina en el cine y en la ciencia*. Buenos Aires: Cinema.
- Lagardère, G. (1990). *Peintres d'un monde disparu: la préhistoire vue par les artistes de la fin de XIX^e siècle à nos jours*. Solutré-Pouilly: Musée de Préhistoire de Solutré.
- Lipovetski, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Lombo, A. (2014). La cueva de los sueños olvidados de Herzog. *ArkeoGazte*, 4, 297-302.
- Lombo, A. (2015). El arte paleolítico en El Carnicero de Chabrol. *Panta Rei, Revista Digital de Ciencia*

- y *Didáctica de la Historia*, 139-142. Recuperado de <https://doi.org/10.6018/pantarei/2015/13>.
- Lombo, A. y Alcolea, M. (2016). Hace un millón de años. *Complutum*, 27 (1), 219-222.
- Lorenz, K. (1966). *On Aggression*. Londres: Methuen.
- Losilla, C. (1997). La Prehistoria, los dinosaurios y otras criaturas feroces de Willis O'Brien a Steven Spielberg. *Dirigido por...* 259, 336-43.
- Martín, I. (2006). La Prehistoria en el cine. *Panta Rei, Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 25-29. Recuperado de <https://doi.org/10.6018/pantarei/2006/2>.
- Marzal, J. J. (1998). *David Wark Griffith*. Madrid: Cátedra.
- Moser, S. (1998). *Ancestral Images. The Iconography of Human Origins*. Ithaca: Cornell University Press.
- Navarro, J.A. (2013). Perros de paja. Mundos opuestos. *Dirigido por...*, 439, 53-55.
- Richard, N. (2008). *Inventer la préhistoire. Les débuts de l'archéologie préhistorique en France*. Paris: Viuibert Adapt
- Rojano Simón, M. (2016). De las cuevas al cine: la Prehistoria en el cine y la televisión *Metakinema*, 19. Recuperado de http://www.metakinema.es/metakineman19s5a1_Prehistoria_Cine_Televisi3n_Marta_Rojano_Simon.html.
- Rousot, A. (2003). ¿Ario o lapón? En *Venus y Caín. Nacimiento y tribulaciones de la Prehistoria en el siglo XIX* (pp. 76-83). Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Ruiz, G. (2016). Ilustración prehistórica y tebeo de Prehistoria: ¿camino divergentes o convergentes? En H. Bonet, H. y Moreno, A. (eds.), *Prehistoria y cómic* (pp. 59-86). Valencia: Museo de Prehistoria de Valencia. Diputación de Valencia.
- Ruiz, G. y Castaño, A. M. (2008). Arqueología e cinema, uma história em comum. *Revista Arqueologia Pública*, 3, 19-33.
- Sanchis, A. y Morales, J. V. (2012). Paisaje y fauna: de la arqueología a la pantalla. En P. Jardón, C. Pérez, y B. Soler. (eds.), *Prehistoria y cine* (pp. 56-68). Valencia: Museu de Prehistòria de València.
- Semonsut, P. (2013). *Le passé du fantasme. La représentation de la préhistoire en France dans la seconde moitié du XX^e siècle*. Paris: Errance.
- Soler, B. (2016). ¡Gracias Lucy! En H. Bonet y A. Moreno (eds.), *Prehistoria y cómic* (pp. 167-191). Valencia: Museo de Prehistoria de Valencia. Diputación de Valencia.
- Tejerizo García, C. (2011). Arqueología y cine: distorsiones de una ciencia y una profesión. *El futuro del Pasado*, 2, 389-406.
- Vallin L. (2000). Agressivité et violence de l'homme préhistorique dans ses représentations modernes. En A. Ducros y J. Ducros (eds.), *L'homme préhistorique. Images et imaginaire* (pp. 173-188). Paris: L'Harmattan.
- Villaverde, V. (2012). El destino de los neandertales: cine y evolución humana. En P. Jardón, C. Pérez y B. Soler. (eds.), *Prehistoria y cine* (pp. 39-68). Valencia: Museu de Prehistòria de Valencia.
- Vogel, J., Randau, F. y Zink, A. (2017). *Der Mann aus dem Eis*. Ditzingen: Reclam.

Trabajo y roles de género durante la Prehistoria. Un estudio sobre su percepción en el alumnado de Historia¹

Work and Gender Roles During Prehistory. A Study about Their Perception in
History Students

Pastor Quiles, María²
Universidad de Alicante

Mateo Corredor, Daniel³
Universidad de Alicante

Recibido: 10/07/2018

Aceptado: 01/03/2019

Para citar este artículo: Pastor Quiles, M. y Mateo Corredor, D. (2019). Trabajo y roles de género durante la Prehistoria. Un estudio sobre su percepción en el alumnado de Historia. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 37-53.

ISSNe: 2386-8864

DOI: 10.6018/pantareii/2019/02

Resumen

Desde la arqueología tradicional se ha generado una imagen de la Prehistoria en la que se atribuyen de forma marcada a mujeres u hombres trabajos y roles, frecuentemente influenciada por concepciones contemporáneas. Con este artículo analizamos la percepción del alumnado del Grado en Historia sobre una serie de afirmaciones, presentadas en un cuestionario con una escala tipo Likert, que relacionan actividades con un sexo u otro en contextos prehistóricos. Esta investigación ha permitido conocer la presencia entre el alumnado de algunas de estas visiones estereotipadas. Se evidencia la necesidad de incorporar la perspectiva feminista a los estudios históricos para tratar de ser conscientes en mayor medida de estos estereotipos que condicionan la imagen que tenemos de la Prehistoria.

Palabras clave

Arqueología, educación, cuestiones de género, feminismo, estereotipos sexuales.

Abstract

From traditional archaeology an image of Prehistory has been transmitted where activities and roles are attributed to women or men, frequently influenced by contemporary conceptions. In this paper we analyse the perceptions of History students about a series of statements, presented in a

1 El presente trabajo se ha realizado dentro de los proyectos HAR2015-64601-C3-2-R, HAR2015-68554-P, HAR2016-76586-P, financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad y el proyecto GRE-16-06, financiado por la Universidad de Alicante.

2 Para contactar con esta autora: María Pastor Quiles. Universidad de Alicante. m.pastor@ua.es.

3 Para contactar con este autor: Daniel Mateo Corredor. Universidad de Alicante. daniel.mateo@ua.es.

questionnaire based on a Likert rating scale. These statements associate activities with one sex or the other in prehistoric contexts. This research has allowed us to acknowledge the presence of some of these stereotyped visions among the students. The need of incorporating the feminist perspective into historical studies is highlighted, in order to be able to identify these stereotypes that constrain the image we have of prehistoric times.

Keywords

Archaeology, Education, Gender Issues, feminism, Sex Stereotypes.

1. Introducción

Al contrario de lo que ocurre con otras épocas del pasado, el conocimiento acerca de la Historia humana previa al uso de la escritura no se obtiene a partir de una variedad de fuentes, sino que depende del estudio de los restos arqueológicos. La arqueología permite conocer el uso y el desarrollo de tecnologías y procesos productivos durante la Prehistoria, que conllevaron actividades o trabajos. En este campo, puede considerarse que, por parte de la arqueología tradicional, se han establecido jerarquías entre las diferentes actividades, siendo unas altamente valoradas, mientras que a otras se les ha atribuido una importancia muy escasa o apenas han sido objeto de atención. De este modo, puede observarse una correlación entre las actividades consideradas de gran relevancia, incluso cruciales para la propia evolución de la Humanidad, y su desempeño por parte de los hombres, mientras que a las mujeres de la Prehistoria se les ha atribuido un papel muy secundario en sus grupos desde los orígenes de la disciplina, como lleva siendo resaltado desde hace décadas (Conkey y Spector, 1984).

En el campo de las relaciones humanas en contextos prehistóricos, son muchas las cuestiones que se desconocen o cuyo conocimiento es muy limitado. Entre ellas está la existencia de relaciones desiguales de poder entre mujeres y hombres y su grado de instauración social en función de cada contexto, o de una distribución de trabajos en función del sexo y de un establecimiento de roles diferenciados –de género– en el seno de cada sociedad. No obstante, a pesar de que en la mayoría de los casos la arqueología prehistórica no posea evidencias, por ejemplo, de si un determinado trabajo fue realizado especialmente por un sexo u otro, la atribución de actividades productivas a mujeres y hombres tiene una larga tradición. En este sentido, han sido diversos los trabajos que han llamado la atención acerca de que la marcada diferenciación de roles y actividades que se han dado por supuestos y se han establecido para la Prehistoria, provienen en gran medida de la interiorización de la desigualdad entre sexos en el presente (Montón, 2000; Moser, 1993; Owen, 2005; Zihlman, 1981). En la actualidad, la conceptualización de los estereotipos de género permite que seamos conscientes de la asociación tradicional, en el seno de las sociedades patriarcales, de los hombres con características como actividad, fuerza, agresividad o inteligencia, mientras que las mujeres han sido asociadas con pasividad, debilidad, vulnerabilidad o emocionalidad. De este modo, se justifican unos roles diferenciados en lo social y, así, el dominio y liderazgo masculino y la relación entre las mujeres y lo “doméstico” (ver, por ejemplo, Bosch y Ferrer, 2003).

La investigación que aquí presentamos se ha desarrollado en el contexto de un proyecto destinado a conocer y analizar los conocimientos y la percepción que tiene el alumnado del Grado en Historia de la Universidad de Alicante acerca de la desigualdad entre mujeres y hombres, tanto en el presente, como en el pasado (Pastor y Mateo, 2018), particularmente, en la Prehistoria y la Antigüedad, abordando en este espacio los resultados obtenidos referentes a cronologías prehistóricas. Así, el principal objetivo de este trabajo es conocer la percepción del alumnado del Grado en Historia acerca de una serie de cuestiones que atribuyen determinados trabajos, manifestaciones o actitudes a mujeres u hombres en contextos prehistóricos. Además, se evalúa si se producen diferencias en las respuestas en función del sexo y de la edad de los alumnos y alumnas, así como entre quienes están finalizando sus estudios y quienes acaban de comenzarlos. Consideramos especialmente importante plantear al alumnado de Historia cuestiones como las

que más adelante se muestran y conocer sus reacciones y valoraciones, dada su amplia presencia en relación con la Prehistoria, su relevancia y sus implicaciones, de cara al conocimiento de las sociedades prehistóricas, pero también más allá de él.

En las respuestas del alumnado pueden influir múltiples factores. Por un lado, posiblemente los tiempos prehistóricos son la etapa de la Historia de la Humanidad en cuya percepción social más ha influido la ficción creada en torno a ellos. Así, el interés mostrado por el público acerca de la Prehistoria se produce de la mano, en muchas ocasiones, de concepciones no reales acerca de esta etapa histórica –como la relación entre seres humanos prehistóricos y dinosaurios (Wood, 1996; Venegas, 2017)–, reforzadas por medios y recursos culturales y de ocio con tanta influencia como el cine (Jardón, Pérez y Soler, 2012; Lombo, Catalán, Palacios y Parrilla, 2014). Estas imágenes también incluyen marcados estereotipos de género. En este sentido, desde la infancia se configura un “imaginario prehistórico” generado al contacto con los recursos comentados, que es necesario conocer y tener en cuenta a la hora de plantear la enseñanza de la Prehistoria (Ruiz, 2010) y que, en el caso de las consideraciones sobre hombres y mujeres en ese periodo histórico, es especialmente importante.

No obstante, los tiempos prehistóricos suscitan al mismo tiempo otro tipo de interés por parte del público, al ser la Prehistoria donde se ubican los orígenes de los seres humanos y donde pueden llegar a encontrarse claves que contribuyan a explicar “lo que somos”. En los museos arqueológicos, la Prehistoria inicia los recorridos por las diferentes salas, marcando lo que son considerados como los primeros pasos del camino de la Humanidad hasta nuestros días, un inicio que, además, tiene por lo general un importante carácter androcéntrico. El hecho de que la Prehistoria se conciba como la etapa histórica en la que se genera lo que somos hoy tiene una enorme importancia y puede actuar como forma de justificar y legitimar comportamientos (Conkey y Spector, 1984; Gifford-Gonzalez, 1993; González, 2009; entre otros), también en lo que se refiere a la desigualdad entre hombres y mujeres.

Por otro lado, la atribución de estereotipos de género en la Prehistoria no se da exclusivamente fuera del ámbito académico. El propio androcentrismo de los estudios históricos ha generado una imagen sesgada del pasado y los tiempos prehistóricos no son una excepción. Así, por ejemplo, en lo referente a los grupos humanos del Paleolítico, desde la academia se ha reproducido tradicionalmente el modelo del hombre/macho protector y cazador, que provee el alimento a mujeres/hembras pasivas y sumisas (Conkey, 1991; Dahlberg, 1981; Leibowitz, 1975; Owen, 2005), lo que ha quedado plasmado en las representaciones visuales de esos grupos en los diversos recursos utilizados para la transmisión del conocimiento arqueológico y especialmente en los museos (Cintas-Peña, García Sanjuán y Morell, 2018; Moser, 1993; Querol y Hornos, 2015; Soler, 2009).

Además, como ha sido resaltado en distintos trabajos, la impartición de contenidos acerca de la Prehistoria en los niveles educativos preuniversitarios, en la enseñanza primaria y secundaria, ha sido, por lo general, considerablemente escasa en el ámbito español (Ruiz y Álvarez, 1997; Ruiz, 2010), como también ha ocurrido fuera de él (Wood, 1996). Asimismo, los materiales didácticos sobre la Prehistoria tienen, en su mayoría, un marcado carácter tradicional y fuertemente androcéntrico.

Por todo ello, consideramos de vital importancia acercarnos a la percepción, visiones y opiniones que sobre este tema poseen los futuros historiadores e historiadoras, considerando sobre todo la importante posición que podrán ocupar en la transmisión y divulgación del conocimiento histórico a la sociedad. De este modo, es clave la formación que este alumnado reciba, pues sus conocimientos y actitudes sobre la desigualdad entre hombres y mujeres a lo largo de la Historia tendrán su reflejo en su posterior desempeño profesional.

2. Metodología

La población del estudio está formada por el alumnado del Grado en Historia de la Universidad de Alicante. La muestra, seleccionada de manera no aleatoria o estratificada, está formada por 108 alumnas y alumnos que formaban parte de los grupos de mañana y tarde de primer y cuarto curso durante el año académico 2016-2017 (Figura 1). El objetivo era poder comparar entre el alumnado que estaba a punto de terminar el Grado en Historia respecto a aquél recién incorporado a la carrera, con el fin de observar la posible existencia de diferencias.

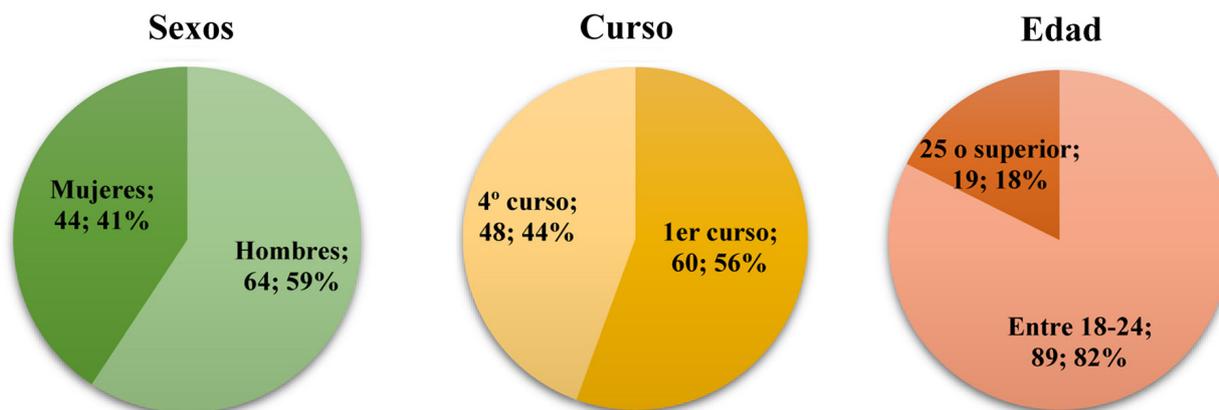


Figura 1: Análisis por categorías de la muestra (n=108). Fuente: elaboración propia.

Hemos utilizado un cuestionario cerrado con una escala de valoración tipo Likert. Es una escala de nivel ordinal y aditiva que se basa en la reacción ante una serie de proposiciones, sobre las que permite medir actitudes, así como el nivel de conformidad (Namakforoosh, 2000). Se trata de un instrumento utilizado con frecuencia en las ciencias sociales y humanísticas, de elaboración sencilla y que tiende a alcanzar una alta fiabilidad (Farrell, Rabinowitz, Wallander y Curran, 1985).

El cuestionario nos ha permitido valorar la percepción y las reacciones del alumnado ante cada una de las afirmaciones propuestas y medir la mayor o menor presencia de estereotipos sexistas. Para cada ítem escogimos una escala de estimación de cinco niveles de acuerdo a las siguientes alternativas mostradas de manera horizontal: 1 (totalmente en desacuerdo); 2 (en desacuerdo); 3 (ni de acuerdo ni en desacuerdo); 4 (de acuerdo); 5 (totalmente de acuerdo). Con el fin de limitar la tendencia a contestar afirmativamente, uno de los sesgos de la escala Likert, incluimos afirmaciones con direcciones en sentido positivo y negativo. Además, las proposiciones de cada tema abordado se presentaron de manera no agrupada, exceptuando las relativas a la valoración de la representación de las mujeres en los contenidos del Grado en Historia, reservados sólo al alumnado de cuarto curso y que ya han sido analizados en otro lugar (Pastor y Mateo, 2018).

Una vez diseñado, el cuestionario se mostró a diversos especialistas y fue realizado a un grupo piloto, lo que permitió eliminar ítems y ajustar los seleccionados, mejorando la validez del instrumento⁴. El cuestionario definitivo está compuesto por 32 proposiciones comunes a ambos grupos y 4 exclusivas del grupo de cuarto curso, con un tiempo de aplicación de en torno a 10/15 minutos. El alfa de Cronbach fue calculado para el conjunto de las proposiciones obteniendo $\alpha = 0,793$, lo que indica una consistencia interna aceptable (George y Mallery, 2003).

⁴ Damos las gracias a las personas que participaron en el cuestionario piloto, así como al personal investigador que nos asesoró en la elaboración de su versión final.

Los cuestionarios fueron presentados al alumnado de ambos cursos al final del segundo semestre del curso 2016-2017⁵. Fueron rellenados de manera anónima, solicitando que nos proporcionaran únicamente sus datos de sexo y edad, que junto al curso constituyen las variables independientes. Tras la aplicación del instrumento se procedió al proceso de codificación y tratamiento cuantitativo de los datos, sometidos a un análisis estadístico que incluía el uso de medidas de tendencia central, dispersión, frecuencias y porcentajes. En el presente trabajo analizaremos los 12 ítems relacionados con la Prehistoria.

Las cuestiones planteadas al alumnado que se abordan en este texto están basadas en consideraciones que frecuentemente recorren las interpretaciones y representaciones de los grupos humanos prehistóricos. Así, somos conscientes de que presentan un carácter globalizador u homogeneizador, ya que lo hacen de acuerdo con la naturaleza de estas consideraciones, que suelen generar y transmitir una idea de la Prehistoria que no refleja el enorme abanico temporal que abarca y la diversidad de grupos humanos y formas de organización social que la integrarían.

3. Roles de género y atribución de actividades. La percepción del alumnado de Historia

3.1. Cuestiones previas: sobre el matriarcado, la dominación masculina y los roles de género en la Prehistoria

Como marco introductorio para las cuestiones específicas acerca de la atribución de actividades a mujeres y hombres que se recogerán en los siguientes apartados, queremos referirnos a dos afirmaciones referidas a la Prehistoria que ya han sido presentadas (Pastor y Mateo, 2018) y sobre las que deseamos profundizar. Ambos ítems y sus respuestas pueden ponerse en relación, de una forma o de otra, con diferentes visiones existentes acerca de la Prehistoria, que han ido generándose y estableciéndose en la cultura popular, en el ámbito no académico. Estas narrativas e imágenes generan un marco con el que puede relacionarse la atribución de trabajos a hombres o a mujeres en cronologías prehistóricas. La razón para ello es que se encuentran impregnadas por fuertes estereotipos de género, que atribuyen cualidades y actitudes muy distintas a hombres y a mujeres y que no son tan diferentes a los roles de género que se transmiten desde la arqueología prehistórica tradicional (Tabla 1 y Figura 2).

Tabla 1
Ítems con porcentajes de respuesta y promedio por categorías

Matriarcado, dominación masculina y roles de género	1-TED	2-ED	3-Ni DA ni ED	4-DA	5-TDA
1. En las primeras sociedades humanas, el matriarcado era el sistema de relación entre sexos imperante.	7,4%	16,7%	48,1%	25,0%	2,8%
2. El grado de sometimiento o subordinación de las mujeres a los hombres habría sido mayor en la Prehistoria que en la Antigüedad.	22,2%	52,8%	17,6%	6,5%	0,9%

Fuente: elaboración propia.

⁵ Agradecemos al profesorado y especialmente a las alumnas y alumnos de estos grupos su generosa disposición y participación, sin las que este proyecto no hubiese sido posible.

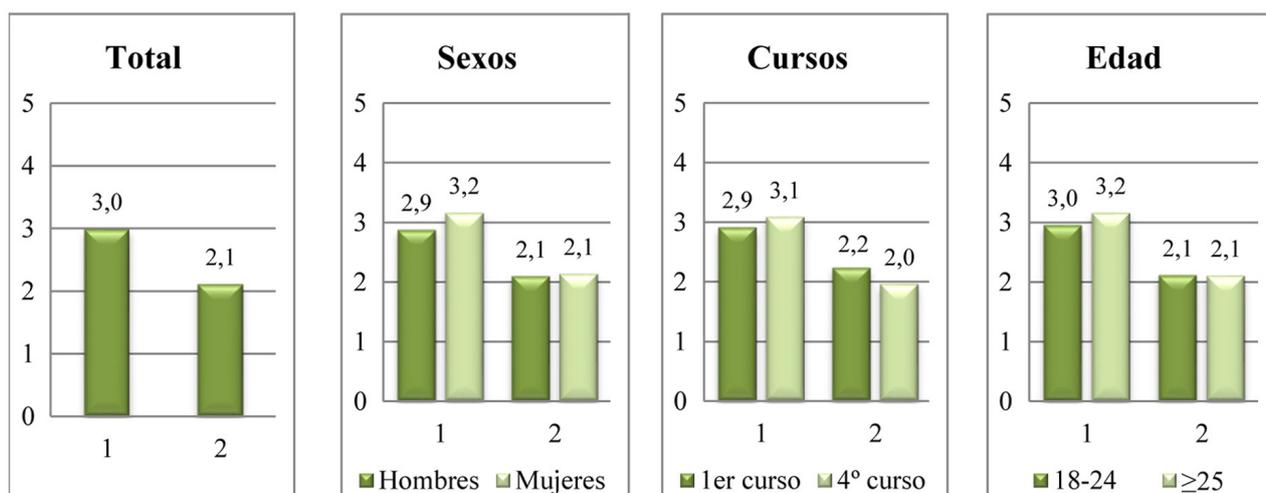


Figura 2: ítems con porcentajes de respuesta y promedio por categorías. Fuente: elaboración propia.

El primero de los ítems que queremos resaltar es el que afirmaba que “en las primeras sociedades humanas, el matriarcado era el sistema de relación entre sexos imperante”. Prácticamente la mitad del alumnado encuestado se mostró “ni de acuerdo ni en desacuerdo” y casi el 30% afirmó estar de acuerdo o muy de acuerdo. Además, las alumnas se mostraron algo más cerca de suscribirlo que los alumnos varones y la idea de que las primeras sociedades prehistóricas fueran matriarcales fue ligeramente más aceptada al final del Grado que entre el alumnado de primer curso.

La existencia en la Prehistoria de un matriarcado –un gobierno de las mujeres o ginecocracia– fue una teoría desarrollada por Johann Jakob Bachofen (1861), concebida como una etapa en la evolución de las sociedades que desembocaría, tras su derrota y castigo, en el establecimiento del orden social patriarcal (Rodríguez y Serrano, 2005). La idea de una fase matriarcal en el desarrollo de los grupos humanos fue incorporada en el siglo XIX por otros trabajos de gran repercusión⁶. A pesar de que la existencia de sociedades matriarcales, entendidas en el sentido descrito por Bachofen, no es mayoritariamente considerada por la investigación actual (Lerner, 1990; Rodríguez y Serrano, 2005; entre otros), la idea parece estar presente en el imaginario colectivo, reflejándose con cierta fuerza en el alumnado del Grado de Historia e incluso con mayor intensidad en el de cuarto curso.

La idea de un gobierno de las mujeres ya fue planteada en la Antigüedad clásica con el mito de las amazonas, que no estaban sometidas a la autoridad masculina, desempeñaban actividades y trabajos que se consideraban propios de los hombres y que acababan siendo vencidas (Roque, 2017). Existen también otros mitos y relatos en otros contextos temporales y geográficos que narran el origen del dominio de los hombres sobre las mujeres, actuando para legitimarlo y reproducirlo (Rodríguez y Serrano, 2005). Narran un gobierno inicial de la sociedad por parte de las mujeres, que supone un peligro y es sustituido por el gobierno de los hombres, que someten a las mujeres y traen el “orden” patriarcal, siendo castigados los intentos de rebelión.

Un elemento que relatos como el de las amazonas resaltan es la definición de una clara dualidad entre lo masculino y lo femenino (Roque, 2017), rígidamente establecida, como identidades a las que se atribuyen características muy distintas, incluso opuestas, mediante lo que hoy llamamos estereotipos de género, que alimentan los distintos roles atribuidos a mujeres y

⁶ Como *La sociedad antigua* de Lewis Henry Morgan (1877) o *El origen de la familia, la propiedad privada y el estado* de Friedrich Engels (1884).

hombres. La atribución de características y roles sociales diferenciados se plasma en la distribución de actividades en función del sexo, asociando a hombres y a mujeres aquellos trabajos que, de acuerdo con las características que se han establecido como relativas a cada sexo, se considera que es apropiado que desempeñen y/o que son capaces de desempeñar.

La Prehistoria, como contexto lejano e incluso remoto en el tiempo, se presenta en distintas manifestaciones como un marco propicio en el que plantear escenarios muy distintos a los contemporáneos en cuanto a las relaciones entre los sexos y las atribuciones de género, algo simbolizado en la idea del matriarcado. En el cine ambientado en la Prehistoria se trata el matriarcado, por ejemplo, en la película *Prehistoric women* (1950), que muestra a un grupo formado sólo por mujeres que realiza con éxito todas las actividades para su supervivencia hasta que entran en contacto con hombres, aunque aquéllas, de forma voluntaria, deciden abandonar su forma de vida previa y someterse a ellos (Soler, 2012). La lejanía como característica del escenario propicio para plantear una inversión de los roles de género también puede ser geográfica, como en la novela utópica *Herland* de Charlotte Perkins Gilman (1915) que confronta una sociedad próspera y moderna, creada y compuesta sólo por mujeres, con los planteamientos de género europeos de inicios del siglo XX. Es relevante destacar cómo en estas producciones lo extraño y revolucionario es el hecho en sí de que las mujeres sean capaces de producir y de sacar adelante una sociedad por sí mismas.

Por otro lado, entre las cuestiones a valorar en nuestro estudio se encontraba un ítem que afirmaba que la dominación de las mujeres por parte de los hombres habría sido mayor en la Prehistoria que en la Antigüedad, sobre lo que el 75% del alumnado se mostró en desacuerdo o muy en desacuerdo, coincidiendo con lo generalmente considerado por la investigación (Lerner, 1990; Hernando, 2005; entre otros). En efecto, la sociedad romana, por ejemplo, se caracterizó por una gran desigualdad entre hombres y mujeres, institucionalizada y visible en ámbitos como el político o el jurídico, ampliamente constatada en las fuentes históricas. No obstante, mediante el proyecto de investigación en el que se enmarca este artículo, hemos podido observar que el conocimiento que se posee en la actualidad acerca de muchas de las cuestiones que caracterizan dicha desigualdad entre sexos en la antigua Roma no necesariamente se refleja en los conocimientos manifestados por el alumnado (Mateo y Pastor, 2019).

No obstante, ante dicho ítem un 17,6% de las alumnas y alumnos se mostraban “ni de acuerdo ni en desacuerdo” y un 7,4% daban por válido este enunciado. Consideramos que estas respuestas, aunque no fueran las mayoritarias, también merecen ser objeto de atención, entendiendo que pueden estar relacionadas, entre otras cuestiones, con imágenes estereotipadas que se transmiten acerca de la Prehistoria, desde hace décadas, en producciones culturales de distinto tipo. Generalmente, estas producciones coinciden en presentar la Prehistoria –centrándose en la Prehistoria más antigua– como un entorno adverso para los humanos, lleno de peligros, donde los hombres, generalmente asociados a características como la fuerza y la brutalidad –cualidades del “cavernícola”–, son los que luchan por la supervivencia del grupo. La violencia masculina es un elemento omnipresente en estas representaciones, que se han transmitido a través del cine (Jardón y Pérez, 2012; Lombo et al., 2014), del cómic (Ruiz, 1997), o de los videojuegos (Venegas, 2017) de temática prehistórica.

Esta violencia de los hombres también se asume en relación con las mujeres. Así, se han generado y reproducido escenas como la que muestra a hombres cargando contra su voluntad a mujeres o arrastrándolas del pelo. Estas imágenes son mostradas como “representativas” de la Prehistoria, cuando aparecen con frecuencia en viñetas, en la portada de películas clásicas que tratan la Prehistoria como *The Three Ages* (1936) o cuando son la manera de conseguir puntuación en videojuegos ambientados en tiempos prehistóricos como *BC. Bill* (1984) (Venegas, 2017). Esta imagen de superioridad y fuerza masculina, frente a inferioridad y vulnerabilidad femenina en las representaciones no académicas de la Prehistoria queda fomentada, además, por la presencia de otros modelos frecuentes, como el que representa al hombre como protagonista y héroe salvador del personaje secundario, una mujer bella e indefensa, que ha sido capturada (Jardón et

al., 2012, Venegas, 2017). Esta narrativa se encuentra en otras recreaciones de mundos perdidos de inspiración prehistórica, como la del famoso *King Kong*. Además, las mujeres prehistóricas aparecen desempeñando roles de género tradicionales y de sumisión a los varones en muchas producciones audiovisuales de ambientación prehistórica, incluyendo series de dibujos animados como *The Flintstones* (Los Picapiedra) o *Il était une fois... l'Homme* (Érase una vez... el Hombre), que empezaron sus emisiones en 1960 y 1978 respectivamente.

3.2. Trabajo y roles de género: Prehistoria antigua

En este apartado presentamos los ítems valorados por el alumnado que se relacionan principalmente, aunque no de forma exclusiva, con el Paleolítico o Prehistoria antigua (Tabla 2 y Figura 3).

Tabla 2
Ítems con porcentajes de respuesta y promedio por categorías

Prehistoria antigua	1-TED	2-ED	3-Ni DA ni ED	4-DA	5-TDA
3. La recolección durante el Paleolítico habría sido un trabajo hecho por mujeres, mientras que la caza sería llevada a cabo por hombres.	3,7%	23,1%	15,7%	38,9%	18,5%
4. Durante la Prehistoria, las mujeres se habrían dedicado mayoritariamente al cuidado de su descendencia y, por lo tanto, la mayor parte de las actividades productivas habrían sido realizadas por los hombres.	5,6%	37,0%	14,8%	28,7%	13,9%
5. Tanto hombres como mujeres fabricarían herramientas de piedra tallada durante el Paleolítico.	0,0%	19,4%	13,9%	46,3%	20,4%
6. Durante la Prehistoria, las niñas trabajarían.	4,6%	8,3%	23,1%	47,2%	16,7%
7. Las pinturas de la cueva de Altamira probablemente fueron pintadas por mujeres.	1,9%	9,3%	73,1%	13,9%	1,9%

Fuente: elaboración propia.

En el cuestionario incluimos la afirmación “la recolección durante el Paleolítico habría sido un trabajo hecho por mujeres, mientras que la caza sería llevada a cabo por hombres”. Esta frase, formulada de manera categórica, ha sido rechazada por aproximadamente el 27% del alumnado, mostrándose un 16% “ni de acuerdo ni en desacuerdo”. Casi un 60% de las y los estudiantes encuestados se han mostrado de acuerdo o totalmente de acuerdo con ella. Las alumnas tienden a aceptarla algo más que los alumnos varones, con una pequeña diferencia de dos décimas, la misma cifra con la que los alumnos más jóvenes tienden a darla por válida en mayor medida que el grupo con edades a partir de los 25 años. En una comparación entre los grupos de primero y de cuarto, existe una diferencia más significativa, de seis décimas, situándose más cerca de aceptar esta concepción estereotipada el alumnado que inicia sus estudios en Historia, sin que, en todo caso, haya ningún grupo que se manifieste en contra de forma mayoritaria.

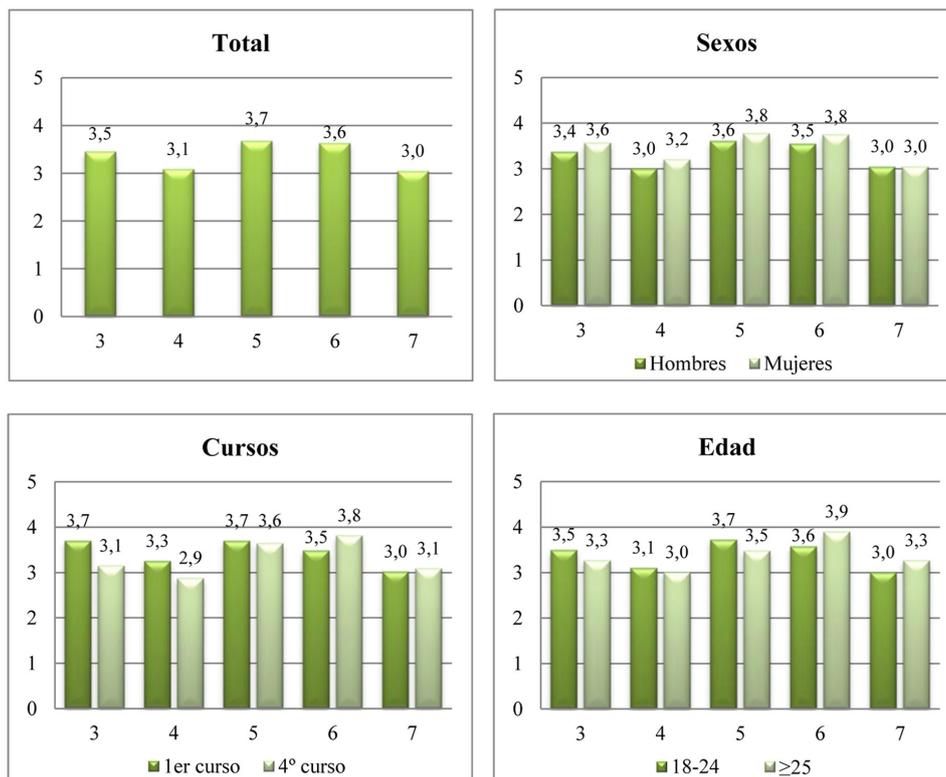


Figura 3: ítems con porcentajes de respuesta y promedio por categorías. Fuente: elaboración propia.

El binomio hombres cazadores *versus* mujeres recolectoras, es posiblemente el exponente más claro de la división sexual del trabajo en función del sexo que se ha establecido tradicionalmente para la Prehistoria antigua y que hoy en día se encuentra mayoritariamente vigente. Esta asumida distribución de las actividades económicas consideradas principales en los primeros grupos humanos, entre los hombres cazadores y las mujeres recolectoras –y cuidadoras de la descendencia–, se produciría a partir de finales de la década de los 60 (Estioko-Griffin y Griffin, 1981). Con anterioridad, se encontraba asentado el modelo del “hombre cazador”, nacido de la teoría evolucionista moderna, pero no se consideraba el papel de la recolección, ni tampoco el trabajo de las mujeres como recolectoras (Bolger, 2006), como parte del modelo que más tarde se asentaría. Además, la caza, concebida como una actividad desarrollada por hombres, se presentaba como un detonante fundamental del desarrollo de aptitudes que permitirían el desarrollo del ser humano, incluida la inteligencia (Slocum, 1975; Bolger, 2006; Kästner, 2009). Desde hace décadas, diferentes trabajos han cuestionado el modelo rígido basado en una marcada división por sexos, resaltando la necesidad de considerar una mayor variedad, flexibilidad y complejidad en las estrategias de subsistencia (Dahlberg, 1981; Spector, 1999; Owen, 2005; entre otros). A pesar de ello, el modelo de hombres cazadores y mujeres recolectoras permanece vigente en los discursos e imágenes de la Prehistoria, siendo excepcional la representación de mujeres cazadoras, e igual o más excepcional la de hombres recolectores, y esta vigencia se ha manifestado en las respuestas ofrecidas por el alumnado.

Por otra parte, también forma parte del cuestionario la siguiente frase: “Durante la Prehistoria, las mujeres se habrían dedicado mayoritariamente al cuidado de su descendencia y, por lo tanto, la mayor parte de las actividades productivas habrían sido realizadas por los hombres”. Este ítem recoge una idea reflejada en gran parte de los discursos y representaciones acerca de la vida en la Prehistoria en las que las mujeres quedan asociadas, en la gran mayoría de los casos, a algunas “tareas” realizadas en el ámbito del “hogar”, considerándose limitadas por su actividad reproductiva

(Moser, 1993; Owen, 2005), de las que bien se puede concluir que el “verdadero” trabajo sería un campo eminentemente masculino. Los resultados indican un curioso empate, con un 42,6% del alumnado que se sitúa de acuerdo o muy de acuerdo, y una cifra igual que dice estar en desacuerdo o muy en desacuerdo. Como en el caso anterior, existe una pequeña diferencia de dos décimas, con la que las alumnas muestran una mayor aceptación que los alumnos, siendo mayor la diferencia entre cursos, donde se observa una mayor tendencia a validar esta visión tradicional por parte del alumnado de primero, con un 3,3 de promedio, frente al 2,9 de los de cuarto.

De igual modo, el trabajo de la talla lítica en la Prehistoria es sistemáticamente representado como un trabajo masculino, sin considerarse que no sólo los hombres en la Prehistoria habrían necesitado herramientas de piedra y habrían sido capaces de fabricarlas (Gero, 1991; Sassaman, 1998). Cuando planteamos al estudiantado si tanto mujeres como hombres fabricarían herramientas de piedra tallada durante el Paleolítico, casi el 67% mostraron su conformidad con el enunciado, mientras que un 19,4% se mostraron en desacuerdo. Esta es la cuestión, entre todas las que tratamos en este artículo, en la que se han obtenido cifras más altas de conformidad a nivel global, lo que indica un alto grado de aceptación del alumnado, más allá de la tendencia a contestar de manera afirmativa en este tipo de test. En una comparación entre alumnos y alumnas, éstas se mostraron algo más de acuerdo con que ambos sexos habrían desarrollado la talla lítica de herramientas en los grupos paleolíticos, mientras que apenas se registraron diferencias entre cursos.

Por su parte, ante la frase “durante la Prehistoria, las niñas trabajarían”, el 64% del alumnado ha mostrado su aceptación, con un 13% que la rechaza y un notable 23% que se manifiesta “ni de acuerdo ni en desacuerdo”. Las alumnas se muestran más de acuerdo que los varones, con una diferencia de tres décimas –un total de 3,8 puntos–. Una cifra similar arroja la comparación por cursos, mostrándose el alumnado de cuarto más de acuerdo que el de primero en aceptar el trabajo infantil femenino, con 3,8 puntos y tres décimas más de diferencia. También son tres décimas las que muestran la diferencia entre la mayor conformidad del pequeño grupo que posee 25 o más años respecto a la mostrada por el alumnado por debajo de esa edad.

Los desarrollos considerados clave durante la evolución humana y el Paleolítico, desde las características físicas distintivas de los seres humanos hasta el pensamiento simbólico, han sido interpretados y representados gráficamente en términos masculinos, excluyendo a las mujeres de ellos. En este marco, se encuentran también las manifestaciones artísticas (Conkey, 1997; Aдовasio, Soffer y Page, 2007; Kästner, 2009). En museos o publicaciones es casi imposible encontrar la imagen de una mujer realizando una pintura rupestre prehistórica, salvo excepciones como la reciente representación realizada por Arturo Asensio para la exposición *Arte sin Artistas. Una mirada al Paleolítico*, en el Museo Arqueológico Regional de Madrid. En este sentido, quisimos conocer las reacciones del alumnado ante la afirmación: “Las pinturas de la cueva de Altamira probablemente fueron pintadas por mujeres”. Esta frase generó un 11,2% de negación, un 15,8% de aceptación y un 73% de respuestas “ni de acuerdo ni en desacuerdo”, siendo el ítem que ha generado un mayor número de respuestas intermedias. No se aprecian apenas diferencias entre las categorías analizadas, salvo en el alumnado de mayor edad, que alcanza un promedio de 3,3, tres décimas superior al grupo menor de 25 años.

3.3. Trabajo y roles de género: Prehistoria reciente

A continuación, exponemos los resultados de las afirmaciones mayoritariamente relativas a la Prehistoria reciente (Tabla 3 y Figura 4).

Tabla 3
Ítems con porcentajes de respuesta y promedio por categorías

Prehistoria reciente	1-TED	2-ED	3-Ni DA ni ED	4-DA	5-TDA
8. Los inicios de la agricultura habrían podido ser desarrollados por mujeres, ya que durante el Paleolítico eran las que mayoritariamente recolectaban y se les podría presuponer un mayor conocimiento sobre las plantas.	0,9%	11,1%	24,1%	55,6%	8,3%
9. En las sociedades prehistóricas, los hombres también desempeñarían un papel importante en el cuidado y aprendizaje de su descendencia.	3,7%	12,0%	21,3%	48,1%	14,8%
10. La mayor parte de la cerámica prehistórica sería fabricada por mujeres.	2,8%	24,1%	44,4%	26,9%	1,9%
11. La producción del metal en la Prehistoria habría sido realizada mayoritariamente por hombres.	1,9%	13,0%	25,9%	50,0%	9,3%
12. En las sociedades prehistóricas, serían los hombres los constructores de las viviendas.	4,6%	30,6%	26,9%	29,6%	8,3%

Fuente: elaboración propia.

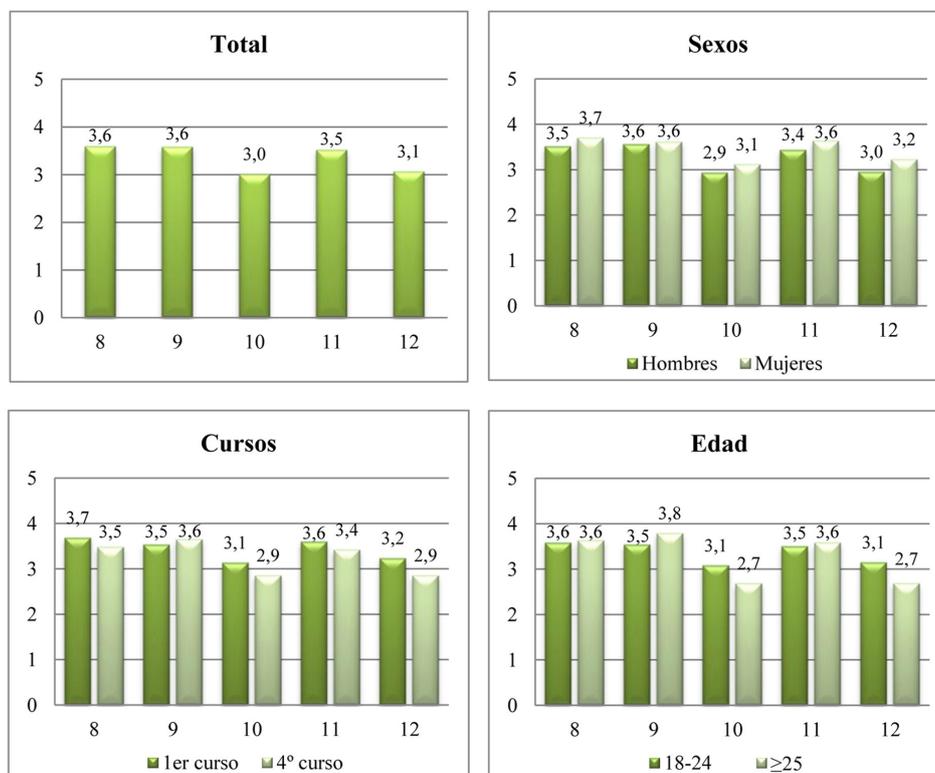


Figura 4: ítems con porcentajes de respuesta y promedio por categorías. Fuente: elaboración propia.

En el cuestionario, introdujimos la idea de si los inicios de la agricultura habrían podido ser desarrollados por mujeres, considerando que, si durante el Paleolítico habrían sido las que mayoritariamente recolectaban, se les podría presuponer, por lo tanto, un mayor conocimiento sobre las plantas. Diferentes trabajos han abordado este razonamiento, cuestionándose, si la mayor parte de la arqueología tradicional asocia a las mujeres con la recolección, por qué no se les ha atribuido papel activo alguno en la transición al Neolítico (Watson y Kennedy, 1991; Gilchrist, 1999; Díaz-Andreu, 2005). Esta argumentación ha sido dada por válida por un reseñable 64% del estudiantado, con un 12% que se muestra en desacuerdo y un importante porcentaje, del 24%, optando por la posición intermedia ni de acuerdo, ni en desacuerdo. Las alumnas tienden a mostrarse más de acuerdo que sus compañeros varones, con una pequeña diferencia de dos décimas, y el alumnado de cuarto algo menos de acuerdo que el de primero, también con esa pequeña diferencia.

Cuando se les plantea si en las sociedades prehistóricas los hombres también habrían desempeñado un papel importante en el cuidado y en el aprendizaje de su descendencia, el 63% del alumnado encuestado se muestra de acuerdo o muy de acuerdo. Con un 16% que se posiciona en contra, más del 21% opta por la posición intermedia. Las respuestas medias no varían en función del sexo, ni prácticamente en función del curso. Sólo se observa una cierta diferencia en función de la edad, posicionándose el alumnado de edad igual o superior a 25 años más de acuerdo que el más joven, con tres décimas. Es destacable esta mayoría de respuestas positivas obtenidas a pesar de que la imagen de los hombres durante la Prehistoria ocupándose de su descendencia no se encuentra en las representaciones tradicionales acerca de esta etapa histórica, como probablemente tampoco en el imaginario colectivo, al menos hasta la actualidad. Ejemplo de ello sería la sorpresa que suscitó la escena de un hombre con una criatura en brazos en la exposición del Museo de Prehistoria de Valencia “Las Mujeres en la Prehistoria” (Soler, 2009). En las representaciones visuales de escenarios prehistóricos, una de las formas más comunes en las que se representa a las mujeres es sosteniendo a un bebé en brazos y/o con otros niños y niñas alrededor. En cambio, salvo recientes excepciones como la ya referida, no se representa a los hombres asociados a criaturas (Gifford-Gonzalez, 1993), más allá de las escenas que muestran a hombres enseñando a niños varones tecnologías como la del fuego o la producción lítica (Moser, 1993; Allinger, 2007).

Respecto a la idea de que la mayor parte de la cerámica en época prehistórica sería fabricada por mujeres, nos encontramos con cifras muy similares a favor y en contra, pues si el 29% del alumnado la da por válida, un considerable 27% se muestra en desacuerdo o totalmente en desacuerdo, mientras que un notable 44,4% se decanta por la posición “ni de acuerdo, ni en desacuerdo”. Con dos décimas de diferencia, los alumnos varones y el alumnado de cuarto curso se muestran ligeramente más en desacuerdo, siendo cuatro las décimas de margen con las que el grupo de igual o más de 25 años expresan también esta tendencia, la categoría empleada donde se observa una menor conformidad con que la producción cerámica hubiera estado mayoritariamente en manos de las mujeres. La fabricación de cerámica durante la Prehistoria reciente ha sido considerada como un trabajo realizado mayoritariamente por mujeres de acuerdo con la teorización de las llamadas actividades de mantenimiento (Picazo, 1997; Montón, 2000; Sánchez Romero, 2008; entre otros). Esta actividad suele ser representada como un trabajo femenino en las representaciones gráficas presentes, por ejemplo, en los museos, observándose que ello suele ocurrir cuando se trata de cerámica hecha a mano y salvo que se considere un trabajo “especializado” –como en representaciones de producción de cerámica argárica, donde en las ilustraciones se atribuye esta tecnología predominantemente a productores masculinos–. Del mismo modo, si se introduce el empleo del torno para la fabricación de cerámica en las representaciones arqueológicas, son hombres los que sistemáticamente se representan utilizándolo. Las excepciones, como la imagen escogida como portada del libro *Museos arqueológicos y género* (Prados y López, 2017), realizada por Arturo Asensio, son muy escasas. Así, observamos un rechazo mayor entre el alumnado cuando se les plantea la misma cuestión para época romana, cuando la posibilidad de que la producción cerámica fuese realizada por mujeres de manera mayoritaria es aceptada sólo por el 18,5% (Mateo y Pastor, 2019), algo posiblemente relacionado con la asociación de este periodo con el uso intensivo

del torno y la producción en serie.

Por el contrario, ante la frase “la producción del metal en la Prehistoria habría sido realizada mayoritariamente por hombres”, se observa una mayor aceptación, con un 50% del alumnado de acuerdo y un 9,3% muy de acuerdo. Sólo el 15% se posiciona en contra, mientras que un 26% opta por la posición intermedia. Se observa una mayor tendencia entre las alumnas a aceptar esta idea, con dos décimas más que los alumnos varones, la misma diferencia con que se muestra más de acuerdo el alumnado de primer curso que el de cuarto. Como ocurre con la fabricación de herramientas de piedra, la metalurgia, presente a partir de un determinado momento de la Prehistoria reciente, se encuentra representada como un trabajo absolutamente masculino. Ambas actividades son ejemplos paradigmáticos de tecnologías asociadas a los hombres de manera casi exclusiva y a las que se atribuye una decisiva importancia, reflejada en la propia denominación de las etapas de la Prehistoria, mantenida hasta hoy.

Por último, el alumnado del Grado en Historia valoró la idea, formulada también de forma categórica, de que en las sociedades prehistóricas hubieran sido los hombres los constructores de las viviendas. Al igual que ocurre con otras actividades laborales, son muy escasas las excepciones en las que no se excluye por completo a las mujeres en las representaciones de escenas de construcción en la Prehistoria reciente. Ante este planteamiento mostraron su conformidad el 38% de los y las estudiantes, manifestándose en contra un cercano 35,2% y optando por la posición intermedia el 27%. Los resultados de las alumnas muestran que ellas se posicionan de media algo más de acuerdo que sus compañeros varones en atribuir la construcción de viviendas a los hombres, con dos décimas de diferencia. El estudiantado de cuarto afirma estar menos de acuerdo que el de primero, con tres décimas de margen, al igual que el alumnado con edad a partir de 25 años respecto al más joven, con un promedio de 2,7 y de 3,1 respectivamente.

4. Reflexiones finales

Desde hace décadas se ha llamado la atención acerca de cómo las concepciones contemporáneas sobre las atribuciones de género a hombres y mujeres han sido frecuentemente trasladadas a las interpretaciones de la Prehistoria (Conkey y Spector, 1984; Conkey, 1991; Díaz-Andreu, 2005; entre otros). Este trabajo ha permitido conocer que entre el alumnado encuestado del Grado en Historia parecen estar presentes parte de estas concepciones que expresan una determinada distribución de las actividades laborales en la Prehistoria en función del sexo y en las que se observa la influencia de marcados roles de género. Así, el 60% del estudiantado se ha mostrado de acuerdo con que en tiempos prehistóricos serían los hombres quienes cazarían, mientras que las mujeres serían las que recolectarían. También el 60% ha dado por válido que la producción del metal sería realizada por los hombres. Más del 42% han afirmado estar de acuerdo con que en la Prehistoria, los hombres realizarían la mayor parte del trabajo, ya que las mujeres se dedicarían al cuidado de su descendencia. En estos tres casos, aunque con una pequeña diferencia, las alumnas se muestran incluso algo más de acuerdo que los alumnos.

En algunas de las cuestiones planteadas, como las tres que acabamos de resaltar, puede observarse una cierta diferencia en las respuestas en función del curso, pudiendo atribuirse, en general, una presencia algo menor de concepciones estereotipadas entre quienes van a terminar de cursar el Grado en Historia respecto a quienes lo comienzan⁷. No obstante, no es así en todos los casos ya que, por ejemplo, el alumnado de primer curso se muestra más de acuerdo que el de cuarto con la idea de que tanto mujeres como hombres habrían producido herramientas líticas.

Los dos ítems que han suscitado un mayor número de respuestas intermedias, “ni de acuerdo,

⁷ Como puede verse en las guías docentes y en los datos recogidos por Mónica Moreno Seco (2014), en algunas asignaturas del Grado en Historia de la Universidad de Alicante se han incorporado contenidos con perspectiva de género. Destaca una de las asignaturas optativas, «Historia y género», de cuarto curso.

ni en desacuerdo”, son los dos que afirman que serían las mujeres quienes desarrollarían una determinada tecnología o manifestación: la cerámica, con un 44% de respuestas sin posicionarse, que en el caso de las pinturas rupestres alcanza el 73%. En este sentido, es relevante señalar como este alto porcentaje de indefinición a la hora de atribuir una actividad predominantemente al sexo femenino no se da de la misma manera en el caso de atribuirla a los hombres, como ocurre con la producción del metal y la construcción de viviendas, con un 26% y un 27% de posiciones intermedias respectivamente.

En los últimos años se están realizando estudios encaminados a analizar la percepción del estudiantado sobre la desigualdad entre hombres y mujeres, orientados mayoritariamente hacia su análisis en la actualidad, tanto en el ámbito universitario (Martín, Etura y Ballesteros, 2016; Aguaded, 2017; entre otros), como en otros niveles educativos, como la enseñanza secundaria (Aroca y Llano, 2006; González, 2009). Una exhaustiva investigación realizada en el alumnado de secundaria apuntó que, al mismo tiempo que las alumnas eran menos proclives a dar por válidos los enunciados machistas que los alumnos varones, un importante porcentaje de alumnas mostraban aceptación ante la relación entre las mujeres y lo “doméstico”, al igual que optaban mayoritariamente por las profesiones típicamente femeninas (Aroca y Llano, 2006). Quizá esta tendencia pueda relacionarse con el hecho de que las alumnas encuestadas en nuestro estudio se muestren algo más de acuerdo que sus compañeros varones en que serían los hombres los que cazarían, realizarían la mayor parte de los trabajos, trabajarían el metal o construirían las viviendas.

En todo caso, la presencia de estereotipos de género actuales en las respuestas del alumnado del Grado de Historia no debe sorprender, si se considera la tradición androcéntrica que desde su nacimiento ha formado parte de los estudios históricos en general y de la Prehistoria en particular y que aún hoy perdura en buena medida. Además, los alumnos y alumnas tampoco son ajenos a los mensajes poderosos sobre los roles de mujeres y hombres en la Prehistoria presentes no sólo en la cultura popular, sino en ámbitos más especializados como los museos arqueológicos. Por todo ello, esperamos que estudios como el que presentamos contribuyan poco a poco a mejorar el conocimiento sobre la percepción del alumnado acerca de estos temas y a registrar sus actitudes y posicionamientos, un conocimiento que creemos necesario de cara a mejorar la investigación y la enseñanza de la Historia.

La imagen de debilidad y pasividad de las mujeres de la Prehistoria que aún hoy persiste está originada en un pensamiento patriarcal y continúa siendo alimentada por la reproducción de imágenes y modelos de escenas ambientadas en contextos prehistóricos con un importante carácter sexista. Es necesario continuar cuestionando los roles tradicionalmente considerados como masculinos y femeninos y trasladados a la Prehistoria sin pruebas que los avalen, y que, siendo este el caso, el abanico de actividades económicas sea planteado y analizado para ambos sexos (Moser, 1993). Además de no contemplar el trabajo de las mujeres, estas concepciones no sólo atribuyen unos roles de género determinados de carácter considerablemente presentista, sino que también cuestionan las capacidades de las mujeres (Spector, 1999; Owen, 2005). En muchos casos, las interpretaciones reflejan ideas contemporáneas que transmiten que el espacio de las mujeres es el doméstico y, por lo tanto, no el otro, el mundo “real”, “exterior”, el de la actividad y el trabajo, que ha sido establecido como dominio natural masculino. El hecho de que las mujeres sigan estando ausentes en las atribuciones a un sexo u otro de diversas actividades económicas, como la caza y la pesca, la ganadería, la edificación y el desarrollo de distintas tecnologías, acaba implicando y transmitiendo que se las asume incapaces de desempeñarlas.

En definitiva, el trabajo presentado incide en la necesidad de incorporar la perspectiva feminista para tratar de acercarnos más a la realidad en estudio (Conkey, 2003; Sánchez Liranzo, 2008; Lozano, 2010), al permitir identificar y poner de manifiesto las asunciones que, generadas en una tradición patriarcal y sexista largamente arraigada, alteran la visión que tenemos de las sociedades del pasado.

Bibliografía

- Adovasio, J. M., Soffer, O. y Page, J. (2007). *The Invisible Sex. Uncovering the true roles of women in Prehistory*. New York: Smithsonian Books.
- Aguaded, E. M^a (2017). Análisis de la presencia de sexismo en alumnado universitario. *ENSAYOS, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 32 (1), 127-143.
- Allinger, K. (2007). Fakt oder Fiktion? Genderspezifische Konnotationen archaäologischer Lebensbilder. En Fries, J. E., Rambuscheck, U. y Schulte-Dornberg, G. (eds.), *Science oder Fiktion? Geschlechterrollen in archäologischen Lebensbilder. Bericht der 2. Sitzung der AG Geschlechterforschung während des 5. Deutschen Archäologen-Kongresses in Frankfurt (Oder), 2005* (pp. 45-62). Frauen-Forschung- Archäologie 7. Münster.
- Aroca, F. J. y Llano, J. C. (2006). *Actitudes de género en alumnas/os de ESO*. Albacete: Observatorio Municipal de Igualdad de Oportunidades.
- Bachofen, J. J. (1861). *Das Mutterrecht: eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur*. Stuttgart: Verlag von Kraiss und Hoffmann.
- Bolger, D. (2006). Gender and human evolution. En Nelson, S. M. (ed.), *Handbook of Gender in Archaeology* (pp. 453-502). Lanham: Altamira Press.
- Bosch, E. y Ferrer, V. A. (2003). Fragilidad y debilidad como elementos fundamentales del estereotipo tradicional femenino. *Feminismo/s*, 2, 139-152.
- Cintas-Peña, M., García Sanjuán, L. y Morell, B. (2018). Gender and Prehistory. Sexual division of labour in Spanish audiovisual productions. *ArkeoGazte*, 8, 75-99.
- Conkey, M. W. (1991). Original narratives. The political economy of gender in Archaeology. En Di Leonardo, M. (ed.), *Gender at the crossroads of knowledge: Feminist anthropology in the postmodern era* (pp. 102-139). Berkeley: University of California Press.
- Conkey, M. W. (1997). Mobilizing ideologies. Paleolithic "art", gender trouble and thinking about alternatives. En Hager, L. D. (ed.), *Women in Human evolution* (pp. 172-207). London: Routledge.
- Conkey, M. W. (2003). Has feminism changed archaeology? *Signs*, 28 (3), 867-880.
- Conkey, M. W. y Spector, J. D. (1984). Archaeology and the study of gender. En Schiffer, M., *Advances in Archaeological method and theory*, 7 (pp. 1-38). New York: Academic Press.
- Dahlberg, F. (1981). *Woman the gatherer*. New Haven: Yale University Press.
- Díaz-Andreu, M. (2005). Género y arqueología: una nueva síntesis. En Sánchez Romero, M. (ed.), *Arqueología y género* (pp. 13-51). Granada: Universidad de Granada.
- Estioko-Griffin, A. y Griffin, P. B. (1981). Woman the hunter: the agta. En Dalhberg, F. (ed.), *Woman the gatherer* (pp. 121-151). New Haven: Yale University Press.
- Farrell, A. D., Rabinowitz, J. A., Wallander, J. L. y Curran, J. P. (1985). An evaluation of two formats for the intermediate-level assessment of social skills. *Behavioral Assessment*, 7 (2), 155-171.
- George, D. y Mallery, P. (2003). *Spss for Windows step by step: A Simple Guide and Reference. 11.0 Update (4.ª ed.)*. Boston: Allyn & Bacon.
- Gero, J. M. (1991). Genderlithics: women's role in stone tool production. En Gero J. y Conkey, M. W. (eds.), *Engendering Archaeology. Women in Prehistory* (pp. 163-193). Oxford: Blackwell.
- Gifford-Gonzalez, D. (1993). You can hide, but you can't run: Representation of women's work in illustrations of Palaeolithic life. *Visual Anthropology Review*, 9 (1), 22-41.
- Gilchrist, R. (1999). *Gender and archaeology: contesting the past*. London: Routledge.
- González, P. (2009). La otra prehistoria: creación de imágenes en la literatura científica y divulgativa. *Arenal*, 15 (1), 91-109.
- Hernando, A. (2005). Mujeres y Prehistoria. En torno a la cuestión del origen del patriarcado. En Sánchez Romero, M. (ed.), *Arqueología y género* (pp. 73-108). Granada: Universidad de Granada.
- Jardón, P. y Pérez, C. I. (2012). Representació del passat: ciencia i ficció. En Jardón, P., Pérez, C. y Soler, B. (eds.), *Prehistòria i cinema* (pp. 17-38). Valencia: Museu de Prehistòria de València.

- Jardón, P., Pérez, C. y Soler, B. (eds.) (2012). *Prehistòria i cinema*. Valencia: Museu de Prehistòria de València.
- Kästner, S. (2009). *Jagende Sammlerinnen und sammelnde Jägerinnen. Wie australische Aborigines-Frauen Tiere erbeuten*. Berlin: Lit Verlag.
- Leibowitz, L. (1975). Perspectives on the Evolution of Sex Differences. En Reiter, R. R. (ed.), *Toward an anthropology of women* (pp. 20-35). Nueva York: Monthly Review Press.
- Lerner, G. (1990). *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.
- Lombo, A., Catalán, T., Palacios, S. y Parrilla, J. (2014). El Paleolítico en los dibujos animados: el universo de ficción prehistórica. *El Futuro del Pasado*, 5, 31-50.
- Lozano, S. (2010). El hombre es la medida de todas las cosas. El tópico androcéntrico en Arqueología y las alternativas metodológicas feministas. *Estrat crític*, 5 (3), 18-29.
- Martín, V., Etura, D. y Ballesteros, C. A. (2016). Igualdad de género en la Universidad: estudio del caso de los alumnos de Periodismo de la Universidad de Valladolid. *Opción*, 32 (11), 886-901.
- Mateo, D. y Pastor, M. (2019). La desigualdad entre hombres y mujeres en la antigua Roma: un estudio sobre sus concepciones y conocimiento en el alumnado de Historia. *Cuadernos de Arqueología*. Universidad de Navarra.
- Montón, S. (2000). Las mujeres y su espacio: una historia de los espacios sin espacio en la Historia. *Arqueología espacial*, 22, 45-59.
- Moreno, M. (2014). Historia de las Mujeres y de Género en los estudios de Grado. Recuperado de <http://aeihm.org/historia/historia-mujeres-genero-estudios-grado>
- Moser, S. (1993). Gender stereotyping in pictorial reconstructions of human origins. En Du Cros, H. y Smith, L. (eds.), *Women in archaeology: a feminist critique* (pp. 75-92). Canberra: Department of Prehistory, Research School of Pacific Studies, Australian National University.
- Namakforoosh, M. N. (2000). *Metodología de la investigación*. México: Limusa.
- Owen, L. (2005). *Distorting the Past. Gender and the Division of Labor in the European Upper Paleolithic*. Tübingen: Kerns Verlag.
- Pastor, M. y Mateo, D. (2018). La desigualdad entre mujeres y hombres, en el pasado y en el presente. Un estudio preliminar sobre su percepción y conocimiento en el alumnado de Historia. *El Futuro del Pasado*, 9, 365-391.
- Picazo, M. (1997). Hearth and home: the timing of maintenance activities. En Moore, J. y Scott, E. (eds.), *Invisible people and processes. Writing gender and childhood into European Archaeology* (pp. 59-67). London: Leicester University Press.
- Prados Torreira, L. y Ruiz López, C. (eds.) (2017). *Museos arqueológicos y género. Educando en igualdad*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Querol, M^a A. y Hornos, F. (2015). La representación de las mujeres en el nuevo Museo Arqueológico Nacional: comenzando por la Prehistoria. *Complutum*, 26 (2), 231-238.
- Rodríguez, R. y Serrano, L. (2005). El concepto de matriarcado: una revisión crítica. *Arqueoweb*, 7 (2).
- Roque, M^a A. (2017). Las amazonas, la contribución de un mito griego al imaginario patriarcal. *Quaderns de la Mediterrània*, 24, 187-193.
- Ruiz, G. (1997). Héroes de piedra en papel: la Prehistoria a través del cómic. *Complutum*, 8, 285-310.
- Ruiz, G. (2010). Los valores educativos de la prehistoria en la enseñanza obligatoria. *MARQ, Arqueología y Museos*, 4, 161-179.
- Ruiz, G. y Álvarez, J. R. (1997). La Prehistoria enseñada y los manuales escolares españoles. *Cumplutum*, 8, 265-284.
- Sánchez Liranzo, O. (2008). El debate teórico en los estudios de la arqueología del género y su incidencia en la Prehistoria. En Prados, L. y Ruiz, C. (eds.), *Arqueología del género. 1er encuentro internacional en la UAM* (pp. 43-60). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Sánchez Romero, M. (2008). Actividades de mantenimiento, espacios domésticos y relaciones de género en las sociedades de la Prehistoria Reciente. En Prados, L. y Ruiz, C. (eds.),

- Arqueología del género. 1er encuentro internacional en la UAM* (pp. 93-103). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Sassaman, K. E. (1998). Lithic technology and the hunter-gatherer sexual division of labor. En Hays-Gilpin, K. y Whitley, D. S. (eds.), *Reader in Gender Archaeology* (pp. 159-171). London: Routledge.
- Slocum, S. (1975). Woman the gatherer: male bias in anthropology. En Reiter, R. (ed.), *Towards an anthropology of women* (pp. 36-50). New York: Monthly Review Press.
- Soler, B. (2009). De la investigación a la difusión: el museo como vehículo de mediación. *Arenal*, 15 (1), 179-194.
- Soler, B. (2012). ¿Eren així les dones de la prehistòria? En Jardón, P., Pérez, C. y Soler, B. (eds.), *Prehistòria i cinema* (pp. 83-99). Valencia: Museu de Prehistòria de València.
- Spector, J. D. (1999). ¿Qué significa este punzón? Hacia una arqueología feminista. En Colomer, L., González, P., Montón, S. y Picazo, M. (eds.), *Arqueología y teoría feminista. Estudios sobre mujeres y cultural material en arqueología* (pp. 233-256). Barcelona: Icaria.
- Venegas, A. (2017). La Prehistoria a través del videojuego: representaciones, tipologías y causas. *Espacio, tiempo y forma. Serie I Prehistoria y Arqueología*, 10, 13-36.
- Watson, P. J. y Kennedy, M. C. (1991). The development of horticulture in the Eastern Woodlands of North America: women's role. En Gero, J. M. y Conkey, M. W. (eds.), *Engendering archaeology* (pp. 255-275). Oxford: Blackwell.
- Wood, B. (1996). Wot! No dinosaurs? Interpretation of Prehistory and a new gallery at the Museum of London. En Devonshire, A. y Wood, B. (eds.), *Women in Industry and Technology, from Prehistory to the present day. Current research and the museum experience* (pp. 53-62). London: Museum of London.
- Zihlman, A. L. (1981). Women as shapers of the human adaptation. En Dahlberg, F., *Woman the gatherer* (pp. 75-119). New Haven: Yale University Press.

Memoria cultural en el Egipto Faraónico. Algunas reflexiones sobre su origen, función y pervivencia histórica

Cultural Memory in Ancient Egypt. Some Reflections on Its Origin, Function and Historical Endurance

Pérez Largacha, Antonio¹
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Recibido: 29/01/2019

Aceptado: 08/05/2019

Para citar este artículo: Pérez Largacha, A. (2019). Memoria cultural en el Egipto faraónico. Algunas reflexiones sobre su origen, función y pervivencia. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 55-68.
ISSNe: 2386-8864
DOI: 10.6018/pantarei/2019/03

Resumen

Los estudios de J. Assmann sobre las características que tiene la memoria cultural en las primeras civilizaciones han originado diferentes debates además de haber abierto nuevas líneas de investigación. En este trabajo analizaremos qué se entiende por memoria cultural para, posteriormente, buscar los orígenes de dicha memoria cultural del Egipto Faraónico cuando apareció el Estado y en tiempos predinásticos. Con posterioridad comprobaremos cómo la memoria cultural pervivió en el Egipto faraónico a lo largo de más tres mil años de historia.

Una memoria cultural que se transmitió a través de los textos y, especialmente, de una forma visual con los monumentos, funerarios o no, que transmitían no solo unas creencias funerarias, también una concepción del mundo en el que los antiguos egipcios vivieron. La estrecha relación que existió entre dicha memoria cultural y lo que los antiguos egipcios veían en su entorno explica la perdurabilidad, no solo de sus creencias, también de una civilización que fue capaz de emitir unos mensajes que eran entendidos por todos los miembros de la sociedad.

Palabras clave

Historia Antigua, yacimientos, hermenéutica, Historia de Oriente Próximo.

Abstract

J. Assmann's studies on the characteristics observed by the phenomenon known as cultural memory in the earliest civilizations have given rise to various debates and, at the same time, it has opened new lines of research. In this paper, we shall discuss the concept of cultural memory in the Pharaonic Egypt and its origin in predynastic times and when the State was created. Pharaonic Egypt. A cultural memory that survived through over three thousand years of history.

A cultural memory which was transmitted through the texts and, especially, in a visual way with

¹ Para contactar con el autor: Antonio Pérez Largacha. Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). antonio.perezlargacha@unir.net. ORCID 0000-0002-4459-394X.

the monuments, funerary or not, that transmitted not only religious beliefs, but also a conception of the world in which the ancient Egyptians lived. The close relationship which existed between the aforementioned cultural memory and what the ancient Egyptians saw in their environment, explain the strength not only of their beliefs, but also of a civilization that was able to emit messages that were understood by all the members of the society.

Keywords

Ancient History, Historic sites, Hermeneutics, Middle Eastern History.

1. Introducción

Los planteamientos que Jan Assmann ha realizado sobre la importancia y función que la memoria cultural disfrutó en el mundo faraónico, pero también en otras culturas (Assmann, 2005a)², han tenido una extensa repercusión en diferentes ámbitos de la investigación (*cf.* Harth, 2008 sobre los orígenes de la llamada escuela de Heidelberg) (Erl, 2011; Wagoner, 2017). Asimismo, Jan Assmann, ha ido extendiendo el impacto de dicha memoria cultural a otros períodos históricos y a temáticas como el impacto que tuvo la aparición de las religiones monoteístas (Assmann 2006, 2017).

Como premisa inicial para los planteamientos sobre la memoria cultural se acepta que toda cultura, civilización y sociedad dispone de una memoria, tanto individual como colectiva a través de la que se establecen determinadas convicciones e ideas sobre el presente que se vive, basándose en la percepción y transmisión que del pasado se hace, un pasado que se ha ido creando, modelando y que puede tener diferentes objetivos y expresiones. Una memoria cultural que crea y mantiene una identidad social al vincular el presente con un pasado que lo justifica y legitima.

Según Assmann la memoria cultural es una forma de memoria colectiva, en el sentido de que la misma es compartida por un cierto número de personas y transmite un sentido colectivo cultural, de identidad. Por otra parte, es muy importante tener en consideración quién y cómo se crea dicha memoria, que razones se tienen para ello y como va a ser mantenida.

Una memoria cultural que se desarrolla y transmite a través de una comunicación escrita y visual que siempre recuerda lo que sucedió al conjunto de la sociedad y que es diferente a lo que Assmann (2008) denomina la memoria comunicativa, que afecta e influye a los miembros de una generación que comentan o comparten lo que les sucede. La memoria cultural se construye a partir de los ritos, las imágenes, los símbolos, los mitos y los textos literarios, por lo que no entiende de generaciones, una memoria cultural que es visible al exteriorizarse y ser conservada por las instituciones estatales con sus construcciones, símbolos o ritos.

En este sentido también podrían incluirse los mitos, fundacionales o no, que también tuvieron la función de validar e introducir a los miembros de la sociedad, desde su infancia y a lo largo de toda su vida, en una sociedad que tenía sus propias formas de actuar y valores (Buxton, 1994). Es decir, los mitos como parte de una identidad y reflejo de un pasado que sirve de modelo para el presente y de preparación para el futuro.

Otro aspecto diferente es qué sucede con posterioridad, cuando la cultura/sociedad que ha creado y ha vivido en una memoria cultural, que la ha dotado de unos signos de identidad y pertenencia, desaparece. En algunos casos dicha memoria puede pervivir integrándose en las nuevas concepciones que se desarrollan o como símbolo de un pasado que no tiene nada que ver con el presente pero que es visible, creándose así nuevas imágenes y mitos sobre ese pasado que es valorado como algo lejano, pero que al mismo tiempo se le dota de una autoridad, de una

2 En las próximas páginas utilizaremos la traducción española realizada por Assmann (2011). Jan Assmann estudio egiptología y arqueología clásica, siendo catedrático de egiptología en Heidelberg entre 1976 y 2003. Junto a su mujer, Aleida Assmann, desarrollaron la teoría de la memoria cultural que con anterioridad estaba englobada en lo que se calificaba como memoria colectiva.

sabiduría, en ocasiones primigenia, como sucede con la mitología y la cultura grecorromana en la sociedad occidental.

También su desaparición puede ocasionar un vacío y olvido, aunque pervivan sus manifestaciones culturales, como fue el caso del antiguo Egipto o las culturas próximo-orientales. Así, la memoria cultural del Egipto faraónico pervivió hasta prácticamente el final del Imperio Romano, llegándose a integrar en algunos aspectos incluso en la iglesia copta, que encontró en la iconografía y símbolos faraónicos un medio de transmitir un nuevo mensaje al conjunto de la población (Frankfurter, 1998).

Sin embargo, con la expansión del Islam, dicha vinculación con el pasado fue desapareciendo, al tiempo que se generó la imagen de que el mismo no tenía nada que ver con el nuevo presente. Aun así, no se pudieron eliminar los vestigios arqueológicos que permanecían visibles, desde las pirámides a los templos o las tumbas faraónicas, sin olvidar los objetos, de carácter religioso o no, que afloraban a la vista en cada momento. Es decir, la memoria cultural que visualmente creó el mundo faraónico pervivió, pero ahora transmitía otros mensajes, como el de unos tesoros que permanecían ocultos bajo la arena del desierto, el de un conocimiento arcano que se había perdido y escondía unos secretos, o el de unas fuerzas mágicas que habitaban dichos vestigios que ahora llamamos arqueológicos (El-Daly, 2005), lo que en opinión de Stephan (2017) debe considerarse como algo lógico, y no despectivo, al existir la necesidad de integrar el paisaje faraónico que era visible.

En las próximas páginas nuestra intención será la de analizar cómo surgió la memoria cultural del mundo egipcio y perduró durante más de tres milenios de historia. Los planteamientos que realizaremos no pretenden analizar todas sus manifestaciones, ni sus pervivencias actuales, lo que sería algo demasiado ambicioso.

2. El antiguo Egipto y la creación de una memoria cultural

En opinión de Assman (2011), toda cultura crea lo que llama su propia “estructura conectiva”, cuya finalidad es la de unir y vincular la dimensión social con la dimensión temporal; en definitiva, crear y desarrollar un mundo simbólico que reúna unas experiencias y mensajes que sean vividas y sentidas por igual, para generar de ese modo un marco de confianza y seguridad.

Para alcanzar dicha conectividad el mundo faraónico recurrió al arte, al poder de las imágenes y también a los textos, ya que, aunque solo una mínima parte de la población pudiera leer los textos (Baines y Eyre, 1983), la relación entre texto e imagen está presente desde los orígenes de la escritura (Piquette, 2018) y se unieron en la decoración de los templos, en las estelas conmemorativas o en multitud de objetos.

Los templos, con sus ritos y ceremonias que englobamos en lo que entendemos como religión, en el antiguo Egipto no tenían dicha calificación. Como señala Pongratz-Leisten (2019) para el mundo mesopotámico, la religión se ha entendido como un sistema cultural que existió entre otros -la política, la economía, la literatura o el arte-, disfrutando cada uno de libertad en lugar de asumir que todos ellos forman parte de una misma realidad, sucediendo lo mismo en la investigación y conocimiento del antiguo Egipto.

Religión y Estado son dos entidades similares, difíciles de diferenciar y que están unidas en la figura del Faraón, que actúa como representante de los dioses en la tierra para mantener un orden cósmico que había sido establecido en la creación, un orden que debía ser mantenido y protegido al encarnar todos los valores del mundo faraónico y, lo más importante de todo, su pervivencia (O'Connor y Silverman, 1995; Morris, 2013).

Los orígenes de esta simbiosis entre realeza, estado y religión se remontan a tiempos predinásticos, cuando se instituyó un modelo de realeza y unos rituales del que emergió una figura del Faraón que estaba en estrecha relación con los dioses, lo que aportaba confianza y seguridad al conjunto de la población, al tiempo que se procedía a explicar el mundo; la cosmovisión de las primeras religiones que ponía a la religión al servicio del Estado y que, en opinión de Assmann

(2006), es el paso previo del posterior monoteísmo.

Como sucedió a finales del período Uruk en Mesopotamia (Frangipane, 2018), quedó instituida la estrecha relación que existía entre el gobernante, los dioses y sus templos, y todo ello en un contexto ceremonial que transmitía un control ideológico. A ello se unió en el antiguo Egipto, desde tiempos de Nagada II (ca. 3.300 a.C.), unas tumbas que se fueron convirtiendo en expresiones visuales del poder del Faraón y de una vinculación cada vez más estrecha con los dioses.

Es así como los rituales, incluidos los funerarios, la repetición constante de unas ceremonias, fueron fijando aún más las experiencias del pasado que legitimaban el presente. Unos ritos que se celebraban en unos lugares específicos, los templos, donde moran unos dioses que con su presencia avalan dicho orden (Baines, 1997; Shafer, 2005). Pero los ritos también se pueden y deben celebrar en otros ámbitos según sean las circunstancias de cada momento, como en el caso de las procesiones, que vinculan el espacio próximo y terrenal con el simbólico que representan los templos (Stadler, 2008).

Las procesiones, que pudieron ya celebrarse en tiempos previos a la unificación de Egipto a través del “ciclo real” (Williams y Logan, 1987), buscaban integrar a toda la sociedad en un mismo marco mental que la dota así de una identidad propia al tiempo que se van poniendo las bases de una diferenciación respecto a todo aquello que es externo y, por lo tanto, diferente, lo que se concretará en todo lo que rodea al valle del Nilo.

Por otra parte, dentro de ese ciclo real presente desde tiempos protodinásticos, está el propósito de presentar a los dioses unas acciones de gobierno. Una realidad que va a estar presente a lo largo de toda la historia de Egipto, bien presentando los logros militares -ciertos o no- pero que eran esperados y transmitían un mensaje comprensible de protección al conjunto de la sociedad, o bien realizando cualquier otro tipo de ofrenda, desde alimentos y productos internos o exóticos obtenidos más allá de las fronteras de Egipto o la que será también frecuente, la presentación de Maat a los dioses, el símbolo de que todas las acciones de gobierno del faraón estaban dirigidas, y conseguían mantener, el frágil equilibrio del orden (Manning, 2017).

Lógicamente, estos rituales y escenas que se grababan en las paredes de los templos, pero también en estelas u otros soportes, podían ser utilizados políticamente para justificar otras acciones de gobierno y transmitir otros mensajes, pero siempre debiendo estar presente la idea, el concepto y el mensaje de que todo respondía en realidad a unas normas y reglas que eran imprescindibles, las necesarias para la supervivencia de Egipto y, por tanto, de la población que en él vivía (Baines, 2007).

Igualmente, ese mundo que nosotros llamamos ritual también se traslada al mundo de los palacios, desde donde el Faraón administra y también garantiza la prosperidad y seguridad del conjunto de la sociedad (Bietak, 2018) y, posiblemente, también a las ciudades, aunque nuestro conocimiento de éstas en el antiguo Egipto es muy escaso (Yoffe, 2015).

Así, no deja de ser significativo que el primer nombre de los faraones egipcios lo encontramos en el llamado *serekh*. Sin entrar en el debate sobre su origen, lo que en el *serekh* se refleja es el mensaje, entendible por todo el que lo ve, de que el Faraón gobierna desde el palacio, siendo protegido y bendecido por Horus, la divinidad que se vincula con la realeza a través precisamente del famoso mito de Osiris sobre el que hablaremos más adelante, que de ese modo aprueba todas las acciones que el rey adopta.

Un mundo el de los palacios del que, por desgracia, apenas conocemos nada en el antiguo Egipto. De los escasos vestigios conservados se desprende que a través de su arquitectura y, en especial su decoración, se transmitía la imagen de un gobierno basado en unos principios que garantizaban el orden, la estabilidad y prosperidad. Así, podemos citar las conocidas representaciones e imágenes de los extranjeros, enemigos o no de Egipto, que se representan derrotados, dominados y cuya visión transmitía al mundo de la corte, y también al de los embajadores, comerciantes y príncipes o princesas extranjeros que vivían en Egipto el poder de Egipto y su gobernante, transmitiendo con posterioridad en sus respectivos reinos aquello que habían visto.

Lógicamente ésta no fue una manifestación únicamente faraónica, las apadanas del mundo

aqueménida o los palacios neoasirios tenían la misma finalidad, transmitir un orden, un poder que lo protegía ante cualquier intento de desestabilizarlo (Heinz y Feldman, 2007). Unos mensajes que también estaban destinados a las personas más cercanas al faraón, a sus nobles y altos funcionarios que, en definitiva, eran aquellos que podían llegar a constituir un peligro, una amenaza interna para su poder (Yoffee, 2005).

Los ritos son importantes, pero también la existencia de un calendario religioso, no solo en el antiguo Egipto, también en cualquier sociedad, antigua o moderna. Codifican un conjunto de normas, unas formas de actuación, de pensar y de vivir, al tiempo que la sociedad conoce lo que se persigue obtener, alcanzar o mantener (Stern, 2012). Unos ritos que codifican unas ideas ahondando en la percepción y sensación de pertenencia a un grupo y que con su repetición constante desarrollan la sensación de pertenecer a una identidad unida por su pasado (Chaniotis, 2006; Hays, 2009), al tiempo que transmiten protección y confianza ante el futuro.

En el antiguo Egipto los orígenes de los ritos y ceremonias pueden encontrarse en tiempos predinásticos. Las excavaciones en Hierakómpolis han revelado la existencia de un centro ceremonial (HK29A), donde se realizaban todos los años ceremonias coincidiendo con el momento del año en que el nivel del Nilo era más bajo, con ofrendas de animales y objetos que simbolizaban el caos, el desorden, con la esperanza de que la crecida del Nilo retornara y propiciara el renacer de Egipto (Friedman, 2009). El temor a cómo sería la crecida y si tendría lugar siempre estuvo latente en el mundo egipcio, aunque no se expresara.

Unas ceremonias que irían acompañadas de actos en los que participaría gran parte de la comunidad de una forma directa o indirecta, como por ejemplo en la caza de los animales que eran ofrecidos o la preparación de los rituales y objetos que iban a ser utilizados. Es decir, desde tiempos predinásticos había un conocimiento y una participación de la sociedad en todo lo que debía realizarse para propiciar el futuro y, en definitiva, que el presente llegara a ser como el pasado por el bien del futuro.

En los llamados objetos protodinásticos, como en la paleta de Narmer, encontramos unas escenas que tienen un carácter ritual. A través de ellos la naciente realeza faraónica transmite sus logros, su relación con los dioses y va fijando las formas de representar el mundo ordenado, con una proporción jerárquica, unos símbolos asociados a la realeza y a sus más directos seguidores, en unas acciones que son observadas por los dioses que bendicen, aprueban lo que se realiza y todo en ello en un entorno público.

Igualmente, desde los primeros anales o documentos escritos que conocemos del antiguo Egipto, el mensaje que se transmite en todos ellos es que los faraones realizan los festivales de los templos más importantes, construyen las estatuas de las divinidades o derrotan a los enemigos del caos circundante (Piquette, 2018). Es por ello por lo que adquiere un mayor significado, además del histórico con el que historiográficamente son asimilados los anales reales, que dichos textos sean depositados o representados en el interior de los templos (Baines, 2008).

Con la unificación de Egipto y el nacimiento del Estado todo el poder se centraliza, desde los recursos económicos hasta el funcionamiento de la administración, accediendo a los títulos y cargos los círculos más próximos a la figura del faraón, sus familiares. Se crea una organización social y política alrededor de faraón, que encarna el vínculo con el pasado, el poder presente y la garantía de prosperidad (Wilkinson, 2016).

También desde comienzos de Nagada II, se constata una creciente importancia de las tumbas, no solo por su tamaño o riqueza en el ajuar, sino por su visibilidad, lo que transmite que allí está enterrado el líder que les ha protegido y guiado, al tiempo que se van poniendo las bases de un paisaje sagrado (Hartung, 2018).

Por todo ello, y después de un largo proceso de conquista y dominio del entorno geográfico que se remonta al Holoceno, se fijaron las bases de un Estado y una realeza que expresaba los logros obtenidos y lo que debía preservarse, unas realidades que eran visibles y que ya formaban parte de la memoria cultural.

3. Memoria cultural y sociedad

En relación con los ritos, ceremonias y los ciclos reales también están los relatos míticos e históricos, así como los relatos literarios (Loprieno, 1996), que contribuyen a vincular y crear una identidad. En ellos casi siempre aparece una breve descripción del pasado, un recuerdo de lo que se ha vivido que se rememora, así como las normas y valores que son comunes que sirven para expresar lo que se esperaba y debía realizarse, lo que Assmann (1999) denomina como “textos culturales” (Baines, 2003).

Uno de los aspectos que siempre ha sorprendido del antiguo Egipto es la práctica ausencia de mitos, que en opinión de Assmann no aparecen hasta avanzado el Reino Nuevo (Assmann, 1977; Goebis, 2002). No podemos entrar en un debate que nos apartaría en demasía de nuestras intenciones, pero sí creemos que las historias de los mitos faraónicos eran conocidas por el conjunto de la sociedad, por lo que no existió la necesidad de crear unos textos escritos que codificaran las ideas debido, como veremos, a que no existió un sacerdocio profesional hasta el Reino Nuevo y que con anterioridad el conjunto de la población participaba en las actividades del templo, sabiendo lo que simbolizaba y para qué, conociendo así las historias y por qué para ellos eran importantes. Es decir, se está contribuyendo a mantener una memoria cultural.

En líneas generales los mitos egipcios responden a unas ideas básicas y comunes que encontramos reflejados en otros ámbitos de la sociedad; un orden, una estabilidad que sufre en momentos determinados una quiebra, una amenaza debiéndose recuperar lo inicial, un pasado y origen que implica estabilidad y seguridad.

El mito más conocido del mundo faraónico es el de Osiris, su muerte a manos de su hermano Seth y la posterior venganza y victoria de Horus para restablecer el orden, versión que conocemos en su totalidad gracias a Plutarco (Griffiths, 1970). Además de la vinculación que en el mito se establece entre Horus y el Faraón, de Osiris con la muerte y la regeneración y de Seth con el caos (Mathieu, 2011), también se transmite que se ha de estar siempre vigilante ante unos peligros que pueden y deben ser derrotados, pero que en ningún momento llegan a ser destruidos en su totalidad, que pueden reaparecer en cualquier situación y momento, es decir, nuevamente el vínculo entre el pasado, presente y el futuro, una realidad que era vivida, sentida y conocida por el conjunto de la sociedad (Quirke, 2015).

Así, en el ámbito de la vida cotidiana, la población debía protegerse contra numerosos y variados peligros, desde los animales que podían causar la muerte o daños en las cosechas a fenómenos que periódicamente venían de los límites de *Kemet*, Egipto, para perturbar la estabilidad; como tormentas de arena o la inseguridad ante la próxima crecida. Es decir, la población sabía que debía mantener unas normas, unas actitudes y valores que como comunidad le permitían no solo protegerse, sino también vencer periódicamente a lo que debían enfrentarse y temían. Cada persona o comunidad participaba en su entorno en el mantenimiento de un orden que, a nivel estatal, estaba encarnado en el Faraón, en Horus, la superestructura.

Como hemos mencionado, hasta el Reino Nuevo no existió en Egipto un clero profesional y, aun entonces, solo en relación con los templos más importantes (Spencer, 2010). Entonces ¿Quién trabajaba o realizaba todos los trabajos que debían realizarse en el templo?

En primer lugar, debemos precisar que el templo egipcio no debe entenderse solamente como un centro religioso, también era una entidad económica, administrativa, con sus propios recursos destinados no solo a su propio mantenimiento, también al del conjunto de la comunidad.

Lógicamente los altos cargos estuvieron vinculados con el poder real o provincial, pero el conjunto de “sacerdotes” serían miembros de la comunidad que dedicaban una parte del año en trabajar y realizar diferentes actividades en ellos por un sistema de rotación. Es decir, la población conocía y participaba en todo lo que el templo simbolizaba, las razones por las que se realizaban diariamente las ceremonias de alimentar, vestir, lavar o perfumar las estatuas de los dioses al amanecer, símbolo de un nuevo renacer tras haberse superado el peligro de la oscuridad y la noche. De ese modo la población interiorizaba lo que el templo simbolizaba, lo que era de memoria

y vínculo con el pasado para preservar el presente. No hacían falta textos, liturgias o ceremonias públicas que explicaran a la sociedad las normas, los peligros o la necesidad de realizar unos ritos que garantizaban su propia seguridad.

En los últimos años se están interpretando los rituales como algo vivo y cambiante que se van adaptando tanto a las necesidades que van surgiendo como a los cambios que tienen lugar en las sociedades (Ristvet, 2015). Igualmente, se comienzan a valorar los aspectos sensoriales asociados a los mismos, a lo que se veía, a lo que se sabía que se hacía, lo que se oía y representaba en definitiva en todo ritual, funerario o no, y cómo ello era interiorizado por la comunidad (Butler y Bradley, 2019).

Unas realidades y sensaciones que emitían unos símbolos, unas ideas que después serían transmitidas por todos aquellos que habían participado en los rituales a sus respectivos ámbitos domésticos o de grupo. Es decir, los rituales podían ser restringidos, pero lo que en ellos se realizaba, para qué y por quién era conocido por todos, manteniendo de esa forma la memoria cultural unida.

Un ejemplo pueden ser los rituales funerarios. Los realizados en el ámbito real tendrían sus características y son los más conocidos, pero en todos los niveles de la sociedad serían realizados según sus recursos y posición social, no debiendo olvidar que además estamos ante un momento y situación liminal, donde habría sentimientos, celebraciones, canticos, duelos, comidas y, finalmente, pero no menos importante, también un recuerdo hacía los antepasados (Harrington, 2012).

Es importante tener en consideración estos aspectos de los rituales y de la participación en los templos porque los mismos reflejan una transmisión de las concepciones, temores y esperanzas de la población en todos los niveles, pero expresados a nivel cotidiano, de grupo, no de una forma global o estatal como sucede en el ámbito de las expresiones reales, pero en ambos casos se están reproduciendo las mismas ideas y todas ellas forman parte de la memoria cultural de un pueblo.

En este sentido de comunicación, vivencia y transmisión de conceptos e ideas que forman parte de la memoria cultural no podemos olvidar el ámbito doméstico en el que las mujeres tenían un papel fundamental. En el mismo radicaba, como lo ha hecho a lo largo de la historia, la educación e integración de las futuras generaciones en la sociedad en la que iban a vivir, los valores y normas que la regían, qué se esperaba de ellos y cómo debían actuar (Robins, 1993). Un ámbito doméstico que mantenía y transmitía las normas, las ideas y valores que encarnaba la sociedad en la que se vivía, introduciendo a todos sus miembros en la memoria cultural.

Por otra parte, siempre se destaca el volumen de ofrendas, alimentos o tierras de que disponían los templos, en especial a partir del Reino Nuevo, pero en todo momento existieron las ofrendas reversibles, es decir, una vez que las ofrendas materiales habían realizado su función espiritual en los templos, como alimentar a los dioses, la parte física de las ofrendas se redistribuía en la comunidad, aumentando así la sensación de permanencia, de identidad con unas estructuras que no estaban aisladas de la sociedad, sino integradas en ella (Teeter, 2011).

En definitiva, lo que se realizaba en los templos o en los rituales funerarios, tenía una repercusión en la sociedad, que constataba cómo se les protegía a un nivel global, de superestructura, mientras que su sentido de identidad quedaba fortalecido por unas costumbres y creencias que eran suyas y diferentes al mundo que les rodeaba.

4. Memoria cultural y sus manifestaciones

La memoria cultural de una civilización también se expresa en sus construcciones y relatos, contribuyendo de esa forma a visualizarla y que esté presente en todo momento.

La literatura, los textos literarios, están adscritos y vinculados con una élite gobernante, y desde el Reino Medio con una clase funcionarial, teniendo dichos textos el propósito de involucrar a funcionarios y escribas en las que iban a ser sus obligaciones, como mantener unas normas y propiciar un funcionamiento de la administración central que garantizaba la estabilidad presente, unos textos en los que encontramos continuas referencias al pasado, a cómo debían ser, funcionar y hacerse todas las obligaciones (Parkinson, 2002).

Por otra parte, algunos textos literarios son cuentos, historias que seguramente habían circulado a un nivel oral durante mucho tiempo transmitiéndose de generación en generación hasta que, en un momento concreto, y por razones diferentes, se deciden “codificar”. En definitiva, el papel de la oralidad en las sociedades antiguas, desdeñado en muchas ocasiones por lo que se ha llamado en ocasiones la “tiranía de lo escrito”, que también tendría en el antiguo Egipto su importancia y presencia (Baines, 2007b).

Otra expresión que forma parte de la memoria cultural de una sociedad son sus monumentos, no solo por su monumentalidad, su cantidad y decoración en el caso faraónico, sino por su perdurabilidad en el tiempo, haciendo que ese pasado que sirve para vincularse con el presente esté presente en todo Egipto. Un ejemplo de ello es el conocido refrán árabe: “El hombre teme al tiempo y el tiempo teme a las pirámides”.

Por ello la pregunta de ¿cómo se imaginan las sociedades al recordarse? adquiere en el caso del antiguo Egipto una significación especial. Su pasado era visible y si los antiguos griegos pensaron que los palacios y construcciones del mundo micénico solo pudieron ser construidos por los grandes héroes homéricos, ¿qué podrían pensar los egipcios de los monumentos, funerarios o no, que jalaban Egipto? (Baines, 1989). Un pasado que se les presentaba glorioso, eterno y seguro, siendo manifestaciones de éste.

Toda sociedad siempre ha buscado, y lo sigue haciendo, unos vínculos con su pasado a través de edificios, construcciones o personajes con que se identifican dichas edificaciones y, por extensión, heroicas acciones de gobierno, de una victoria militar. Unos vínculos que construyen la identidad propia pero también les diferencia del resto, otra característica de toda memoria cultural, lo propio y lo externo, lo conocido y lo diferente, lo seguro y lo desconocido, en definitiva, la construcción del “otro” que da legitimidad y proporciona seguridad a lo que se conoce y donde se vive.

En algunos textos egipcios hallamos referencias al penoso estado en que se encontraban antiguas tumbas y construcciones debido al paso del tiempo y la ausencia de un mantenimiento, pero también son muchas las pruebas que reflejan una admiración constante por ese pasado, desde los grafiti -una documentación que en pocas ocasiones es investigada y valorada (Peden, 2001)- a las representaciones de antiguos monumentos.

Un contexto en el que no podemos olvidar al príncipe Khaemwaset, hijo de Ramsés II, que es considerado en ocasiones como el primer arqueólogo de la historia. En sus textos proclama que se encargó de la restauración y cuidado de numerosos monumentos, aunque quizás su verdadera intención fuera la de encontrar materiales que pudieran emplearse en la ambiciosa política constructora de su padre (Malek, 1992).

Así, la reutilización de materiales y objetos por algunos faraones podría verse como una actitud meramente práctica, útil, pero algunos piensan que en esa utilización también pudo existir un deseo de vincularse con lo que esos materiales y objetos del pasado simbolizaban (Wendrich, 2013), nuevamente la unión del pasado como símbolo de la memoria cultural con el presente.

En opinión de Assmann (2011), el pasado no puede desaparecer del todo, siempre tiene que haber unos testimonios que lo hagan visible y que además establezcan una diferencia que sea característica respecto al presente de cada momento. Cómo sucedió en Mesopotamia (van de Mieroop 2012), el pasado nunca estaba lejos, era visible y sus principales manifestaciones, los templos, eran reconstruidos, ampliados o decorados constantemente al ser las casas de unos dioses que con su presencia garantizaban el orden y otorgaban protección.

Tebas fue la capital política de Egipto en el Reino Medio y Reino Nuevo, aunque la administración y el comercio tuvieron en el Delta su centro neurálgico. Los reyes tebanos de la XI dinastía que reunificaron Egipto tras un primer período intermedio de fragmentación política, pero de grandes cambios culturales, pronto procedieron a vincularse con un pasado que legitimaba el presente y cuando trasladaron la capital a Itjtawi, en las proximidades de el Lisht, construyeron sus complejos piramidales en los mismos lugares que lo habían hecho sus antecesores del Reino Antiguo y, además, procedieron a reutilizar muchos de los monumentos en beneficio propio.

Con posterioridad, en el Reino Nuevo, dio comienzo lo que se ha calificado como “nacionalismo

tebano” que tiene en los templos, ceremonias y procesiones religiosas y, en especial, en las tumbas tebanas, su máxima expresión. Todo faraón del Reino Nuevo recuerda el pasado, es el que legitima, justifica que él gobierne, al tiempo que dicen hacer algo más y diferente a sus predecesores. Las condiciones de Egipto han cambiado, su integración en las dinámicas del Mediterráneo oriental hace que todo faraón exprese no solo proteger las fronteras de Egipto, también extenderlas, aunque no sea cierto, siendo significativo el paralelismo que existe con otros reinos e imperios de la Antigüedad, no solo del Bronce Reciente (Liverani, 1990), también el propio Imperio Romano.

Es el templo de Karnak el que mejor simboliza esta nueva dinámica. Todo faraón edifica algo en el mismo y dice completar lo iniciado por su predecesor, presentándose como continuador de un pasado. En el antiguo Egipto no tenemos las conocidas representaciones del rey constructor que existen en el mundo próximo oriental, desde tiempos sumerios al propio Asurbanipal, pero en ambos casos el mensaje es el mismo; son representantes de un presente que basa su gobierno en un pasado que es cuidado, mantenido y respetado (Waerzeggers, 2011).

Es de esta forma como algunos lugares y construcciones se semiotizan, es decir, adquieren un significado para las comunidades que ven en ellos unos símbolos, unos mensajes. En el mismo sentido, las ciudades del Próximo Oriente se estructuran en calles festivas por donde discurren las procesiones o se pueden ver los símbolos que encarnan ese presente pero que tienen sus raíces en el pasado.

El mejor ejemplo de esto último en el antiguo Egipto puede ser la ciudad de el-Amarna, donde su estructura urbana está pensada para que Akhenatón se traslade al comienzo de todos los días desde su palacio en el norte de la ciudad al centro administrativo y religioso acompañando así, mientras se traslada en su carro, al disco solar (Stevens 2015).

Un simbolismo urbano que apenas conocemos en el antiguo Egipto, pero que debió de existir, al igual que lo que se engloba, de forma genérica y global, bajo el término de “paisaje sagrado” y que vincula las tradiciones, los ritos y ceremonias con el presente, lo que conocemos mejor gracias al mundo mesopotámico y festivales como el del año nuevo que se celebraba en Babilonia.

En definitiva, una alianza entre el poder y el recuerdo que sirve para que el poder se legitime y sea perpetuo. Como señala Assmann (2011), en Egipto las imágenes funcionan como medio de la memoria cultural, siendo los templos la institución central de la misma.

Otro ejemplo son las representaciones victoriosas de los faraones sobre unos enemigos casi siempre poderosos y que, incluso, no podían haber sido derrotados por nadie con anterioridad. Un ejemplo es el de Ramsés III y sus relieves del templo funerario de Medinet Habu, origen de la concepción moderna de los “Pueblos del Mar”, pero sus textos pudieron ser en su mayoría copiados de reinados anteriores y reunir, en el mejor de los casos, pequeñas victorias que fueron presentadas como una gran victoria (Cavillier, 2013).

Se podrían mencionar muchos y variados ejemplos, como los libios que son vencidos por Sahure, vuelven a ser derrotados por Pepi I y, por tercera vez, por Taharqa, el fundador de la XXV dinastía (Kahl, 2010), que era de origen nubio y encontró así una forma de vincularse con el pasado para legitimar el presente, algo aún más que necesario en su caso debido a su origen no egipcio.

Todo ello lo sabe y conoce la sociedad egipcia. Ya nos hemos referido a la transmisión de los valores y actitudes que cada miembro de la sociedad recibía y debía de tener a lo largo de su vida, lo que se esperaba de él y, posiblemente, la mejor prueba de ello sean las biografías funerarias. Como señala Assmann (2011), el funcionario egipcio realizaba su tumba y una biografía, pero no son unas memorias, sino una necrología anticipada. Es decir, cuando leemos un texto funerario sabemos lo que se nos va a transmitir, con un detalle mayor o menor y una calidad literaria o artística acorde con la posición del funcionario, pero lo que debía aparecer se conocía y respondía a todo lo que englobaba la memoria cultural faraónica; la preservación del orden, haber respetado las normas de Maat y servir con respeto y eficacia al Faraón, el representante de los dioses en la tierra.

Otro de los aspectos inherentes a toda memoria cultural es su relación con la historia. La memoria cultural no tiene por qué corresponderse con hechos históricos ciertos. Uno de los mejores ejemplos es el de Menes, el mítico fundador del Estado faraónico y que, historiográficamente se ha

identificado con Narmer por lo representado en su famosa paleta. Pero no disponemos de ninguna prueba de la existencia de Menes, que pudo ser una invención en un momento histórico en el que el mundo egipcio, su élite política, requería de un anclaje, de un punto de partida que uniera el pasado y la sucesión dinástica que ellos encarnaban (Heagy, 2014).

Estos ejemplos históricos responderían a lo que Assmann (1991) califica como gran tradición, aquella que está vinculada con las élites gobernantes que son las que siempre han dominado el mundo faraónico y transmiten su visión. Pero también existiría lo que Bussman (2016) llama pequeñas tradiciones, difíciles de documentar pero que estaban presentes y que responderían, desde una perspectiva antropológica, a todo lo que la sociedad faraónica vivía y veía.

En este sentido, la victoria sobre el otro, lo diferente, el enemigo, está presente en la mentalidad egipcia con anterioridad incluso a la Paleta de Narmer. Al respecto son muy interesantes las reflexiones de Di Paolo (2016) sobre si en el arte mesopotámico los textos, incluidos los militares, servían para reforzar la memoria oral y todo aquello que era conocido, y esperado, por la población y sociedad, ¿pueden tener muchos textos y escenas faraónicas la misma función? Posiblemente fue así, pero dichos textos y escenas siempre se han interpretado como hechos históricos, se ha querido buscar una historia, cuando pueden ser un reflejo de lo que se esperaba y se debía transmitir para proteger y mantener la memoria cultural.

En relación con ello el planteamiento de Assmann recoge la idea de Hornung (1966) en el sentido de que los textos y las grandes inscripciones reales deben considerarse como un reflejo de lo que él llama el sentido de historia como festival que tenían los antiguos egipcios; lo que deseaban era transmitir un mensaje, no una historia, una interpretación que no es aceptada por Schneider (2014).

La conclusión que podría aducirse es que hay un pasado que esta inherente en todo lo que se efectúa, lo que puede cambiar es la forma de transmitir lo realizado, que se puede hacer con mayor o menor detalle, de una forma más visible o no, en una gran construcción o no, pero siempre se debe tener en cuenta el contexto histórico, la intencionalidad de lo que se transmite y a quién y para qué va dirigido el mensaje.

Siempre hay un elemento histórico que se vincula con la tradición y legitima, justifica el presente a través de la memoria cultural que se ha ido formando con el paso del tiempo y que, en el caso del antiguo Egipto, no solo responde a la intención de las élites gobernantes, de sus faraones, sino también a las realidades que se habían vivido desde tiempos predinásticos.

Es por ello que en ocasiones manifestaciones del mundo faraónico, en especial las concernientes a su imagen visual que es su memoria visual, suelen ser calificadas como arcaísmo, residiendo en ello igualmente la idea de Platón de que nada cambió o evolucionó en un mundo egipcio repetitivo, pero que hay que entender como manifestaciones de una memoria cultural que se va adaptando en todo momento a las circunstancias y necesidades con una base común (Wendrich, 2013).

Como breve reflexión final también habría que mencionar cómo esa memoria cultural que encontró en los templos, en las tumbas, en los textos e imágenes su medio de expresión perduró gracias a lo que el mundo grecorromano, y en cierta medida el relato bíblico, nos transmitió del mundo faraónico. Imágenes que se corresponden con la victoria, el colosalismo, un mundo próspero y exótico en sus costumbres y creencias que siguen constituyendo el retrato que de lo faraónico se tiene en la actualidad.

Es por ello por lo que cada vez resulta más necesario una visión antropológica del mundo faraónico. Este es el gran mérito del camino abierto por J. Assmann, parafraseando una de sus obras, (Assmann, 2005b) buscar el sentido de su historia.

5. Reflexiones finales

El concepto de eternidad siempre estuvo presente en el mundo faraónico pero el mismo tenía dos términos que representaban nociones diferentes. Por un lado, estaba *djet*, que refleja todo lo que

existía desde la eternidad, lo que fue creado en los orígenes, por lo tanto, es el pasado que conduce al presente, mientras que *neheh* es la eternidad hacia el futuro. La primera era la que existía, era visible y, podría decirse que había ido formando la memoria cultural del mundo faraónico, pero la segunda se adentra en el futuro, en lo cíclico y fuera por lo tanto de lo lineal, en definitiva, es lo que se espera conseguir o alcanzar (Servajeau 2007).

Una dualidad que estuvo presente en muchas de las manifestaciones del Egipto faraónico, que siempre buscó explicar y dotar de un sentido a su historia y cultura, a cómo vivían y por qué.

Como hemos esbozado en las páginas anteriores, la memoria cultural del antiguo Egipto arranca en tiempos predinásticos con todas las experiencias que vivieron y tuvieron que superar hasta llegar a poner las bases de un Estado territorial gobernado por un faraón.

Desde esos inicios reflejaron en sus templos, textos y manifestaciones visuales su memoria, lo que les permitía legitimar el presente. Unas realidades que rodeaban al mundo faraónico que el conjunto de la sociedad las conocía y sentía como propias, aunque los faraones pronto comenzaron a plasmar dicha memoria de una forma diferente, cada vez más colosal, en sus tumbas y en los templos.

Durante toda su historia la memoria cultural era percibida visualmente, sentida en los rituales y vivida anualmente con el ciclo de la crecida del Nilo.

Esa interiorización que tenían los antiguos egipcios de su pasado, de su memoria cultural, explica que los reyes ptolemaicos se vieran forzados a emprender una ambiciosa política constructora, en especial en el Alto Egipto, donde precisamente las tradiciones, la memoria cultural siempre estuvo más presente, también en el Bajo Egipto, pero allí las relaciones con un mundo mediterráneo dieron lugar a expresiones diferentes.

Es por ello por lo que Assmann piensa que son los templos de época baja los principales exponentes de la memoria cultural faraónica, aunque la misma existiera desde los orígenes y es lo que también ayuda a entender cómo lo que llamamos cultura faraónica pervivió más de tres milenios y, con posterioridad, traspasó los límites de *Kemet* para extenderse y llegar a nuestros días con unas imágenes e ideas que debemos entender en su contexto, no en el nuestro.

Bibliografía

- Assmann, J. (1977). Die Verborgenheit des Mythos im Alten Ägypten. *Göttinger Miszellen*, 25, 7–43.
- Assmann, J. (1991). *Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im Alten Ägypten*. München: Wilhelm Fink.
- Assmann, J. (1999). Cultural and literary texts. En Moers G. (ed.), *Egyptian literature, Lingua Aegyptia, Studia Monographica 2* (pp. 1-15). Hamburg: Verlag Widmaier.
- Assmann, J. (2005a). *Das kulturelle Gedächtnis*. München: Beck.
- Assmann, J. (2005b). *Egipto. Historia de un sentido*. Madrid: Abada.
- Assmann, J. (2006). *La distinción mosaica o el precio del monoteísmo*. Madrid: Akal.
- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. En *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 109-118). Berlín: Walter de Gruyter.
- Assmann, J. (2011). *Historia y Mito en el Mundo Antiguo. Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*. Madrid: Gredos.
- Assmann, J. (2017). *Religio duplex. Misterios egipcios e Ilustración europea*. Madrid: Akal.
- Baines, J. (1989). Ancient Egyptian concepts and uses of the past: third to second millennium evidence. En R. Layton (ed.), *Who Needs the past? Indigenous values and archaeology* (pp. 131-149). London: Routledge.
- Baines, J. (1997). Temples as symbols, guarantors and participants in Egyptian civilization. En S. Quirke (ed.), *The Temple in Ancient Egypt* (pp. 216-241). London: British Museum.
- Baines, J. (2003). Research on Egyptian literature: background. Definitions, prospects. En Z. Hawass y L. Pinch (eds.), *Egyptology at the dawn of the twenty-first Century* (pp. 1-47). El Cairo: American University in Cairo.

- Baines, J. (2007a). *Visual and Written Culture in Ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press.
- Baines, J. (2007b). "Orality and literacy". *Visual and Written Culture in Ancient Egypt* (pp. 146-178). Oxford: Oxford University Press.
- Baines, J. (2008). On the evolution, purpose and forms of Egyptian Annals. *Zeichen aus dem Sand. Streiflichter aus Ägyptens Geschichte zu Ehren von Günter Dreyer* (pp. 19-40). Wiesbaden: Harrassowitz.
- Baines, J. y Eyre, C. (1983). Four notes on literacy". *Göttinger Miszellen*, 61, 65-96.
- Bietak, M. (2018). Introduction to palaces in Egypt: what they tell us about the Ruler, administration and Culture. En M. Bietak y S. Preel (eds.), *Palaces in Ancient Egypt and the Ancient Near East*, vol. 1 (pp. 23-38). Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Bussmann, R. (2016). Great and Little traditions in Egyptology. En *Königtum, Stadt und Gesellschaft Früher Hochkulturen* (pp. 37-48). Wiesbaden: Harrassowitz.
- Butler, S. & Bradley, M. (2019). *The Senses in Antiquity*. London: Routledge.
- Buxton, R. (1994). *Imaginary Greece. The contexts of Mythology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cavillier, G. (2013). Ramesses III's wars and triumphs at Medinet Habu. Between narration, history and identity. En A. Spalinger y J. Armstrong (eds.), *Rituals of Triumph in the Mediterranean World* (pp. 23-36). Leiden: Brill.
- Chaniotis, A. (2006). Rituals between Norms and Emotions. Rituals as shared Experience and Memory. *Kernos* suppl. 16, 211-38.
- Di Paolo, S. (2016). War remembrance narrative. Negotiation of memory and oblivion Mesopotamian art. En D. Nadali (ed.), *Envisioning the Past through Memories. How Memory Shaped Ancient Near Eastern societies* (pp. 146-162). London: Bloomsbury.
- El-Daly, O. (2005). *Egyptology. The missing millennium, ancient Egypt in medieval Arabic writings*. London: University College of London.
- Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Frangipane, M. (2018). Different trajectories in State formation in Greater Mesopotamia: A view from Arslantepe (Turkey). *Journal of Archaeological Research*, 26(1), 3-63.
- Frankfurter, D. (1998). *Religion in Roman Egypt. Assimilation and Resistance*. Princeton: Princeton University Press.
- Friedman, R. (2009). Hierakonpolis locality HK29A. The predynastic ceremonial center revisited. *Journal American Research Center in Egypt*, 45, 79-103.
- Goebis, K. (2002). A functional approach to Egyptian myth and mythemes, *Journal of Ancient Near Eastern Religions*, 2, 27-59.
- Griffiths, J. (1970). *Plutarch's De Iside et Osiride*. Cardiff: University of Wales.
- Harrington, N. (2012). *Living with the Dead. Ancestor Worship and Mortuary Ritual in Ancient Egypt*. Oxford: Oxbow.
- Harth, D. (2008). The Invention of Cultural Memory. *Cultural Memory Studies. An international and Interdisciplinary Handbook* (pp. 85-96). Berlin: de Gruyter.
- Hartung, U. (2018). Cemetery U at Umm el-Qaab and the funeral Landscape of the Abydos Region in the 4th Millennium BC. *Desert and the Nile. Prehistory of the Nile Basin and the Sahara. Papers in honour of Fred Wendorf* (pp. 313-335). Cracovia: Studies in African Archaeology.
- Hays, H. (2009). Between Identity and agency in ancient Egyptian ritual. En R. Nyord y A. Kjolby (eds.), *Being in Ancient Egypt. Thoughts on Agency, Materiality and Cognition* (pp. 14-30). Oxford: BAR International Series.
- Heagy, T. (2014). Who was Menes?. *Archéo-Nil*, 24, 59-92.
- Heinz, M. y Feldman, M. (Eds.) (2007). *Representations of Political Power. Case studies from Times of Change and Dissolving Order in the Ancient Near East*. Pennsylvania: Eisenbrauns.
- Hornung, E. (1966). *Geschichte als Fest. Zwei Vorträge zum Geschichtsbild der frühen Menschheit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Kahl, J. (2010). Archaism. En W. Willeke (ed.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Angeles, CA:

- University of California. Recuperado de <http://digital2.library.ucla.edu/viewItem.do?ark=21198/zz0025qh2v>
- Liverani, M. (1990). *Prestige and Interest. International relations in the Near East ca. 1600-1100 BC*. Padova: Sargon.
- Loprieno, A. (Ed.) (1996). *Ancient Egyptian Literature. History and Forms*. Leiden: Brill.
- Mathieu, B. (2011). Seth polymorphe: le rival, le vaincu, l'auxiliaire. *ENIM, Égypte Nilotique et Méditerranéenne*, 4, 137-158.
- Malek, J. (1992). A meeting of the Old and New: Saqqara during the New Kingdom. En A. Lloyd (ed.), *Studies in Pharaonic Religion and Society in Honour of J. Gwyn Griffiths* (pp. 61-66). London: Egypt Exploration Society.
- Manning, J. (2017). Cross-cultural Communication in Egypt. En R. Talbert y F. Naiden (eds.), *Mercury's Wings. Exploring modes of Communication in the Ancient World* (pp. 271-288). Oxford: Oxford Scholarship Online.
- Morris, E. (2013). Propaganda and Performance at the Dawn of the State. *Power, generating authority, cosmos, politics and the ideology of Kingship in Ancient Egypt and Mesopotamia* (pp. 33-64). Pennsylvania: University Pennsylvania Press.
- O'Connor, D. y Silverman, D. P. (eds.) (1995). *Ancient Egyptian Kingship*. Leiden: Brill.
- Parkinson, R. (2002). *Poetry and Culture in Middle Kingdom Egypt. A Dark side to Perfection*. London: Equinox.
- Peden, A. (2001). *The Graffiti of Pharaonic Egypt. Scope and Roles of informal writings (c. 3100-332BC)*. Leiden: Brill.
- Piquette, K. (2018). *An Archaeology of Art and Writing. Early Egyptian Labels in Context*. Cologne: Modern Academic Publishing. DOI: <https://doi.org/10.16994/bak>
- Pongratz-Leisten, B. (2019). Ideology. En A. Gunter (ed.), *A Companion to Ancient Near Eastern Art* (pp. 283-308). Oxford: Wiley Blackwell.
- Quirke, S. (2015). *Exploring Religion in Ancient Egypt*. Oxford: Wiley Blackwell.
- Ristvet, L. (2015). *Ritual, Performance, and Politics in the Ancient Near East*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Robins, G. (1993). *Women in Ancient Egypt*. Harvard, MA: Harvard University Press.
- Servajean, F. (2007). *Djet et Neheh: Une histoire du temps égyptien. Orientalia Monspeliensia (vol. 18)*. Montpellier: University Paul-Valéry.
- Shafer, B. (ed.) (2005). *Temples of Ancient Egypt*. London: I. B. Tauris.
- Schneider, T. (2014). History as Festival? A Reassessment of the use of the past and the place of Historiography in Ancient Egyptian Thought. En J. Raaflaub (ed.), *Ancient World. Comparative Studies. Thinking, recording and writing history in the Ancient World* (pp. 117-143). Oxford: Wiley Blackwell.
- Spencer, N. (2010). Priests and Temples. Pharaonic. En A. Lloyd (ed.), *A Companion to Ancient Egypt* (pp. 255-273). Oxford: Wiley Blackwell.
- Stadler, M. (2008). Procession. En J. Dieleman y W. Wendrich (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Angeles, CA: University of California. Recuperado de <http://repositories.cdlib.org/nelc/uee/1014>
- Stephan, T. (2017). Writing the past. Ancient Egypt through the lens of Medieval Islamic thought. En J. Lowry y S. Toorawa (eds.), *Arabic Humanities, Islamic thought, Essays in Honor of Everett K. Rowson* (pp. 256-270). Leiden: Brill.
- Stevens, A. (2015). Visibility, private religion and the urban landscape of Amarna. *Seen & unseen spaces, Archaeological Review from Cambridge*, 30(1), 77-84.
- Stern, S. (2012). *Calendars in Antiquity. Empires, States and Societies*. Oxford: Oxford University Press.
- Teeter, E. (2011). *Religion and Ritual in Ancient Egypt*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van de Mieroop, M. (2012). The Mesopotamian and their past. En J. Wiesehöfer y T. Krüger (eds.), *Periodisierung und Epochen-bewusstsein im Alten Testament und in seinem Umfeld* (pp. 37-

56). Zurich: Franz Steiner Verlag.

Waerzeggers, C. (2011). The Pious king. Royal Patronage of Temples. *Oxford Handbook of Cuneiform Culture (725-751)*. Oxford: Wiley Blackwell.

Wagoner, B. (2017). *Handbook of Culture and Memory*. Oxford: Oxford University Press.

Wendrich, W. (2013). Antiquarianism in Egypt. The importance of re. En A. Schnapp (ed.), *World Antiquarianism. Comparative perspectives* (pp. 140-158). Los Angeles, CA: Getty Research Institute.

Wilkinson, T. (2016). Power and authority in Early Dynastic Egypt. En J. van Dijk (ed.), *Another Mouthful of Dust. Egyptological Studies in Honour of G.T. Martin* (pp. 543-557). *Orientalia Lovaniensia Analecta* 246. Leiden: Brill.

Williams, B. y Logan, T. (1987). The Metropolitan museum knife handle and aspects of Pharaonic imagery before Narmer. *Journal of Near Eastern Studies*, 46(4), 245-85.

Yoffee, N. (2005). *Myths of the archaic state. Evolution of the Earliest Cities, States and Civilizations*. Cambridge: Cambridge University Press.

Yoffee, N. (ed.) (2015). *Early Cities in Comparative Perspective: 4000 BCE–1200 CE*. Cambridge: Cambridge University Press.

La representación de la danza dentro de las escenas de banquete de las tumbas tebanas privadas de la XVIII dinastía egipcia

The Representation of Dance Within the Banquet Scenes of the Private Theban Tombs of the Eighteenth Dynasty of Egypt

Bueno Guardia, Miriam¹
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

Recibido: 30/01/2019

Aceptado: 27/05/2019

Para citar este artículo: Bueno Guardia, M. (2019). La representación de la danza dentro de las escenas de banquete de las tumbas tebanas privadas de la XVIII dinastía egipcia. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 69-89.

ISSNe: 2386-8864

DOI: 10.6018/pantareii/2019/04

Resumen

El presente artículo es fruto de una investigación sobre la representación de la danza en las tumbas tebanas privadas del Reino Nuevo (1550-1070 a.C.). En él se pretende poner en contexto la representación de la danza dentro de las conocidas escenas de banquete de la XVIII dinastía (1550-1295 a.C.), así como analizar, mediante el estudio de todas las escenas encontradas, sus características principales y su simbología. Por último, se intentará explicar su posible interpretación, basada en el contexto en el que aparecen, y las convenciones utilizadas para su representación. Por lo tanto, se resaltarán los elementos comunes de estas escenas (ubicación, iconografía...) que son los que nos ayudan a entender su significado e importancia.

Se trata de un tema relevante, ya que estas escenas de banquete en las que aparecen bailarinas estaban cargadas de contenido simbólico y estético, y servían de nexo entre el difunto y los visitantes de la tumba. Tenían así, por lo tanto, una gran importancia para el pensamiento religioso egipcio, pues ayudaban a la supervivencia del difunto en el Más Allá.

Palabras clave

Arqueología, Artes visuales, Historia del Arte, Pintura (artes visuales), Música, Historia Antigua.

Abstract

The present paper is the result of an investigation about the representation of dance within the banquet scenes found in the decoration of the private Theban tombs of the New Kingdom (1550-1070 B.C.). It aims to put in context the representation of dance within the well-known banquet scenes of the Eighteenth Dynasty (1550-1295 B.C.), as well as analyse, through the study of all the scenes found, its main characteristics and its symbolism. Finally, I will try to explain its possible interpretation, based on the context in which the images appear, and the conventions used for its

¹ Para contactar con la autora: Miriam Bueno Guardia. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). mbueno162@alumno.uned.es.

representation. Therefore, the common elements in these scenes (location, iconography...) will be highlighted as they are the key to understand their meaning and importance.

This is a relevant issue, since these banquet scenes in which we can see female dancers were loaded with symbolic and aesthetic content, and would serve as a link between the deceased and the visitors of the tomb. They had, therefore, a great importance for Egyptian religious thought as they helped the survival of the deceased in the Hereafter.

Keywords

Archaeology, Visual Arts, Art History, Painting (Visual Arts), Music, Ancient History.

1. Introducción

Aunque a lo largo del tiempo las escenas de banquete han sido estudiadas de modo puntual por diferentes investigadores, no existe hasta la fecha un compendio de las escenas de danza en ellas encontradas, por lo que, aunque no se incluirán aquí todas las imágenes, se pretende ofrecer en este trabajo una síntesis de sus rasgos y un listado de las mismas, destacando algunas de ellas por sus peculiaridades y agrupando otras por sus similitudes.

Pero, en primer lugar, es necesario ofrecer un contexto en el que situar estas escenas. Por ello se empezará hablando del contexto geográfico, la necrópolis tebana privada, para después hacer un análisis de las características generales de las propias tumbas tebanas privadas en las que son representadas estas escenas de banquete. Ello nos permitirá conocer su simbología y la importancia de la ubicación de las representaciones de danza en banquetes dentro de ellas.

A continuación se hará una breve aproximación a la danza en el Reino Nuevo (1550-1070 a.C.) y un análisis pormenorizado de las propias escenas de banquete para entender su significado oculto y cómo éste está condensado en las propias representaciones de danza. Cabe mencionar, como se explicará más adelante, que la danza en el antiguo Egipto escondía un significado simbólico que nos es interpretable gracias al contexto en el que se sitúan las imágenes.

La última parte de este artículo se centrará en estas escenas de danza, analizando sus principales características e intentando extraer su posible interpretación, así como las convenciones o normas usadas por los antiguos egipcios para este tipo de representaciones.

El compendio de las mismas se ha realizado gracias a la bibliografía topográfica de Porter y Moss (1970) y de otras publicaciones específicas, mencionadas más adelante. A continuación, las escenas encontradas se han clasificado según su localización geográfica y dentro de las propias tumbas. Posteriormente, se han analizado formal y estilísticamente para después proceder a su comparación. También se han intentado analizar simbólicamente los elementos más repetidos en estas escenas para poder descifrar así, a través de ellos, su significado.

2. El contexto geográfico: la necrópolis tebana privada en el Reino Nuevo

El contexto geográfico de las escenas objeto de estudio en este artículo es Tebas, que es el nombre griego de la ciudad egipcia de Waset, capital religiosa de Egipto desde inicios del Reino Nuevo. Esta ciudad abarcaba aproximadamente la zona que se encuentra entre los templos de Karnak y Luxor, aunque ocupando ambas orillas del río Nilo. En su parte occidental, en una zona de unos dos kilómetros de largo, se sitúan distintas necrópolis, tanto reales como privadas, usadas a lo largo del Reino Nuevo: el Valle de los Reyes, el Valle de las Reinas, Deir el Medina, Qurnet Murai, Sheik Abd el-Qurna (también conocida como el “valle de los nobles”), Deir el-Bahari, el-Khôkha, Dra Abu el-Naga y el-Asasif. Sin embargo, cabe recordar que la delimitación de la necrópolis tebana no es la misma en tiempos antiguos que en la actualidad, pues entonces se conocía como un espacio sagrado único con el nombre de “El Oeste de Tebas” o *Imntt n w3st*, sin las divisiones que se utilizan hoy en día para facilitar el estudio (Jiménez, 2016).

El uso de esta necrópolis privada tebana, donde se encuentran las escenas de danza en las

que se centra este artículo, comienza en la VI dinastía en la zona de el-Khòkha y ya en el Reino Nuevo, durante la primera mitad de la XVIII dinastía comienzan a excavar tumbas en Dra Abu el-Naga, el-Asasif y en la parte más alta de Sheik Abd el-Qurna, extendiéndose la ocupación en la segunda mitad de la dinastía a la parte baja de Sheik Abd el-Qurna, Deir el-Medina, el-Khòkha y Qurnet Murai. Es en esta época cuando se produce un mayor uso de la necrópolis, aunque se seguirá usando en las dinastías posteriores.

Deir el Medina, la zona más meridional, fue el poblado donde habitaban los trabajadores que tallaron y decoraron las grandes tumbas reales de toda la montaña. A su izquierda se concentra la mayor parte de las tumbas de estos trabajadores, que sirvieron para varias generaciones distintas. Las tumbas más antiguas de esta necrópolis, datadas del reinado de Hatshepsut, se encuentran en la parte este, mientras que las de época post-amarniense se encuentran en la parte oeste.

Sheik Abd el-Qurna, sección central de la necrópolis teban, es una de las más importantes de la zona, con el mayor número de tumbas de la XVIII dinastía (1550-1295 a.C.), pertenecientes a personajes de la administración y la burocracia real. Comenzó a utilizarse a la vez que el Valle de los Reyes con enterramientos consistentes en tumbas-pozo, la mayoría sin capillas (Bryan, 2010). La parte alta de la colina, la primera en ocuparse porque permitía la vista directa del templo de Karnak sobre los templos funerarios reales, se utilizó hasta el reinado de Amenhotep III. Entonces la estructura de las tumbas se volvió más compleja, haciéndose frecuente el uso de salas hipóstilas, para lo que era necesario más espacio y una roca de mejor calidad, pasando así a ocuparse el nivel inferior de la colina, además de por la gran densidad de ocupación de la parte alta y la parte central (Seidel, 1996; Smith, 2009).

La necrópolis de Dra Abu el-Naga, al norte, es amplia tanto por su extensión (con aproximadamente un kilómetro de largo y 250 metros de ancho) como por su cronología, encontrando en ella tumbas de las dinastías XVII y XVIII. Aunque esta zona se asociara durante siglos a la familia real de Ahmose, una vez que las tumbas reales dejaron de excavar aquí, el pie de la colina perduró como la parte más elitista de la necrópolis durante unas pocas décadas (Bryan, 2010).

En la zona de el-Khòkha se hallan tumbas datadas desde el Reino Antiguo hasta la Baja Época o Periodo Tardío. Por último, en el-Asasif se encuentran la mayor parte de las tumbas relevantes de la Baja Época, aunque, como ya se ha dicho, en la zona también se pueden encontrar tumbas de la XVIII dinastía.

3. El contexto de las escenas: las tumbas tebanas privadas

Para comprender la importancia de las escenas de banquete y su simbolismo es necesario analizar el contexto funerario en el que se atestiguan.

En primer lugar, cabe aclarar que cuando hablamos de “tumbas tebanas privadas” nos referimos comúnmente a las tumbas de altos funcionarios, personajes que formaban una elite entre la población. Éstas normalmente se encuentran agrupadas cerca de residencias reales o de las capitales de provincia (Vandier, 1964), en este caso, como ya se ha mencionado, en las necrópolis de la que fue capital religiosa egipcia durante gran parte de la XVIII dinastía.

En cuanto a su función, la tumba protegía el cuerpo del difunto, aseguraba su transformación y su bienestar eterno, servía como monumento para proyectar la identidad del propietario en la otra vida y le conmemoraba en el mundo de los vivos (Hartwig, 2004). Así, tener una tumba era algo fundamental para los egipcios, cuyas creencias estaban basadas en la existencia de un Más Allá y por lo tanto necesitaban un lugar para conservar el cuerpo del difunto y posibilitar su tránsito. Esta función queda bien reflejada en el propio nombre que se les daba a las tumbas: *casa de la eternidad* (*ḥwt n nhḥ q pr dt*) (Vivas, 2014).

La estructura de estas tumbas privadas (Figura 1), que están excavadas en la montaña, solía basarse en un patio, seguido de una sala (en ocasiones a modo de sala transversal), que daba paso a un corredor o sala alargada por la que se accedía a una pequeña cámara funeraria o capilla. Este modelo es el conocido como “tumba con planta de T invertida”, muy habitual en la XVIII dinastía

(1550-1295 a.C.). Además, existen tumbas con distintas cámaras anexas a estas salas principales. Se denominan tumbas-capilla, pues son lugares tanto de enterramiento como de culto funerario.

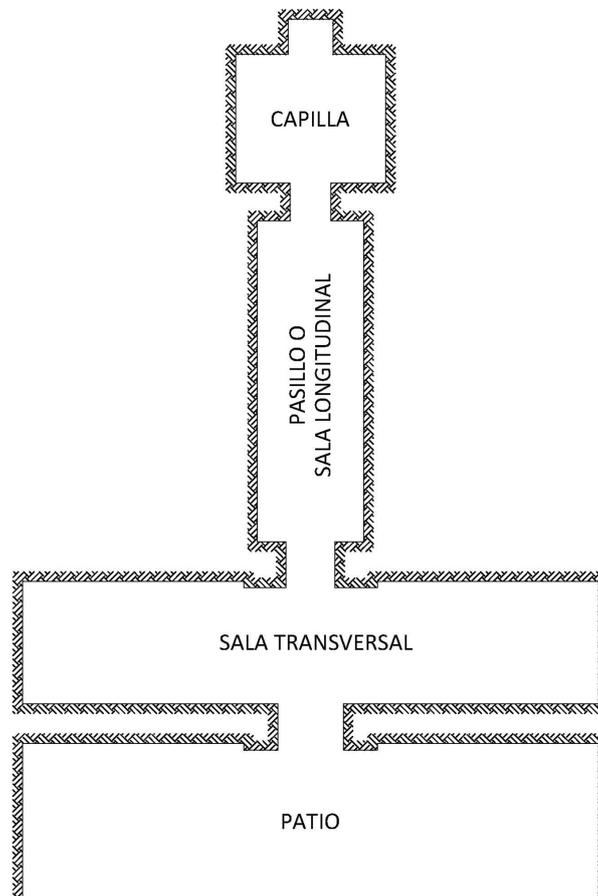


Figura 1: Plano de la estructura típica de una tumba tebana privada de la XVIII dinastía. Fuente: elaboración propia.

Siguiendo la clasificación de Kampp-Seyfried (2003) (Figura 2) de las tumbas tebanas en cuanto a su forma, la típica forma ya mencionada (tipo V) evoluciona desde otro modelo típico del Reino Medio (tipo III), pasando por una etapa intermedia (tipo IV), en la que poco a poco el antiguo pórtico se va convirtiendo en una sala transversal, conteniendo además una decoración con una temática similar en todas las tumbas, las llamadas “escenas de la vida cotidiana” (entre las que se encontrarían las escenas de banquete), aunque ésta puede ser bastante variada en función, por ejemplo, de la profesión del propietario.

Por otra parte, las tumbas se estructuraban en tres niveles distintos: uno superior con una estructura que incluía un patio y una fachada y que correspondía principalmente con funciones relacionadas con el culto solar; uno intermedio que se corresponde con las capillas, donde se celebraba el culto al difunto y donde se reunían familiares y amigos con motivo de los distintos festivales (como el de Año Nuevo y la “Bella Fiesta del Valle”, de la que se hablará más adelante), y que ya es subterráneo; y uno más interno que se corresponde con las cámaras de enterramiento y que se relaciona con el dominio de Osiris, con el inframundo.

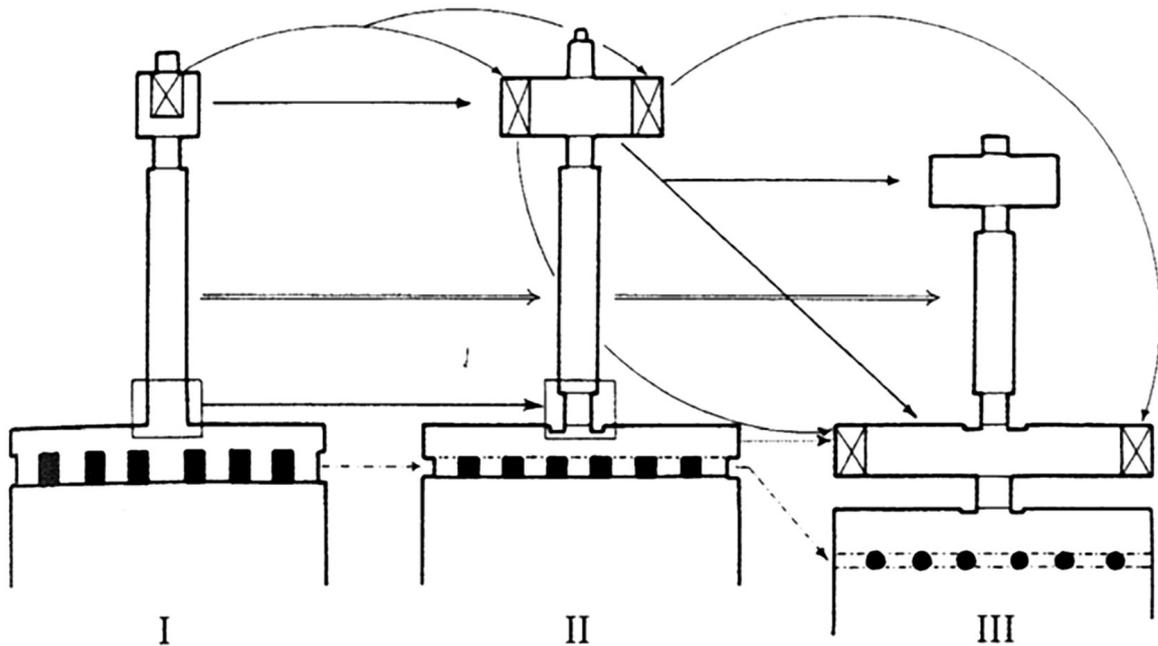


Figura 2: Evolución de la estructura de las tumbas tebanas privadas. Fuente: Kampp-Seyfried, 2003, fig. 5.

Su orientación ideal durante la XVIII dinastía sería hacia el oeste, y el programa decorativo se organizaba en este eje como un reflejo metafórico de la transición de la vida (este) a la muerte (oeste). Así, las escenas de la sala más “oriental”, la sala transversal de las tumbas en forma de T invertida, estaban relacionadas con la vida del difunto y las de la sala interior, más “occidental”, se relacionaban con su transición y vida en el Más Allá (Hartwig, 2004).

Por otra parte, la construcción de una tumba es un elemento de distinción social, estando además muy relacionados en el antiguo Egipto lo social y lo funerario (Dodson e Ikram, 2008). Así, el tamaño, la calidad y la originalidad de la decoración de las tumbas están vinculados a la importancia del propietario, que probablemente tenía cierta influencia a la hora de elegir sus características y decoración, lo que simbolizaba su biografía y la suma de sus logros.

Pero estos espacios estaban pensados no sólo como monumentos conmemorativos para los propietarios de las tumbas y sus familias, sino también como espacios donde realizar rituales de enterramiento y ceremonias (Vivas Sainz, 2014).

Así, la supervivencia del difunto y su transición al Más Allá dependía de la eficacia del culto funerario y los rituales, por lo que cobra gran importancia la interacción entre los vivos y los muertos dentro de las tumbas en las ocasiones en las que estos lugares eran accesibles. Familiares, sacerdotes e incluso visitantes al azar realizaban actividades de culto, dejaban ofrendas o pronunciaban oraciones por el propietario de la tumba en su interior, cumpliendo así parte de la que era su función (Hartwig, 2004). Pero estas tumbas no sólo eran visitadas tras la muerte del propietario, sino que el culto en la tumba comenzaba una vez terminada su construcción o su decoración, lo que podía ocurrir tiempo antes de la defunción (Bolshakov, 1991).

Estas visitas, atestiguadas por la presencia de distintos graffiti, explican la importancia de la decoración de las primeras salas ya mencionadas, ya que la sala más profunda se encontraba sellada (Navrátilová, 2010). Así, la sala transversal se convirtió en el “espacio público” de la tumba, donde el propietario probablemente ubicaría las escenas que considerase más importantes (Vivas Sainz, 2014). Dentro de la propia sala transversal, destaca la importancia de las llamadas “paredes

focales” (“Blickpunktsbild”), que son las primeras que se ven al entrar en la tumba y que recibirían una mayor iluminación natural (Hartwig, 2004). En ellas, el artista egipcio situaría escenas de una estética llamativa o con un significado importante, y que además nos ofrecen información sobre la identidad social del difunto.

Por otra parte, el arte que decoraba estas tumbas no sólo servía para el placer estético, sino que tenía una finalidad determinada: crear un Más Allá ideal para que el difunto viviera allí eternamente. Así, las escenas tenían una función mágica y práctica (Dodson e Ikram, 2008).

En cuanto a la distribución de las escenas que decoran estas tumbas no existe una regla clara, pero sí determinadas tendencias: normalmente, las escenas biográficas, profesionales, de banquete o de ofrendas se encuentran en la sala transversal, mientras que las escenas funerarias se encuentran en el pasillo o en la segunda sala, la más interior, que también puede encontrarse desprovista de decoración. Así, el programa iconográfico se centra en motivos funerarios y en las llamadas “escenas de la vida cotidiana”, que en realidad tenían un doble sentido y formaban parte también de las creencias funerarias de los egipcios (Manniche, 1997 y Smith, 2009). Se trata de un deseo de cruzar los límites entre ambos mundos, el de los vivos y el de los muertos, para que el difunto pudiera estar en contacto de nuevo con los que había dejado atrás (Manniche, 2003).

Durante la XVIII dinastía (1550-1295 a.C.), los detalles de la vida terrenal y los acontecimientos importantes vividos por el propietario de la tumba, en definitiva, las “escenas de la vida cotidiana”, se vuelven más comunes en los relieves y pinturas funerarios. Pretenden dejar un testimonio de la vida del difunto que pudiera ser recordado por los visitantes que accedían a la capilla durante años y tener la función mágica de revivir perpetuamente lo mejor de su existencia en la Tierra (Aldred, 1951). Posteriormente aumentará la importancia de los motivos religiosos.

Por otra parte, cabe destacar que en el programa decorativo de las tumbas influyen dos preocupaciones distintas: por un lado, se encuentra la elección del propietario a la hora de planificar su monumento, existiendo evidencias de su influencia a la hora de seleccionar y encargar determinadas escenas representativas de su condición social; por otro, encontramos a los artesanos, especializados en ciertos motivos iconográficos. En cualquier caso, ambos grupos se basarían en la existencia de determinados modelos (Den Doncker, 2017).

En relación con esto, sabemos que los propietarios de las tumbas o los artistas que las decoraban se inspiraban en otras y las imitaban, pero también estas “copias” o escenas similares pudieron estar basadas en los mencionados manuales o libros de modelos (Manniche, 1997). A pesar de ello, no existen dos tumbas idénticas, sino que cada artista cambiaba pequeños detalles y muchas veces innovaba con nuevas formas de representar los temas habituales del repertorio decorativo (Vivas Sainz, 2014).

4. Las escenas de banquete de la XVIII dinastía (1550-1295 a.C.)

Las escenas de banquete son una de las escenas más repetidas en las tumbas tebanas privadas del Reino Nuevo egipcio, sobre todo en la XVIII dinastía, época en la que probablemente formaba parte de la decoración fundamental de todas ellas (Manniche, 1997b). Harrington (2014) señala que es una de las escenas más conocidas debido su imaginería única y que además suele situarse en la sala transversal de las tumbas tebanas con forma de T invertida y en las salas longitudinales de las tumbas de Elkab (en las que, como se mencionará más adelante, también se ha encontrado una representación de danza dentro de una escena de banquete). Sin embargo, este tipo de escenas no se encuentra en las tumbas amarnienses (Padgham, 2012).

Se considera una escena típica dentro de las conocidas como “escenas de la vida cotidiana”, que, aunque tengan un significado más allá de una simple escena cotidiana, nos ofrecen información sobre determinados aspectos de la vida en el antiguo Egipto. Este tipo de escenas parecen representar hechos o acciones de la vida diaria de los propietarios de las tumbas (escenas de banquete, de caza y pesca, escenas relacionadas con la agricultura...) pero en realidad todas ellas esconden un simbolismo que nos remite a la idea de renacimiento del difunto en la otra vida.

En cuanto a las propias escenas de banquete, que tienen su origen en el Reino Medio (2050-1750 a.C.), éstas nos muestran a personajes en circunstancias ideales, vestidos lujosamente, disfrutando, en un estado de juventud perpetua... Así, es notable que en estas escenas no encontremos ni ancianos, ni enfermos, ni niños, aunque en ocasiones sí aparecen niñas dedicadas a algunas tareas dentro de estas escenas, como bailarinas o sirvientes. Es esta representación ideal el motivo por el que podemos llegar a la conclusión de que estas escenas no son escenas reales o cotidianas, sino que tienen un significado oculto.

Probablemente muchas de ellas estén relacionadas con la conocida como “Bella Fiesta del Valle” (*ḥb nfr n int*) (Manzi y Pereyra, 2014), que, desde el Reino Medio y hasta finales del periodo ptolemaico, se celebraba en verano y que probablemente fuera la celebración más importante realizada en la necrópolis tebana (Foucart, 1924; Naguib, 1991; Schott, 1953; Teeter, 2011). De hecho, es posible que incluso el difunto, antes de morir, hubiera celebrado esta festividad en la entrada de su tumba.

Era originariamente una fiesta relacionada con la diosa Hathor que después se vinculó con el culto a Amón-Ra, el dios tebano y nacional del Reino Nuevo. La Fiesta duraba dos días y comenzaba con sacrificios religiosos y continuaba con una procesión que salía de Karnak e iba por la orilla oeste del Nilo con la estatua de Amón, que visitaba los principales templos funerarios reales, Deir el-Bahari y las necrópolis privadas. Ésta era encabezada por el faraón, quien iba acompañado por algunos familiares y sacerdotes y sacerdotisas de la diosa Hathor, así como por instrumentistas y otros personajes. Se trataba de un acontecimiento muy ruidoso, lleno de música que pretendía “despertar” a los difuntos para que se unieran al dios y a sus familiares (Teeter, 2011). Los “peregrinos” llevaban consigo ofrendas florales para el dios y comida que era compartida entre los vivos y los muertos en la propia tumba. Durante la noche, la estatua de Amón descansaba en la capilla de Hathor del templo de Hatshepsut en Deir el-Bahari, en compañía de esta diosa, con quien se unía como símbolo de rejuvenecimiento, renovación y renacimiento. El viaje simbolizaba el ciclo del sol, entrando así tanto los muertos como los vivos en contacto con el dios Amón y borrando los límites entre ambos mundos.

Otras interpretaciones defienden que esta representación era el intento de que el difunto disfrutara en el Más Allá de los banquetes que celebraba mientras vivía. Según Vandier (1964), se trata en su mayoría de ceremonias funerarias o religiosas, festivales de Año Nuevo, y, sobre todo, de la visita anual de Amón a la necrópolis tebana, la ya mencionada “Bella Fiesta del Valle”.

Según Harrington (2014), hay dos tipos de escenas de banquete representadas en las tumbas de la XVIII dinastía: los festivales funerarios, relativos al enterramiento, y los mortuorios, que son aquellos en los que participa el difunto.

El llamado banquete fúnebre o funerario crea una nueva etapa en la relación entre el difunto y sus allegados, estableciendo la tradición de celebrar en presencia del propietario de la tumba, y los principios de dependencia y reciprocidad en los cuales los vivos tienen mayor control. Este tipo de banquetes probablemente fueran celebrados justo después del enterramiento del difunto en el propio patio de la tumba. En este tipo de escenas no se encuentran orquestas o sirvientes y además los participantes tienen posturas más estáticas y rígidas (Harrington, 2012).

Por otro lado, las principales características de las escenas de banquetes mortuorios son la presencia de músicos, bailarinas y sirvientes, así como collares florales, lirios, aceites y ungüentos y bebidas alcohólicas. Muchos de estos elementos se relacionan con la diosa Hathor, asociada a los banquetes mortuorios desde al menos el Reino Medio.

Por otra parte, las escenas de banquete representadas en las tumbas sirvieron para conmemorar a varias generaciones de parientes representando a los vivos y muertos en un solo banquete compartido (Bryan, 2009).

Estos banquetes (Figura 3) estaban generalmente presididos por el difunto y su mujer, que eran representados en actitud sedente de un mayor tamaño recibiendo a sus invitados y delante de los cuales se encontraba la mesa con las ofrendas o los alimentos. Constan, además, de distintas etapas que van desde la preparación misma del banquete hasta la presentación de ofrendas a

los anfitriones. La parte más amplia de la escena la ocupan normalmente los invitados, siempre separados por su sexo y representados en actitudes diversas. Entre ellos se encuentran personas del servicio que les atienden y que en muchos casos se encuentran sirviendo vino y cerveza, siendo este acto un juego de palabras, pues la palabra usada para “verter” tiene, en el lenguaje egipcio, las mismas letras que la palabra que describe el acto sexual (Manniche, 1987). El último grupo a destacar en estas escenas es el formado por las orquestas, acompañado en múltiples ocasiones de bailarinas.

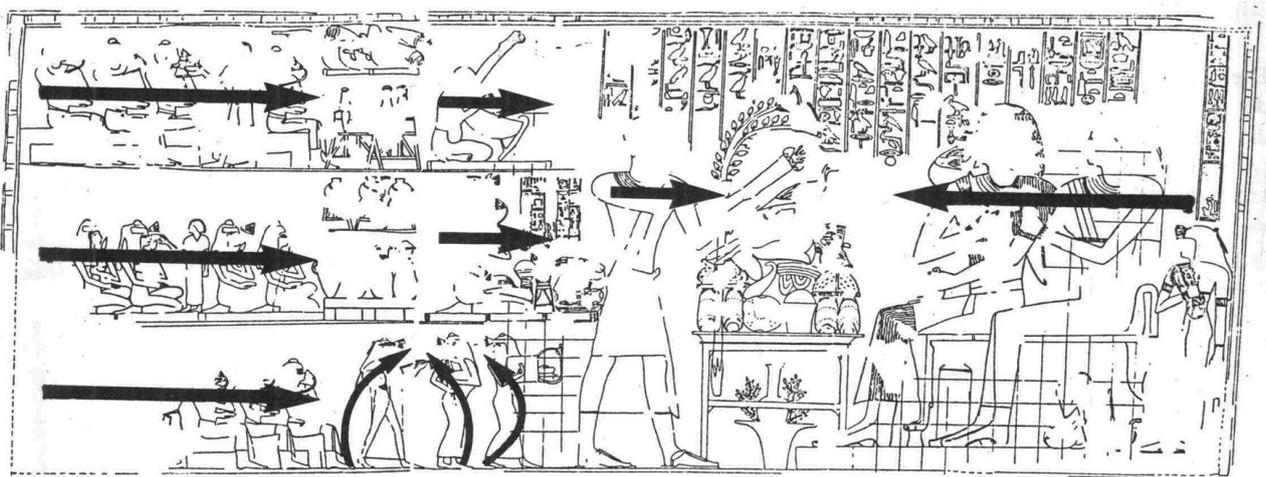


Figura 3: Escena de banquete de la TT80. Fuente: Shedid, 1988, fig. 76.

Algo que llama la atención en estas escenas es que, aunque en ellas aparecen alimentos, no encontramos a gente comiendo, sino que los invitados están únicamente bebiendo vino o cerveza. Así, entendemos que el propósito de estos banquetes era la “intoxicación” para llegar a traspasar los bordes entre el mundo de los muertos y el de los vivos, lo cual, además de con bebidas alcohólicas, se potenciaba con la adición a éstas de distintas plantas (como mandrágora, con efectos afrodisiacos, o perseá) (Bosse-Griffiths, 1983) y con el efecto de la música (Manniche, 2003; Szpakowska, 2003). Ésta tendría un efecto relajante y serviría para facilitar la comunicación de los asistentes con las divinidades o con quienes habitaban en el Más Allá. Los músicos y cantores, a través del poder que tenía la palabra hablada o pronunciada, enfatizada además por la música, hacían que la situación se hiciera realidad (Manniche, 1997b).

En algunas inscripciones se menciona que este acto de beber tenía la finalidad de disfrutar de un “día feliz” (*hrw nfr*), expresión que se cree que también podía tener ciertas connotaciones sexuales, ya que el término *nfr* implica dinamismo, potencia, virilidad y eficiencia, cualidades necesarias para el buscado milagro del renacimiento (Manniche, 1997b; 2003). Pero esta expresión también tiene connotaciones sagradas, pudiendo relacionarse con la presencia de lo divino, del dios Amón (Padgham, 2012).

Por otra parte, cabe mencionar que estos banquetes en los que los personajes aparecen bebiendo y no comiendo eran representaciones frecuentes no sólo en Egipto sino también en otros territorios de Oriente Próximo y el Mediterráneo (Harrington, 2012; Morgan, 2015).

Por otra parte, dos elementos muy comunes en estas escenas que nos pueden ayudar a descifrar su significado son la flor de loto y los conos de ungüento, pero, por ser ambos parte del tocado de las bailarinas objeto de este estudio, se analizarán más adelante.

Las vestimentas transparentes, los perfumes y las joyas de las damas que participan en el banquete enfatizan la atmósfera de erotismo. Por su parte, los cabellos están vinculados a la sexualidad en todas las civilizaciones, hecho que se subraya en Egipto con la frecuente presencia de pelucas.

El objetivo último de todas estas alusiones de carácter sexual era crear un clima propicio para el acto esencial de las creencias funerarias egipcias: el re-nacimiento, el acceso a la vida después de la muerte (Manniche, 1997).

La relación de estos banquetes con Hathor es también notable. Esta diosa, cuyo nombre egipcio significaba “casa de Horus”, era la patrona de la necrópolis tebana, protectora materna de los difuntos, la diosa del amor, de la música, de la fertilidad y del nacimiento, así como la “señora de la embriaguez”, un estado muy relacionado con su culto (Daumas, 1977; Graves-Brown, 2010; Vischak, 2001). Pero también están relacionados con otros dioses, como Amón, debido a su papel en la “Bella Fiesta del Valle”, u Osiris, ya que éste es el dios del inframundo y algunos de estos banquetes tendrían lugar tras la finalización del funeral.

Cabe mencionar, por otra parte, que también se ha encontrado una escena de banquete similar a las descritas y con una escena de danza relacionada con las que son objeto de análisis en este artículo en la tumba de Paheri en Elkab, datada del reinado de Tutmosis III. Es posible que ello se deba a una transferencia de motivos iconográficos entre Tebas y Elkab, ya que Paheri antes de ser nomarca de Elkab fue pintor en Tebas (Laboury, 2017).

5. La representación de la danza dentro de las escenas de banquete

Para el estudio de la danza en el antiguo Egipto (Brunner-Traut, 1958; Lexová, 1935; Bleiberg, 2005) debemos usar como fuente primaria las escenas talladas y pintadas en las paredes, en este caso, de las tumbas. Pero su interpretación no es fácil, ya que las imágenes funcionan como una especie de movimiento congelado representativo de la actuación completa y reconocible para aquellos familiarizados con ella (Meyer-Dietrich, 2009).

En el caso de la danza ejecutada en los banquetes, la postura representativa es la de, al menos, un talón levantado y las piernas separadas y flexionadas, que busca transmitir al espectador una sensación movimiento y dinamismo (Figura 4).



Figura 4: Orquesta femenina de la escena de banquete de la TT38. Fuente: Metropolitan Museum.

Este tipo de danza se diferencia claramente de otros tipos representados en tumbas y templos del Reino Nuevo, tanto por las participantes como por la forma o postura en la que son representadas, así como por su vestimenta. Dentro de los tipos de danza representados en este periodo podemos encontrar, además de representaciones de danza femenina dentro de banquetes, a bailarines *mww* que acompañan a las procesiones funerarias en la decoración de las tumbas privadas y que tienen un tocado o postura característicos, otros ejemplos de bailarinas dentro de orquestas que, por la falta del contexto, no se pueden relacionar con banquetes como los aquí analizados, aunque en ocasiones su postura o la composición de la representación son similares, danzas acrobáticas realizadas también por mujeres y otros grupos minoritarios de los que se han encontrado escasas representaciones, como danzas religiosas, animales o extranjeras (Brunner-Traut, 1958).

Así, podemos ver que en el antiguo Egipto la danza era una actividad realizada en reuniones como banquetes, festividades o funerales que trataba de transmitir un mensaje, que tenía un significado simbólico además de ser una actividad física. Ese mensaje sólo es interpretable si analizamos, como se ha hecho en este artículo, el contexto en el que aparecen estas imágenes.

En total se han documentado 32 ejemplos claros de danza dentro de escenas de banquete en las tumbas tebanas privadas de la XVIII dinastía, incluyendo fragmentos conservados en el Museo Egipcio de Turín, en el *British Museum* y en la colección Bankes y una copia de una escena realizada por Duemichen (1869) (Tabla 1).

Tabla 1

Representaciones de danza encontradas dentro de escenas de banquete en las tumbas tebanas de la XVIII dinastía

TT	Lugar	Época	Ubicación	Bibliografía específica
251	Sheik Abd el-Qurna	Hatshepsut – Tutmosis III	Sala transversal, pared focal	-
53	Sheik Abd el-Qurna	Hatshepsut – Tutmosis III	Sala transversal	-
18	Dra Abu el-Naga	Tutmosis III o anterior	Sala transversal	Gauthier (1908)
82	Sheik Abd el-Qurna	Tutmosis III	Sala transversal, pared focal	Davies y Gardiner (1915) y Den Doncker (2017)
342	Sheik Abd el-Qurna	Tutmosis III	Sala transversal	-
79	Sheik Abd el-Qurna	Tutmosis III – Amenhotep II ?	Sala transversal, pared focal	Virey (1891) y Guksch (1995)
80	Sheik Abd el-Qurna	Tutmosis III – Amenhotep II	Sala transversal, pared focal	Shedid (1988)
92	Sheik Abd el-Qurna	Tutmosis III – Amenhotep II	Sala longitudinal	Bryan (2001 y 2009)
100	Sheik Abd el-Qurna	Tutmosis III – Amenhotep II	Sala longitudinal	Davies (1935 y 1943) y Virey (1889)
129	Sheik Abd el-Qurna	Tutmosis III – Amenhotep II	Sala transversal, pared focal	Schenkel (1975)
A5	Dra Abu el-Naga	Tutmosis III – Amenhotep II	Sala transversal, pared focal	Manniche (1988)
22	Sheik Abd el-Qurna	Tutmosis III - Amenhotep III	Dos escenas. Sala transversal	-

367	Sheik Abd el-Qurna	Amenhotep II	Sala transversal	Fakhry (1943)
75	Sheik Abd el-Qurna	Amenhotep II – Tutmosis IV	Sala transversal	Davies (1923)
176	El-Khôkha	Amenhotep II – Tutmosis IV	Sala transversal	Calcoen (2012)
8	Deir el-Medina	Amenhotep II - Amenhotep III	Capilla	Schiaparelli (2007) y Vandier d'Abbadie (1939)
78	Sheik Abd el-Qurna	Amenhotep II - Amenhotep III	Dos escenas. Sala transversal	Bouriant (1889), Brack y Brack (1980) y Mekhitarian (1957)
297	El-Asasif	Tutmosis IV – Amenhotep III	Sala transversal, pared focal	Strudwick (2003)
38	Sheik Abd el-Qurna	Tutmosis IV – Amenhotep III	Sala transversal, pared focal	Davies (1963)
52	Sheik Abd el-Qurna	Tutmosis IV – Amenhotep III	Sala transversal, pared focal	Shedid y Seidel (1996), Laboury (1997), Davies (1917) y Maspero (1894)
175	El-Khôkha	Tutmosis IV – Amenhotep III	Capilla longitudinal	Manniche (1988b)
249	Sheik Abd el-Qurna	Amenhotep III	Sala transversal, pared focal	Manniche (1988b)
TUR	-	Amenhotep III	-	Manniche (1988)
254	El-Khôkha	Amarna – Ay	Sala transversal, pared focal	Strudwick (1996)
49	El-Khôkha	Ay – Horemheb ?	Dos escenas. Sala longitudinal, pared focal	Davies (1933)
C5	Sheik Abd el-Qurna	-	Sala transversal	Manniche (1988)
BM	-	-	-	-
BAN	-	-	-	Manniche (1988)
DUE	-	-	-	Manniche (1991) y Duemichen (1869)

Fuente: elaboración propia.

El análisis exhaustivo del conjunto de escenas nos permite extraer varias conclusiones.

En primer lugar, se trata de una danza ejecutada siempre por mujeres adultas o niñas. En relación con esto, cabe mencionar que la danza en el antiguo Egipto es una actividad segregada por sexos, es decir, no existen representaciones de hombres y mujeres bailando juntos, sino que puede ser algo realizado por un solo individuo o un grupo, pero siempre personas del mismo sexo.

Las bailarinas parecen moverse en un espacio reducido, a veces sólo entre la orquesta de la que forman parte (como, por ejemplo, en las imágenes encontradas en las TT79, TT129, TT22, TT367, TT75, TT8, TT78, TT52, TT175 y TT249) y en ocasiones parece haber un toque de aire primitivo en su baile (como en las bailarinas de la TT367 o en el fragmento del Museo de Turín). Además, en algunas de estas escenas, como en una de las encontradas en la TT22, es una extranjera, probablemente una nubia, la bailarina solista, lo que le da cierto exotismo a la ocasión. También cabe destacar que, en ocasiones, como en las escenas encontradas en las TT367 o TT38,

las bailarinas son pintadas con un color de piel más oscuro que el resto de las componentes de la orquesta, lo que también pueda deberse a su origen. El dinamismo de las bailarinas se transmite también a las componentes de las orquestas, quienes hacen movimientos rítmicos dando golpes con sus pies y doblando la rodilla, lo que puede significar que también ellas bailaban (Anderson, 1995).

Así, estas bailarinas en ocasiones también tocan algún tipo de instrumento (generalmente el laúd en el caso de las adultas y unos bastones que se entrechocaban, denominados a veces “castañuelas”, en el caso de las niñas), pues siempre son representadas junto a orquestas femeninas formadas por varias mujeres que tocan, entre otros instrumentos, el laúd, la doble flauta u oboe, la pandereta, el arpa o la lira, o que simplemente acompañan rítmicamente la música con sus palmas. Pero éste no es el único acompañamiento musical encontrado en este tipo de escenas, sino que a veces, dentro de la misma escena, existen otros músicos masculinos, sobre todo arpistas, aunque es muy raro encontrarlos en los mismos registros.

Probablemente, que las ejecutoras de estas danzas sean siempre mujeres o niñas se relacione con el carácter simbólico de estas celebraciones o banquetes, en las que era muy importante el componente sensual y erótico, así como la fertilidad, pues ya se ha comentado que estas festividades están relacionadas con la idea de renacimiento del difunto. Quizás, además, sea un reflejo de la realidad de la sociedad de la época y no sólo una convención artística, pues es posible que esta profesión fuera mayoritariamente ejercida por mujeres.

La vestimenta de las instrumentistas se repite: una túnica semitransparente de color blanco que puede ser plisada y amplia o ir ceñida al cuerpo en función de la época en la que fueron realizadas las pinturas, pues estas escenas son también reflejo de las modas de la sociedad del momento.

También se repite el uso de pelucas por parte tanto de las instrumentistas como de las bailarinas. Suele tratarse de pelucas lisas y pelo largo, generalmente hasta el pecho. Algunas, como una de las bailarinas encontradas en la TT129 o la TT78, las del registro superior de la TT22, las encontradas en la TT8, la TT38 y la TT52 o el fragmento del *British Museum*, incluso han sido representadas claramente con el pelo trenzado.

En relación con esto cabe destacar que en las escenas encontradas en la TT129 y la TT78 (Figura 5), la postura de las bailarinas difiere de la ya descrita y ésta se encuentra en una postura agachada con la espalda curvada hacia delante y el pelo cayendo sobre su cara, tapándosela a la vez que la bailarina intenta ocultarla con sus manos, lo que puede interpretarse como una señal de duelo y relacionarse con el gesto similar de las plañideras que aparecen frecuentemente en los cortejos fúnebres (Valdesogo, 2005).

Además, como se ha mencionado anteriormente, muchas bailarinas e instrumentistas van adornadas con un tocado con una flor de loto y con conos de cera perfumados, ambos elementos cargados de gran simbolismo.

La flor de loto está asociada con el concepto de amor y es considerada como un símbolo de vida eterna y resurrección, pues se cierra por la noche y se abre al amanecer y se pensaba que el dios del sol había nacido de una, ocupando por lo tanto un papel muy importante en las escenas de banquete. Además, se pensaba que su aroma tenía un efecto sedativo o hipnótico que influía en el comportamiento de los dioses y facilitaba la comunicación con ellos, algo buscado en la ya mencionada “Bella Fiesta del Valle”. Por otra parte, su esencia o aceite, que se usaba como perfume, se relacionaba con el sudor de los dioses (Green, 2001).

Sin embargo, existe la teoría de que la flor de loto (*Nelumbo nucifera*), de color rosa, no era conocida por los egipcios del Reino Nuevo, sino que fue introducida desde la India en el periodo persa (siglo VI a.C.). Lo que sí conocían los egipcios eran dos tipos de lirios: el lirio azul (*Nymphaea caerulea Savigny*) y el blanco (*Nymphaea lotus Linnaeus Willdenow*). Es por ello posible que las referencias a la “flor de loto” sean incorrectas y en realidad estemos hablando de lirios (Harrington, 2012). Además, existen diferencias notables entre ambos tipos de lirios: mientras que el azul se abre sólo unas horas por la mañana, el blanco lo hace de noche, y la forma de sus pétalos es distinta

(Wilkinson, 1998).



Figura 5: Orquesta y bailarina de la TT129. Fuente: Vandier, 1964, fig. 247, 1.

Por otra parte, existe un debate sobre si los lotos (o lirios) del Nilo tenían o no propiedades narcóticas (Emboden, 1978, 1981; Harer, 1984, 1985). Su naturaleza tóxica es mencionada en textos médicos como el papiro Ebers, pero en este texto no se establece una diferencia entre el lirio azul y el blanco. Diferentes análisis han demostrado la existencia de alcaloides con propiedades psicoactivas en ciertas partes de estas plantas que son solubles en alcohol y no en agua. Es por ello que estas flores, como ya se mencionado, eran añadidas al vino o a la cerveza para activar su poder narcótico. Sin embargo, otros estudios niegan estas capacidades en los lirios (Counsell, 2008). Además, la representación en muchas ocasiones de los lirios azules junto a la mandrágora podría señalar su uso como símbolos eróticos (Szpakowska, 2003).

Los conos de ungüento o cera, situados en la cabeza sobre las pelucas, también son una representación común en las escenas de banquete. Se trata de un símbolo creado a principios de la XVIII dinastía para este tipo de escenas, por lo que nos sugiere que es muy característico de éstas en oposición a las escenas de banquete encontradas en épocas anteriores o que servía para reflejar un aspecto del banquete determinado que no era representado anteriormente (Padgham, 2012). Pero también es posible que estos conos fueran la forma que tenía el artista de representar el aceite de los cabellos y el cuerpo de los personajes y que no fueran reales, sino una manera de representar algo que sólo era posible percibir a través del brillo de las superficies donde estaban impregnados o por su olor (Cherpion, 1994; Manniche, 1999; Padgham, 2012). Sea como fuere, se trata de algo relacionado con el aroma, su efecto en los asistentes al banquete y con ciertas connotaciones sexuales. Además, implican un juego de palabras, pues “aroma” se decía “stí”, siendo sus consonantes, de nuevo, las mismas que las de la palabra que describía el acto sexual (Manniche, 1997). En relación con esto, sabemos por diferentes escritos literarios que el olor tenía una gran importancia en la imaginación erótica de los egipcios y éste se vinculaba también con las divinidades y el contacto con ellas. Los conos, a través de su olor, creaban una “atmósfera sagrada” y estaban relacionados con la pureza ritual, además de representar una asociación del difunto con lo divino (Harrington, 2012). Sin embargo, cabe señalar que su frecuencia de aparición también depende del tipo de banquete representado, siendo ésta más frecuente en las representaciones relacionadas con la “Bella Fiesta del Valle”, lo que implica que el cono de ungüento y su simbolismo

están especialmente relacionados con esta festividad, con el culto a los ancestros, que aumenta durante la XVIII dinastía, y con el acceso a la divinidad solar Amón-Ra, así como con la presencia del ba o “alma” del difunto y de los asistentes, facilitando la comunicación entre ellos (Padgham, 2012).

Cabe añadir que algunas bailarinas complementan su vestuario con distintos adornos como cinturones de cuentas, brazaletes, collares, pendientes... lo que se puede interpretar también como un reflejo del momento de esplendor y auge económico que se está viviendo en Egipto en esta época.

En cuanto a las niñas bailarinas, éstas suelen ir desnudas (como símbolo de la pureza e inocencia atribuida a los niños por los egipcios), aunque también pueden aparecer representadas con túnicas, y siempre se encuentran entre las instrumentistas, algo frecuente en las representaciones de niños en el antiguo Egipto, que suelen representarse entre figuras adultas (Seco, 1997). En ocasiones las tocadoras de laúd, que son las adultas que suelen aparecer bailando, también aparecen desnudas, vestidas simplemente con unos pocos adornos (Robins, 1996).

En cuanto a la ubicación de las escenas (Tabla 2), la inmensa mayoría de ellas se encuentran en la sala transversal (recordemos que ésta era considerada el “espacio público” de la tumba) y, dentro de ella, destaca la ubicación de trece de ellas en las llamadas “paredes focales”, donde, además de centrarse la atención de los visitantes, es donde se recibía una mayor cantidad de luz solar, por lo que permitía una mejor técnica pictórica. Así los propietarios de las tumbas se aseguraban una representación llamativa que captara la atención de los que entraban en ellas.

Tabla 2

Número de escenas de danza en banquetes según su ubicación dentro de las tumbas

Ubicación	N.º de escenas
Sala transversal (total)	22
<i>Sala transversal, paredes focales</i>	13
<i>Sala transversal, otras paredes</i>	8
Sala longitudinal	4
Capilla longitudinal	2
Desconocida	4

Fuente: elaboración propia.

Sin embargo, no existe un patrón en cuanto a la orientación de la escena, aunque la de los invitados en las escenas de banquete suela ser contraria al lado donde se encuentra la entrada de la tumba. Tampoco encontramos un patrón en cuanto a la ubicación de las orquestas dentro de las escenas de banquete, pudiendo encontrarse a diferentes alturas en distintos registros, lo que quizás se deba a la necesidad que tenía el artista de adaptarse al espacio disponible.

Pero, aunque la orientación de la escena o de los participantes no sea siempre la misma, algo que se repite en varias de estas representaciones de orquestas femeninas es que las instrumentistas y bailarinas giran su cabeza hacia el lado opuesto al que se orienta su cuerpo, aumentando así la sensación de dinamismo de sus figuras en contraste con el resto de personajes representados.

También cabe destacar que, en cuanto a las propias bailarinas, hay posturas y composiciones repetidas en distintas tumbas, pudiendo ser, como ya se ha dicho, fruto de la copia con ocasión de las visitas a éstas o de la existencia de libros o manuales de modelos.

En cuanto a la composición de las figuras que forman la orquesta, destacan los parecidos entre la TT82, la TT342, la TT100 y la reproducción hecha por Duemichen, en las que las instrumentistas están muy separadas entre sí, probablemente por sus posturas y los instrumentos que tocan (las palmas o la doble flauta u oboe, que es representado alejado del cuerpo y no superpuesto como en otras representaciones posteriores), que no permitiría que fueran representadas más cerca las unas de las otras. Cabe destacar también que las tres primeras tumbas mencionadas tienen, al

menos, una fase de construcción que coincide con el reinado de Tutmosis III (la copia realizada por Duemichen no está datada de ningún reinado concreto de la XVIII dinastía). Por ello, quizás sea esta representación una convención del momento o quizás unas escenas se inspiren en las otras o estén todas hechas por el mismo artista o escuela.

Por otro lado, y también relativo a su composición, es importante el parecido entre las escenas encontradas en la TT52 y la TT175, en las que las figuras están muy juntas con algunas partes de sus cuerpos incluso superpuestas. En ambas orquestas aparecen las mismas instrumentistas, un trío compuesto por una arpista, una laudista (que es la que baila) y una tocadora de doble flauta u oboe (en este caso, representado delante del pecho de la mujer), y sus posturas, estáticas las dos laterales y con la postura típica de la danza y la cabeza girada la figura central, son las mismas, aunque la escena se encuentra orientada hacia el lado contrario. Ambas tumbas comparten, al igual que las anteriores, su cronología, pues están datadas de los reinados de Tutmosis IV y Amenhotep III. Sin embargo, en esta ocasión se encuentran en necrópolis distintas, estando la TT52 en Sheik Abd el-Qurna y la TT175 en El-Khòkha.

También por su composición son parecidas las orquestas encontradas en la TT129, la TT367, la TT75, la TT38 y el fragmento conservado en la colección Bankes. Se trata, en este caso, de orquestas más numerosas que las anteriores, formadas por seis o más figuras.

Por último, cabe mencionar el parecido de las niñas bailarinas y de la orquesta encontradas en la TT38 y en el fragmento conservado en el Museo de Turín. En ambas escenas (aunque la de Turín se encuentra bastante deteriorada) podemos ver a una laudista bailando con la cabeza inclinada hacia arriba, tocada con una banda blanca y azul; detrás de ella vemos a una niña bailando, con las piernas y los brazos flexionados, y mirando a su compañera con la cabeza también inclinada hacia arriba. Sin embargo, la bailarina del fragmento de Turín tiene uno de sus brazos en alto, mientras que la de la TT38 lo tiene a la altura del pecho. Su peinado y tocado también es diferente, pero es posible que ambas escenas estén relacionadas, tanto por su parecido como por el hecho de que ambas puedan datar del reinado de Amenhotep III.

Es destacable también que, como ya se ha dicho, la mayoría de estas escenas de banquete tienen relación con la “Bella Fiesta del Valle”, encontrando incluso alusiones a ella en algunas de las inscripciones, que mencionan la propia fiesta, los cánticos realizados en ella e incluso los nombres de las bailarinas, pero en ningún caso se han encontrado textos explicativos de la danza que realizan.

Por otro lado, también hay ejemplos, como el de la TT82, la tumba de Amenemhat, de banquetes celebrados durante el Festival de Año Nuevo, relacionado también con el renacimiento, o de banquetes más relacionados con el mundo funerario que con el festival, como el de la tumba inacabada de Suenmut, la TT92.

Si hablamos de la ubicación de las tumbas, la mayoría de ellas (diecinueve de los treinta y dos ejemplos) se encuentran en la necrópolis de Sheik Abd el-Qurna (Tabla 3), que como se ha mencionado anteriormente es la sección central de la necrópolis tebana privada y la que concentra mayor número de tumbas de la XVIII dinastía.

Tabla 3

Número de escenas de danza en banquetes según la ubicación de la tumba en la necrópolis tebana

Ubicación	N.º de escenas
Sheik Abd el-Qurna	19
El- Khòkha	5
Desconocida	4
Dra Abu el-Naga	2
El-Asasif	1
Deir el-Medina	1

Fuente: elaboración propia.

Si nos centramos en su cronología, aproximadamente la mitad de ellas coinciden, al menos en algún momento de la construcción de la tumba, con el reinado de Tutmosis III (TT251, TT53, TT18, TT82, TT342, TT79, TT80, TT92, TT100, TT192, TTA5, TT22), un periodo de esplendor y estabilidad en Egipto, y casi todas ellas pertenecen al periodo pre-amarniense (Tablas 1 y 4).

Tabla 4
Número de escenas de danza en banquetes según su datación

Época	N.º de escenas	Tumbas
Pre-amarniense	23	TT251, TT53, TT18, TT82, TT342, TT79, TT80, TT92, TTA5, TT22, TT367, TT75, TT176, TT8, TT78, TT297, TT38, TT52, TT175, TT249 y fragmento del Museo de Turín
Amarniense o inmediatamente posterior	3	TT254 y TT49
Desconocida	4	TTC5, fragmentos del Museo Británico y la Colección Bankes y copia realizada por Duemichen

Fuente: elaboración propia.

Por otra parte, a lo largo de esta investigación no se ha podido atestiguar que exista una relación entre las profesiones de los propietarios de las tumbas y este tipo de representaciones, por lo que se puede decir que forman parte del repertorio iconográfico de las tumbas no por el cargo del difunto o sus títulos principales, sino por ser escenas llamativas que eran adecuadas para incluirse en sus monumentos, por preferencias personales o quizás por otro tipo de relación menos obvia entre ellos.

Por último, cabe mencionar que se han encontrado otras orquestas femeninas con bailarinas representadas en las tumbas tebanas privadas de la XVIII dinastía (TT179, TT109 y TT90), pero que, debido bien a la falta de la escena completa y, por lo tanto, del contexto, o bien a importantes diferencias iconográficas con las escenas analizadas no se han incluido en este estudio por no encontrar evidencias o interpretaciones claras que permitan agruparlas con las incluidas.

6. Reflexiones finales

Tras el análisis realizado podemos extraer varias conclusiones destacadas para la comprensión de la importancia y significado de estas escenas de danza.

Las primeras son relativas a su contexto y cronología. La mayor parte se encuentran en tumbas privadas de Sheik Abd el-Qurna, lo cual puede deberse simplemente a la tendencia que existía en ese momento entre la elite tebana de construir su tumba en esta parte de la necrópolis. Además, la mayor parte de las representaciones están datadas de la primera mitad de la XVIII dinastía, el periodo anterior a la ruptura de Amarna, lo que puede ser indicativo del periodo de prosperidad y estabilidad que vive Egipto en este momento y que se ve alterado por los cambios sufridos durante el reinado de Akenatón. Por otra parte, podemos asegurar que muchas de estas escenas están relacionadas con distintos festivales, destacando entre ellos la “Bella Fiesta del Valle” (Padgham, 2012).

Dentro de las tumbas las imágenes de danza dentro de banquetes se encuentran en su mayoría en la sala transversal, y dentro de ésta en las “paredes focales”, lo que revela que se trata de una tipología de escena importante en el repertorio decorativo de las tumbas, que debía estar formado por imágenes llamativas y atractivas para el potencial visitante y que tuvieran un importante simbolismo (Hartwig, 2014).

La danza es siempre ejecutada por personajes femeninos, mujeres o niñas, que forman parte de orquestas con varias instrumentistas, lo que hace pensar que existía cierta especialización de las bailarinas. Su postura es casi siempre la misma, las piernas flexionadas y un talón levantado del suelo, aunque se han encontrado variaciones e incluso posturas diferentes a la descrita. Aunque existen detalles concretos de las poses copiados de una tumba a otra, no se han documentado dos escenas de danza idénticas, lo que revela la originalidad y personalidad de cada artista o cuadrilla de artistas que trabajaba en una tumba.

En cuanto a su función, podemos intuir, gracias a distintos elementos relacionados con las bailarinas, que tenían un significado simbólico relacionado con el erotismo y la sexualidad, y a través de ellos, con la necesidad de renacimiento del difunto, de la vuelta a la vida después de la muerte, algo de gran importancia en la religión egipcia (Kroeter, 2009).

En definitiva, las escenas de danza en banquetes de la XVIII dinastía documentadas en la necrópolis tebana se conforman como una serie de imágenes cargadas de contenido simbólico, que resultarían llamativas para aquel que visitase la tumba. La imagen de las bailarinas danzando en las escenas de banquete podría funcionar como un símbolo llamativo y claro que servía de nexo entre el difunto y los sacerdotes, amigos o familiares que perpetuaban su memoria. Perdurar en el tiempo, en la sociedad y en la memoria colectiva era en cierto modo para los antiguos egipcios vencer a la muerte.

Bibliografía

- Aldred, C. (1951). *New Kingdom art in ancient Egypt during the eighteenth dynasty*. Londres: A. Tiranti.
- Anderson, R. D. (1995). Music and Dance in Pharaonic Egypt. En J. M. Sasson, *Civilizations of the Ancient Near East, vol. VI* (pp. 2555-2568). Nueva York: Scribner's.
- Bleiberg, E. (2005) Dance. En E. Bleiberg (ed.), *Arts and Humanities through the Eras. Ancient Egypt 2657-332 B.C.E.* (pp. 64-85). Detroit: Thomson Gale.
- Bolshakov, A. O. (1991). The Moment of the Establishment of the Tomb-Cult in Ancient Egypt. *Altorientalische Forschungen*, 18, 204-218.
- Bosse-Griffiths, K. (1983). The Fruit of the Mandrake. En M. Görg (ed.), *Fontes Atque Pontes*, 5 (pp. 62-74). Wiesbaden: Harrasowitz.
- Bouriant, U. (1889). Tombeau De Harmhabi. *Mémoires publiés par les membres de la mission archéologie française au Caire*, 5(2), 413-434.
- Brack, A. y Brack, A. (1980). *Das Grab des Haremheb: Theben Nr. 78*. Mainz am Rein: Philipp von Zabern.
- Brunner-Traut, E. (1958). *Der Tanz im Alten Ägypten. Nach bildlichen und inschriftlichen Zeugnissen*. Glückstadt, Hamburgo, Nueva York: J. J. Augustin.
- Bryan, B. M. (2001). Painting techniques and artisan organization in the Tomb of Suemniwet, Theban Tomb 92. En W. V. Davies (ed.), *Colour and Painting in Ancient Egypt* (pp. 63-72). Londres: British Museum Press.
- Bryan, B. M. (2009). Memory and knowledge in Egyptian tomb painting. En E. Cropper (ed.), *Dialogues in Art History, from Mesopotamian to Modern: Readings for a new century* (pp. 19-39). Washington: National Gallery of Art.
- Bryan, B. M. (2010). La XVIII Dinastía antes del Período Amárnico (c. 1550-1352 a.C.). En I. Shaw, *Historia del antiguo Egipto* (pp. 287-357). Madrid: La esfera de los libros.
- Bryan, B. M. (2015). "Just Say 'No'" -Iconography, Context, and Meaning of a Gesture. En A. Oppenheim y O. Goelet (eds.), *The Art and Culture of Ancient Egypt: Studies in Honor of Dorothea Arnold, Bulletin of the Egyptological Seminar (BES)* (vol. 19) (pp. 187-198). Nueva York: *Egyptological Seminar of New York*.
- Calcoen, B. (2012). *TT176: The Tomb Chapel of Userhat*. Londres: Golden House Publications.
- Counsell, D. J. (2008). Intoxicants in Ancient Egypt? Opium, nymphaea, coca, and tobacco. En R.

- David (ed.), *Egyptian mummies and modern science* (pp. 195-215). Cambridge: Cambridge University Press.
- Cherpion, N. (1994). Le "cône" d'onguent, gage de survie. *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale (BIFAO)*, 94, 79-106.
- Daumas, F. (1977). Hathor, *Lexikon der Ägyptologie (LÄ)*, II, col. 1024-1033.
- Davies, N. de G. (1963). *Scenes from Some Theban Tombs (Nos. 38, 66, 162, with Excerpts from 81)*. Oxford: Griffith Institute.
- Davies, N. de G. y Gardiner, A. H. (1915). *The tomb of Amenemhet (no. 82)*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, N. de G. (1917). *The tomb of Nakht at Thebes*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Davies, N. de G. (1933). *The tomb of Nefer-hotep at Thebes*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Davies, N. de G. (1935). *Paintings from the Tomb of Rekh-mi-Re' at Thebes*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Davies, N. de G. (1943). *The Tomb of Rekh-mi-Re' at Thebes*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art.
- Davies, N. de G. (1923). *The Tombs of Two Officials of Tuthmosis the Fourth (nos. 75 and 90)*. Londres: Egypt Exploration Society.
- Den Doncker, A. (2017). Identifying-Copies in the Private Theban Necropolis. Tradition as Reception under the Influence of Self-Fashioning Processes. En T. Gillen (ed.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt, Universidad de Lieja, 6-8 de Febrero de 2013* (pp. 333-370). Lieja: Presses Universitaires de Liège.
- Dodson, A. e Ikram, S. (2008). *The tomb in Ancient Egypt: royal and private sepulchres from the early dynastic period to the Romans*. Londres: Thames & Hudson.
- Drioton, E. (1948). La danse dans l'ancienne Égypte. *La Femme Nouvelle*, 24-32.
- Duemichen, J. (1869). *Historische Inschriften Altägyptischer Denkmäler*. Leipzig: J. C. Hinrichs.
- Emboden, W. A. (1978). The sacred narcotic lily of the Nile: *Nymphaea caerulea*. *Economic Botany*, 32, 395-407.
- Emboden, W. A. (1981). Transcultural use of narcotic water lilies in ancient Egyptian and Maya drug ritual. *Journal of Ethnopharmacology*, 3, 39-83.
- Fakhry, A. (1943). Tomb of Paser (n° 367 at Thebes). *Annales du service des antiquités de l'Égypte*, 43, 389-414.
- Foucart, G. (1924). La Belle Fête de la Vallée. *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, 24, 1-209.
- Gauthier, H. (1908). Rapport sur une campagne de fouilles à Draḥ Abou'l Neggah en 1906. *Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale*, 6, 163-171.
- Graves-Brown, C. (2010). *Dancing for Hathor: women in ancient Egypt*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- Green, L. (2001). Toiletries and cosmetics. En D. B. Redford (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, vol. 3. Oxford: Oxford University Press.
- Guksch, H. (1995). *Die Gräber des Nacht-Min und des Men-cheper-Ra-seneb, Theben Nr. 87 und 79*. Mainz: Philipp von Zabern.
- Harer, W. B. (1984). Nymphaea: Sacred Narcotic Lotus of Ancient Egypt? *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*, 14, 100-102.
- Harer, W. B. (1985). Pharmacological and biological properties of the Egyptian lotus. *Journal of the American Research Center in Egypt (JARCE)*, 22, 49-54.
- Hartwig, M. K. (2004). *Tomb painting and identity in ancient Thebes, 1419-1372 BCE*. Turnhout: Brepols.
- Harrington, N. (2012). *Living with the dead: Ancestor worship and mortuary ritual in Ancient Egypt*. Oxford: Oxbow Books.
- Harrington, N. (2014). The Eighteenth Dynasty Egyptian banquet: ideals and realities. En Draycott,

- C. (ed.), *Dining and death. Interdisciplinary perspectives on the "funerary banquet" in ancient art, burial and belief*. Leuven: Peeters.
- Ikram, S. (2001). Banquets. En D. B. Redford (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* (vol. 1). Oxford: Oxford University Press.
- Jiménez, Á. (2016). *Development and Landscape of the Sacred Space at Dra Abu el-Naga: A case study within the Theban Necropolis* (Tesis doctoral inédita). University of Liverpool.
- Kampp-Seyfried, F. (2003). The Theban necropolis: an overview of topography and tomb development from the Middle Kingdom to the Ramesside period. En N. Strudwick y J. H. Taylor (eds.), *The Theban Necropolis: past, present and future* (pp. 2-10). Londres: The British Museum Press.
- Kroeter, C. (2009). The sensual banquet scene: sex and senses in Eighteenth Dynasty Theban Tomb Paintings. *North Street Review: Arts and visual culture*, 13, 47-56.
- Laboury, D. (1997). Une relecture de la tombe de Nakht (TT52, Cheikh Abd el-Gourna). En R. Tefnin (ed.), *La Peinture Égyptienne Ancienne: Un monde de signes à préserver, Actes de colloque international de Bruxelles* (pp. 49-81). Bruselas: Fondation Égyptologique Reine Élisabeth.
- Laboury, D. (2017). Tradition and Creativity. Toward a Study of Intericonicity in Ancient Egyptian Art. En T. Gillen (ed.), *(Re)productive Traditions in Ancient Egypt* (pp. 229-258). Lieja: Presses Universitaires de Liège.
- Lexová, I. (1935). *Ancient Egyptian Dances*. Praga: Instituto Oriental.
- Manniche, L. (1987). *City of the Dead: Thebes in Egypt*. Londres: British Museum Publications.
- Manniche, L. (1988). *Lost Tombs: A Study of Certain Eighteenth Dynasty Monuments in the Theban Necropolis*. Londres: KPI.
- Manniche, L. (1988b). *The Wall Decoration of Three Theban Tombs (TT 77, 175, and 249)*. Copenhagen: Museum Tusculanum Press.
- Manniche, L. (1991). *Music and Musicians in Ancient Egypt*. Londres: British Museum Press.
- Manniche, L. (1997). *El arte egipcio*. Madrid: Alianza Forma.
- Manniche, L. (1997b). Reflections on the banquet scene. En R. Tefnin (ed.), *La Peinture Égyptienne Ancienne: Un monde de signes à préserver, Actes de colloque international de Bruxelles* (pp. 29-36). Bruselas: Fondation Égyptologique Reine Élisabeth.
- Manniche, L. (1999). *Sacred Luxuries: Fragrance, Aromatherapy, and Cosmetics in Ancient Egypt*. Nueva York: Cornell University Press.
- Manniche, L. (2003). The so-called scenes of daily life in the private tombs of the Eighteenth Dynasty: an overview. En N. Strudwick y J. H. Taylor (eds.), *The Theban Necropolis: past, present and future* (pp. 42-45). Londres: British Museum Publications Limited.
- Manzi, L. M. y Pereyra, M. V. (2014). El banquete funerario y la Bella Fiesta del Valle en Tebas occidental. *NEARCO. Revista Eletrônica de Antiguidade*, 1, 238-259.
- Maspero, G. (1894). Tombeau de Nakhti. *Mémoires publiés par les membres de la mission archéologie française au Caire*, 5, 469-485.
- Mekhitarian, A. (1957). Un peintre thébain de la XVIIIe dynastie. *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo*, 15, 186-192.
- Meyer-Dietrich, E. (2009). Dance. En W. Wendrich et alii (eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. Los Ángeles, CA: University of California.
- Morgan, L. (2015). Why is no one eating? The iconography of feasting in the ancient world. *Journal of Ancient Egyptian Interconnections*, 7(3), 49-64.
- Naguib, S. A. (1991). The Beautiful Feast of the Valley. En R. Skarsten, E. J. Kleppe y R. B. Finnestad (eds.), *Understanding and History in Arts and Sciences, Acta Humaniora Universitatis Bergensis* (pp. 21-32). Oslo: Solum.
- Navrátilová, H. (2010). Graffiti spaces. En L. Bareš et alii (eds.), *Egypt in transition: social and religious development of Egypt in the first millennium BCE: Proceedings of an International Conference, Praga, 1-4 de Septiembre de 2009* (pp. 305-332). Praga: Czech Institute of Egyptology, Faculty of Arts, Charles University in Prague.
- Padgham, J. (2012). *A new interpretation of the cone on the head in New Kingdom Egyptian tomb*

- scenes. Oxford: Archaeopress.
- Pirelli, R. (2007). Les répertoires de scènes des tombeaux privés de la 18ème dynastie et les scènes de banquet: présentation d'une étude. En J.-C. Goyon y C. Cardin (eds.), *Proceedings of the Ninth International Congress of Egyptologists: Grenoble, 6-12 septembre 2004* (pp. 1519-1525). Leuven: Peeters.
- Porter, B. y Moss, R. L. B. (1970). *Topographical bibliography of ancient Egyptian hieroglyphic texts, reliefs and paintings*. Oxford: Griffith Institute, Ashmolean Museum.
- Robins, G. (1996). Dress, Undress, and the Representation of Fertility and Potency in New Kingdom Egyptian Art. En N. B. Kampen *et alii*, *Sexuality in ancient art. Near East, Egypt, Greece, and Italy* (pp. 27-40). Cambridge: Cambridge University Press.
- Schenkel, W. (1975). Die Gräber des P₃-*ḥm-f-j* und eines Unbekannten in der Thebanischen Nekropole (Nr. 128 und Nr. 129). *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Abteilung Kairo*, 31, 127-158.
- Schiaparelli, E. (2007). *La tomba intatta dell'architetto Kha nella necropoli di Tebe*. Turín: Adartep.
- Schott, S. (1953). *Das schöne Fest vom Wüstentale: Festbräuche einer Totenstadt*. Wiesbaden: Akademie der Wissenschaften und der Literatur, F. Steiner.
- Seco, M. (1997). *El niño en las pinturas de las tumbas tebanas de la XVIII dinastía*. Sevilla: Kolaios.
- Seidel, M. (1996). The Necropolis of Western Thebes to the End of the New Kingdom. En A. G. Shedid y M. Seidel, *The tomb of Nakht: The art and history of an eighteenth dynasty official's tomb at Western Thebes* (pp. 9-11). Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Shedid, A. G. (1988). *Stil der Grabmalereien in der Zeit Amenophis' II: Untersucht an den Thebanischen Gräbern Nr 104 und 80*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Shedid, A. G. y Seidel, M. (1996). *The tomb of Nakht: The art and history of an eighteenth dynasty official's tomb at Western Thebes*. Mainz am Rhein: Philipp von Zabern.
- Smith, W. S. (2009). *Arte y arquitectura del antiguo Egipto*. Madrid: Cátedra.
- Spalinger, A. J. (2001). Festivals. En D. B. Redford (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, vol. 1. Oxford: Oxford University Press.
- Strudwick, N. (1996). *The Tombs of Amenhotep, Khnummose, and Amenmose at Thebes (Nos. 294, 253, and 254)*. Oxford: Griffith Institute.
- Strudwick, N. (2003). The tomb of Amenemopet called Tjanefer at Thebes (TT 297). *Abhandlungen des Deutschen Archäologischen Instituts Kairo*. Berlín: Achet.
- Szpakowska, K. (2003). Altered states: an inquiry into the possible use of narcotics or alcohol to induce dreams in Pharaonic Egypt. En A. K. Eyma y C. J. Bennett (eds.), *A Delta-man in Yebu* (pp. 225-237). Florida: Universal-Publishers.
- Teeter, E. (2011). *Religion and ritual in ancient Egypt*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Van Dijk, J. (2010). El periodo amárnico y el final del Reino Nuevo. En I. Shaw, *Historia del antiguo Egipto* (pp. 359-410). Madrid: La esfera de los libros.
- Vandier, J. (1964). *Manuel d'archéologie égyptienne. Tome IV: Bas-reliefs et peintures. Scènes de la vie quotidienne*. París: Auguste et J. Picard.
- Vandier d'Abbadie, J. (1939). Deux tombes de Deir el-Medineh. *Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'archéologie orientale*, 73, 1-18.
- Vischak, D. (2001). Hathor. En D. B. Redford (ed.), *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*. Oxford: Oxford University Press.
- Valdesogo, M. R. (2005). *El cabello en el ritual funerario del Antiguo Egipto a partir de los Textos de los Sarcófagos y de la evidencia iconográfica*. Barcelona: Aula Aegyptiaca.
- Virey, P. (1889). *Le Tombeau de Rekhmare, Préfet de Thèbes sous la XVIIIe Dynastie. Mémoires publiés par les membres de la mission archéologie française au Caire*. París: Ernest Leroux.
- Virey, P. (1891). Tombeau de Menkheper. *Mémoires publiés par les membres de la mission archéologie française au Caire*, 5, 322-336.
- Vivas, I. (2014). Identidad religiosa e identidad social: innovaciones en el programa decorativo de las tumbas tebanas privadas de la XVIII Dinastía. En S. Acerbi (ed.), *Actas del X Congreso de*

la Sociedad Española de Ciencias de las Religiones (pp. 21-34). Santander: Universidad de Cantabria.

Wild, H. (1963). *Les danses sacrées de l'Égypte ancienne*. París: Tira a Part.

Wilkinson, A. (1998). *The Garden in Ancient Egypt*. Londres: Rubicon Press.

La “Sala del Fresco” de Micenas. Revisión de las interpretaciones del programa iconográfico y nueva lectura en relación a los espacios

The ‘Room 31’ at Mycenae: Reviewing the Interpretations of the Iconographic Program and Giving a New Reading in Relation to Spaces

Huerta Segovia, Pelayo¹
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 31/01/2019

Aceptado: 26/07/2019

Para citar este artículo: Huerta Segovia, P. (2019). La “Sala del Fresco” de Micenas. Revisión de las interpretaciones del programa iconográfico y nueva lectura en relación a los espacios. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 91-111.
ISSNe: 2386-8864
DOI: 10.6018/pantarei/2019/05

Resumen

En el presente estudio se aborda el programa iconográfico de la “Sala del Fresco” de Micenas con el objetivo de entender el significado de las pinturas, el propósito por el cual fueron concebidas, así como su relación con la actividad ritual del lugar. Para ello, revisando las teorías existentes, se procederá al análisis y a la interpretación de cada una de las figuras y de los motivos decorativos. Por último, se atiende al contexto arqueológico de la estancia y del resto de espacios con el fin de establecer un posible vínculo con otras salas vecinas del “Centro cultural”, cuya relación es clave para una nueva lectura de las pinturas.

Palabras clave

Historia del Arte, Arqueología, Religión, Ceremonias, Mitología.

Abstract

The present study addresses the iconographic program of the ‘Room 31’ at Mycenae with the aim of understanding the meaning of the paintings, the purpose for which they were created as well as their relationship with the ritual activity carried out in the place. To that end, while reviewing the existing theories, we will proceed to the analysis and interpretation of each figure and the decorative motifs. To conclude, we will keep in mind the archaeological context of the room and the rest of the spaces in order to determinate a possible link with other nearby rooms of the ‘Cultural Center’, whose relationship is essential to give a new interpretation of the paintings.

Keywords

Art History, Archaeology, Religion, Ceremonies, Mythology.

¹ Para contactar con el autor: Pelayo Huerta Segovia. Universidad Autónoma de Madrid. pelayohs@gmail.com.

1. Introducción

El más conocido entre los santuarios urbanos micénicos es el denominado "Centro cultural de Micenas". Ubicado sobre la pendiente oeste de la ciudadela, la cual se encuentra en el extremo nororiental de la península del Peloponeso, es uno de los espacios sacros más antiguos de la acrópolis micénica, cuya ocupación viene atestiguada con seguridad al menos desde el LH I hasta el LH IIIB2-C, siendo a mediados del LH IIIB, es decir, en torno a los años 1260-1240 a.C. según la cronología absoluta de Cline (2010, tabla 2.2), el periodo de mayor esplendor constructivo (Wardle, 2015) (Tabla 1). Este emplazamiento se había concebido como un gran lugar de culto dedicado a diferentes divinidades, si tenemos en cuenta que hay varias estructuras que pudieron haber tenido una función cultural: el Santuario Gamma, la "Casa del Fresco" (o 'Room 31'), y el "Templo". Otros de los edificios principales del enclave serían la "Casa Tsountas" y, por supuesto, el *Megaron*. Los tres anteriormente destacados serían, a priori, espacios de sacrificio o de celebración de rituales, a juzgar por la estructura y los espacios de los mismos, los altares y la presencia de una amplia cantidad de objetos votivos que evidencia que en el lugar habría actividades culturales específicas (Cultraro, 2006).

Con el descubrimiento del "Templo" y de la "Sala del Fresco", por Taylour en 1968-1969, se bautizó el emplazamiento como "Centro cultural de Micenas". A partir de entonces se ha venido aceptando generalmente que esta área se constituyó como un complejo de estructuras controladas por el palacio (Chapin, 2016; Wardle, 2015).

Tabla 1

Cronología absoluta aproximada de la Edad del Bronce Egea.

Crete	Dates BC	Cyclades	Dates BC	Mainland	Dates BC
Early Minoan I (EMIB)	3100-3000 (2900-2650)	ECI Kampos Phase	3100-3000 2900-2650	Early Helladic I	3100+ to 3000
EMIIA	2650-2450/00	ECII (keros- Syros phase)	2650-2500	EHII	2650-2500
EMIIB	2450/00-2200	Kastri Phase	2500-2250	Later EHII/ Lefkandi	2500-2200
EMIII	2200- 2100/2050	Kastri Phase and into Phylakopi I Phase	2400-2200	EHIII	2250-2210/50
Middle Minoan IA	2100/50- 1925/00	Middle Cycladic- Phylakopi I Phase	2200-	Middle Helladic	2100/50-
MMIB	1925/00- 1875/50				
MMII	1875/50- 1750/00				
MMIII (A-B)	1750/00- 1700/1675				
Late Minoan IA	1700/1675- 1625/00	Late Cycladic	1700/1675- 1625/00	Late Helladic	1700/1675- 1635/00

LMIB	1625/00- 1470/60	LCII	1625/00-	LHIIA	1635/00- 1480/70
LMII	1470/60- 1420/10			LHIIIB	1480/70- 1420/10
LMIIIA1	1420/10- 1390/70	LCIII	1420/1400	LHIIIA1	1420/1410- 1390/70
LMIIIA2	1390/70- 1330/15			LHIIIA2	1390/70- 1330/15
LMIIIB	1330/15- 1200/1190			LHIIIB	1330/1315- 1200/1190
LMIIIC	1200/1190- 1075/50			LHIIIC	1200/1190- 1075-50

Fuente: reelaboración propia de la “Tabla de Cronología Absoluta aproximada de la Edad del Bronce Egea” propuesta en Cline (2010, p. 23, tabla 2.2.).

No obstante, este es un aspecto que parecen dejar de lado algunos de los estudiosos que han tratado la “Sala del Fresco” y su programa iconográfico, un ejemplo excepcional de pintura mural del mundo micénico, de difícil interpretación, sobre todo por el estado fragmentario en el que se encuentra y por su singularidad. De este modo, en el presente trabajo se procederá a un pormenorizado análisis e interpretación del fresco de la sala, teniendo en cuenta la función de los distintos espacios que forman parte del complejo de la “Casa del Fresco” y las construcciones colindantes. Para la identificación de las figuras del fresco, se partirá principalmente de los estudios de Marinatos (1988), Rehak (1992) y Chapin (2016), los únicos que han tratado de manera específica este fresco, cuyas teorías servirán de base para algunas interpretaciones, siendo aceptadas en determinados casos, pero superadas en otros. Así, se intentará aportar algunas identificaciones y lecturas diferentes a las de los autores anteriores. Debido a que se estudia un ejemplo que no encuentra paralelos directos en la pintura mural micénica tanto desde el punto de vista compositivo como en el plano iconográfico, se verá necesario compararlo tanto con otros soportes como con las representaciones artísticas de otros territorios como Creta, o incluso de ámbito sirio y egipcio.

2. El complejo de la “Sala del Fresco”: espacios y depósito arqueológico

El complejo de la “Sala del Fresco”, datado del LH IIIB1 (Wardle, 2015), que comprende los años 1315/1300-1260/50 a.C., está formado por varias estancias alrededor de la sala principal, la designada como ‘Room 31’, aquella que tiene la pintura mural y que es el objeto de estudio de este artículo (Figura 1). La “Sala del Fresco”, núcleo primigenio del complejo, estaba constituida por un hogar elaborado y columnas de madera a ambos lados, y originariamente se accedía a ella desde el patio central a través de un pasillo. En la esquina noroeste había una tarima con una estatuilla con lo que parece haber sido un pectoral decorado con cuentas de vidrio. En el suelo se encontraron gran número de objetos, fundamentalmente cerámica de diferentes tipos, y delante del altar un conjunto de nueve vasijas. Al lado, había una gran vasija de plomo sobre la que descansaba parte de un cartucho egipcio perteneciente al reinado de Amenhotep III (1391-1353 a.C.) (Chapin, 2016; French, 2004). Junto al altar, se hallaron objetos muy interesantes: un vaso de piedra cretense, la empuñadura de una espada, y una pieza en marfil en forma de león. Entre estas piezas, figuraba también la cabeza de marfil de una figura supuestamente masculina, que seguramente se había caído de la plataforma, la cual podría haber sido un objeto de culto en representación de una divinidad (French, 2004).

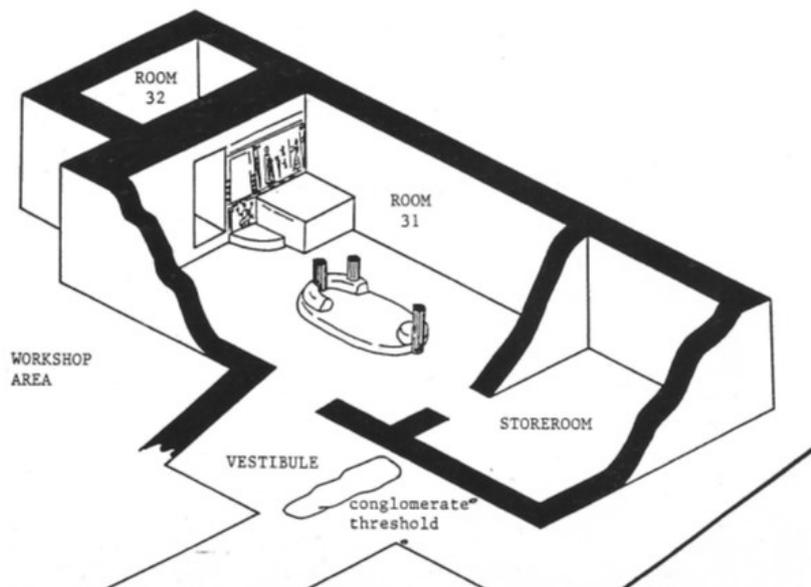


Figura 1: “Sala del Fresco” y salas adyacentes. Fuente: Rehak (1992, Pl. IXa).

Al este, detrás de la estancia central, hay un pequeño espacio identificado como un *sanctum* interior, y conocido como la “Sala de los Marfiles” o ‘Room 32’. Al oeste, se abre una sala que apenas ha proporcionado hallazgos, pero que por sus dimensiones pudo haber funcionado como una suerte de almacén. Al norte, está el área de la antesala y un acceso, que tampoco ofrecen información arqueológica relevante y que servirían de entrada a la estancia en la última fase de ampliación del complejo. (French, 2004; Morgan, 2005) El resto de salas se construyeron en un estadio ligeramente posterior, cuestión que retomará al final.

En base a todos estos hallazgos, la presencia sobretodo del altar y del hogar, la iconografía del panel y los diferentes espacios del complejo de la “Sala del Fresco”, se piensa que la función de la sala llamada ‘Room 31’ era la de pequeño santuario, en la que se llevarían a cabo diferentes prácticas rituales relacionadas con la actividad de culto del enclave.

3. Programa iconográfico e interpretaciones

Una cuestión fundamental a la hora de entender esta sala, es la vinculación que existe entre el programa iconográfico que se representa sobre el altar y los demás espacios que forman parte del complejo de la “Sala del Fresco”, siendo una parte imprescindible a la hora de analizar e interpretar el significado del panel (Figura 2). El uso del espacio y su relación con la pintura mural en el ámbito del Egeo del Bronce es determinante. Cain (1997, p. 7) hablando de las pinturas de la Edad del Bronce, pero haciendo referencia a los frescos de Thera, señala: “the ritual activity reflected here is likely to have had a functional relationship with the architectural space these paintings embellish”. Estas ideas se pueden entender también en relación a las pinturas y al espacio de la “Sala del Fresco”, cuestión desarrollada en profundidad más adelante. Del mismo modo, la relación entre los objetos aquí depositados con respecto la plataforma y el fresco es algo que hay que tener en cuenta.

En este sentido, la primera conexión que hay que tener presente es en relación al altar. La presencia de las plataformas o de este tipo de altares tan comunes en los santuarios egeos, se concibe como un indicador de la actividad cultual, el lugar donde se dispondrían las ofrendas, siendo el elemento protagonista de los rituales (Renfrew, 1985). Por tanto, el carácter visual y narrativo de la pintura reforzaría la función cultual de la estancia, sirviendo de fondo a los rituales que tendrían lugar en torno al altar.



Figura 2: Estado actual del fresco, Museo Arqueológico de Micenas. Fuente: [Dowden](#).

El fresco propiamente dicho se divide en dos registros adaptándose a la superficie del muro, funcionando el paralelepípedo como separador, cuyo lado menor también presenta motivos decorativos. En una primera aproximación, y en base a la reconstrucción aceptada generalmente (Marinatos, 1988) se distinguen claramente tres figuras femeninas protagonistas (Figura 3). En el plano superior, la mujer de la izquierda lleva un manto largo y se apoya en una especie de espada, mientras que la de la derecha lleva el vestido característico de influencia minoica y porta un bastón. Sendas figuras se encuentran en un espacio limitado por columnas y entre ambas se sitúan dos figurillas masculinas (una de color negro y otra de color rojo) hacia el centro del panel. En el plano inferior, la denominada “Figura femenina con grano”, bautizada así por Rehak (1992), se sitúa delante de una columna del mismo tipo que las anteriores, sostiene espigas en la mano mientras avanza hacia la derecha y está acompañada por un animal o ser fantástico. En la mayor parte de reconstrucciones se aceptaba que lo que acompaña a esta figura es un grifo, sobre todo a partir de la interpretación de Marinatos (1988). No obstante, algunos estudios posteriores ofrecen otras interpretaciones, algo que se tendrá en consideración a lo largo del presente trabajo. Este es el caso de Rehak (1992) autor que lo identifica con un león.

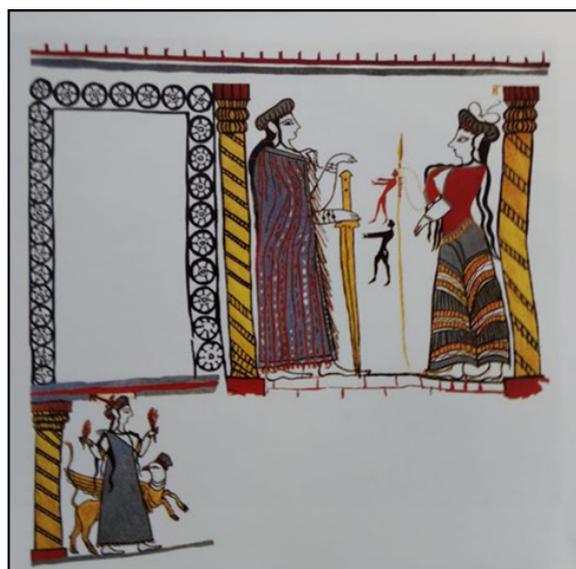


Figura 3: Reconstrucción del fresco propuesta por Marinatos (1988, p. 254).

En cuanto la lectura del fresco hay diferentes interpretaciones, puesto que la conservación parcial de los paneles presenta un obstáculo a la hora de entender su significado en función a las figuras y a los objetos representados. Cultraro (2006) habla de unas figuras de naturaleza divina a juzgar por las posturas de los personajes y los atributos que los acompañan. El italiano entiende el programa iconográfico como una escena de investidura del poder, pues identifica las dos mujeres del registro superior como dos diosas que están por transmitir los *insignia dignitatis* al futuro soberano, el cual, según él, podría ser una de las figurillas del centro (Cultraro, 2006). El término *insignia dignitatis* se traduciría como atributos de poder, los cuales, para la sociedad micénica, representan el liderazgo y la materialización de dicho poder en manos de su soberano, el *wanax* (Gonzato, 2012). Sin embargo, y a pesar de que las dagas o las espadas pudieran funcionar como *insignia dignitatis*, no se comparte ni que la escena represente una investidura de poder, pues tanto en el arte minoico como en el micénico no existen ejemplos claros de representaciones del soberano (Maran-Stavrianopoulou, 2007; Rehak, 1995) (y de existir, el *wanax* difícilmente estaría representado con esa forma y a esa escala tan reducida) ni tampoco la identificación de todas las figuras como divinidades, como se argumentará a lo largo de los siguientes párrafos.

En nuestro estudio, a diferencia de la interpretación anterior, se pretende vincular más estrechamente el fresco al carácter cultural de la sala (y del complejo) y a los rituales que tendrían lugar alrededor del altar, con una intención narrativa. En este sentido, se puede adscribir a la primera de las tres funciones que, según Marinatos (1985), tienen los frescos del Egeo: la de narrar un ritual, aquel que se daría en la misma sala que la pintura. En cuanto a la segunda y a la tercera función, serían, respectivamente, perpetuar un ritual similar que tuviera lugar en el exterior, apelando a él al representarlo en un espacio interior, y servir de fondo a diferentes eventos que se dieran en el lugar (Marinatos). No obstante, el significado de las pinturas que se dan en esta sala, no se puede limitar a la primera de estas funciones. Por ello, se recoge a continuación otra triple clasificación que vino dada por Hägg (1985) en la que las funciones de las pinturas irían más vinculadas a la temática de estas: la primera sería la de perpetuar las escenas de culto o de rituales, la segunda responde a guiar y a dirigir los participantes del ritual, y la tercera, en el caso que se representen divinidades, invocar o "invitar" la presencia divina en la ceremonia que tiene lugar en el espacio. Como se tratará en último lugar, sugerimos que el fresco cumpliría tanto estos tres papeles como el señalado anteriormente, pues el mensaje que se pretende transmitir y la voluntad de aquellos que lo concibieron no respondería a una idea simple ni a un propósito en concreto; una posibilidad que, según Hägg (1985), sería susceptible de darse sólo en algunos casos particulares los cuales tienen que ser analizados con mayor profundidad. La "Sala del Fresco", que se constituye así como uno de estos casos, tiene un programa iconográfico que conlleva una gran complejidad, por lo que antes de proceder a la posible identificación de cada una de las figuras y a la hipótesis final, es fundamental entenderlas en el espacio ficticio que se representa en el fresco y en relación al resto de elementos pictóricos.

En primer lugar, la mayor parte de los elementos del programa iconográfico evidencian la herencia cultural y religiosa minoica de la cual bebe la sociedad micénica, una impronta que dejó una huella muy fuerte en el arte micénico (Blakolmer, 2013; Immerwahr, 1990); pues, tanto los motivos arquitectónicos como algunos atributos de los personajes, especialmente los ropajes (Jones, 2015), nos remiten al arte minoico. En el registro superior y a la izquierda de la escena principal se dispone una falsa puerta decorada con un marco con rosetas, motivo característico de la pintura mural minoica. Es una decoración que los micénicos recuperaron para algunas de las fachadas de las tumbas más importantes, como por ejemplo el caso de la "Tumba 53" de Micenas, que tiene una puerta con una decoración similar con rosetas, que puede verse como un precedente (Rehak, 1992). Este motivo con rosetas se plasmará posteriormente en soportes como sarcófagos, además de la pintura mural, y en forma de relieves (Chapin, 2016; Kontorli-Papadopoulou, 1987; Rehak, 1992). Lo interesante es que se situaba justo al lado de la puerta que daba la entrada a la estancia adyacente, la 'Room 32'. Sin embargo, originalmente, antes de que la "Sala de los Marfiles" fuera concebida, es muy posible que la "Sala del Fresco" estuviera conectada a través de un pasadizo

con las estancias del templo, en especial con “la Sala de los Ídolos”, aludiendo quizá a la transición entre estas (Morgan, 2005), cuestión a tratar en el último capítulo.

En el panel central, ambas figuras caminan sobre un nivel que parece estar pavimentado por un enlosado de mármol, algo que sería común en los palacios cretenses y micénicos, en las estancias más importantes. Las columnas que delimitan la escena principal pueden tener, del mismo modo, su precedente en la arquitectura minoica con esos pilares decrecientes que cumplían una función sustentante de las estancias y que más tarde se proyectarían en el *Megaron* micénico. No obstante, las columnas tuvieron una reelaboración y adaptación en el mundo micénico dando lugar a nuevas formas como las que vemos aquí, pues estas imitan a las columnas de factura elaborada que aparecen en otros frescos micénicos, con basa, capiteles y una espiral que recorre el fuste (Rehak, 1992).

Aquel motivo decorativo que no ofrece dudas de su origen minoico es el representado en la cara menor de la plataforma (Figura 4). Se representa una arquitectura con banda decorada con círculos, motivo pictórico frecuente en los edificios cretenses, y coronado por los “cuernos de la consagración”, el conocido símbolo minoico que serviría de ornamento escultórico y pictórico no sólo en los santuarios y palacios (tanto en los muros interiores como en las fachadas), sino en otro tipo de soportes, como los altares o la glíptica (Marinatos, 1993). D’Agata (1992), quien dedica un estudio en profundidad al tema, señala que los cuernos de la consagración serían una invención de Cnosos desde donde se usaría el símbolo en concepto de “poder territorial que emana desde el centro”. Una visión diferente sobre el origen y la adopción de los “cuernos de la consagración” en Creta la aporta Banou (2008), quien sugiere la posibilidad de asociar “los cuernos de la consagración” a la cosmología y a la religión del sol en Egipto, pudiendo ser, del mismo modo, un símbolo vinculado al sol en el mundo minoico. A modo de comparación con el fragmento del fresco aquí tratado, un ejemplo pictórico notable y cercano en cronología en el que se representan los “cuernos de la consagración” es la cara sur del sarcófago de Agia Triada, datado en el LM IIIA2, donde los símbolos estarían coronando un santuario que se dispone detrás de un altar (Alušík, 2005; Long, 1974; Rehak 1992) (Figura 5). Por tanto, en la “Sala del Fresco” la idea puede ser la misma que en el sarcófago, es decir, en ambos casos se estaría representando la fachada de un santuario.



Figura 4: Cara menor del altar del fresco. Fuente: [Dowden](#).

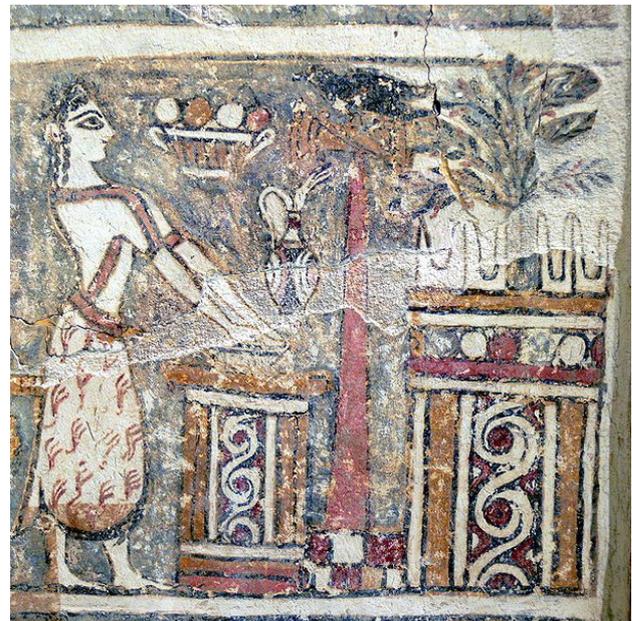


Figura 5: Fragmento del sarcófago de Agia Triada (cara sur), Museo Arqueológico de Heraclión.

Teniendo en cuenta estos argumentos, las tres partes analizadas del programa iconográfico estarían representando tres espacios ficticios diferentes: una arquitectura exterior (la cara menor del altar), un espacio interior (el panel principal) y un espacio de transición (la falsa puerta). En cuanto al espacio representado en el panel menor ofrece una interpretación difícil. La presencia de una sola columna en lugar de dos es el principal obstáculo, pues podría hacer referencia a la integración de la "Figura femenina con grano" tanto en un espacio exterior como en un espacio interior. De este modo, podríamos hablar de cuatro espacios ficticios en total. De nuevo, queremos hacer hincapié en la importancia de la relación existente entre la pintura y los espacios, no sólo del complejo de la "Sala del Fresco", sino de los espacios ficticios que se pretenden crear en ella, como se acaba de evidenciar. Unos espacios ficticios cuya vinculación atiende tanto a la arquitectura minoica como a la micénica.

Una vez estudiado el marco en el que se inscriben las figuras, es hora de centrarnos en el análisis de las mismas. Al igual que los motivos decorativos vistos, que nos recuerdan a otros ejemplos minoicos, también podemos ver en las figuras paralelos más allá del mundo micénico. Cada una de las tres figuras femeninas está representada con unas vestimentas, gestos y atributos específicos a los que hay que poner atención puesto que son claves para entender su estatus e identidad dentro de la sociedad micénica (Chapin, 2016). En este sentido, la posición y los gestos de cada figura pueden aludir a la representación de una acción concreta que, a su vez, se integra en un mayor y complejo contexto que necesita ser entendido para poder identificar correctamente a cada personaje, como apunta la teoría de la "performatividad" (German, 2005). Este marco teórico, además, entiende que la edad pero sobre todo el género (en nuestro caso, femenino) de los personajes representados determina el acto que estos realizan y, por tanto, el modo en el que se interpretan las imágenes, puesto que el arte egeo enfatiza las características sexuales de las figuras y "asigna" diferentes papeles a los hombres y a las mujeres (German, 2005). Por ello, de ahora en adelante se analizarán las figuras de forma individual y estableciendo diferentes similitudes con otras representaciones con una iconografía similar para proceder a su identificación.

3.1. Panel principal

En primer lugar, es evidente que la escena principal es la del registro superior, de mayor tamaño, cuyos personajes llevan unos atributos y unos vestidos que subrayan el carácter sacro de la escena, como se comentó con anterioridad. De las dos figuras femeninas que aparecen, la de la izquierda parece ser el personaje más importante, tanto de esta escena como, en consecuencia, de la totalidad del fresco. La mujer lleva un pesado manto decorado con bandas azules y rojas, y con puntos en blanco, siendo un ropaje muy similar al que llevaría la figura conocida como "La Parisina" del Palacio de Cnoso (Figura 6), fechada en el LM II (Rehak, 1992). En cuanto a la espada que lleva, además de su evidente función como arma, era considerada un símbolo de poder (Chapin, 2016; Rehak, 1984; 1992).

Por tanto, a juzgar por el arma y el largo ropaje, atributos que serían pertenecientes a figuras de un alto estatus según Marinatos (1993), la figura femenina de la izquierda debe ser o bien una diosa, o bien alguien de una posición social muy alta, es decir, perteneciente a la élite micénica. Teniendo en cuenta que las dagas, como atributo de poder social y militar en la sociedad micénica, difícilmente estarían en manos de las mujeres al ser probablemente propiedad exclusiva del *wanax* y de la élite militar (Palaima, 1999) es más acertado inclinarse por la primera opción. De ser así, la espada indicaría la naturaleza y el carácter de la divinidad que la porta: una diosa guerrera. En este sentido, es significativo el hallazgo de la empuñadura de espada en la "Sala del Fresco" entre los objetos encontrados junto al altar (French, 2004), sugiriendo una posible función cultual de la espada en la ceremonia ritual que tendría lugar en la sala y su vinculación directa con la diosa guerrera. Así interpretan a esta figura autores como Blakolmer (2010) y Rehak (1984), siendo un motivo iconográfico presente tanto en las representaciones minoicas como en las micénicas.



Figura 6: “La Parisina” o “Dama minoica” del palacio de Cnoso, Museo Arqueológico de Heraclion.
Fuente: odysseus.culture.gr.

A continuación, emergen entre ambas mujeres, las dos figurillas masculinas roja y negra, que habían sido interpretados como espíritus o genios (*daimones*) por Marinatos (1988). Por su parte, Rehak (1984), compara estas figurillas con los hombres representados en las escenas micénicas de procesión, portadores de ofrendas (concretamente los representados en la pintura mural del vestíbulo del palacio de Pilo, datado en el LH IIIB) (Figura 7), considerando que la diminuta escala de estas figuras, más que a genios o a epifanías de divinidades o espíritus, a lo que pretende aludir es a su menor estatus en relación con las otras figuras. Por ello sugiere que, nuevamente, en una asimilación por parte de los micénicos del arte minoico, estos hombrecillos simbolizarían los devotos de los dioses, que, curiosamente, están representados en el fresco como exvotos propiamente dichos. En cuanto a la diferencia de color, habla de la pretensión por distinguir a la población negra del Egeo de aquella blanca, individualizando a aquellos que pertenecerían al ámbito cercano al palacio cretense respecto al continente donde vivirían los nativos africanos (Rehak, 1992). Es decir, habría una voluntad en simbolizar que todos los sectores de la población son devotos de la diosa, sin excepciones.



Figura 7: “Hombrecillos” procedentes del vestíbulo del palacio de Pilos. Fuente: Rehak (1992, Pl. XIVb).

En cuanto a la mujer de la derecha, portaría una especie de bastón o un cetro, nuevamente atributo perteneciente a la élite, comúnmente hallado en las tumbas micénicas y asociado al *wanax* en las tablillas en Lineal B (Palaima, 1995). A pesar de llevar un ornamental vestido de tradición minoica, varios frescos micénicos representan a las mujeres que participan en las procesiones con este ropaje (Rehak, 1992). No obstante, la posición y actitud de su cuerpo son diferentes respecto a las representaciones del mundo micénico, por lo que, de nuevo, Rehak (1992) la compara con una iconografía minoica: la de la *potnia therôn* o "diosa de los animales" flanqueada por leones que encontramos en un sello minoico (CMS II, 8, nº 256) (Figura 8). Sin embargo, a este sello que usa el autor le falta un elemento importante presente en el fresco, que podría funcionar como el elemento indicador de la naturaleza de esta figura femenina: las figurillas.



Figura 8: Sello minoico con la *potnia therôn*, Museo Arqueológico de Heraclion. Fuente: [CMS II](#), 8, nº 256.

Teniendo en cuenta la anterior identificación con *hombrecillos exvotos*, la dirección que las figurillas siguen y la cercanía con el bastón de la mujer de la derecha, consideramos que estas se constituyen como una ofrenda de la mujer a la diosa. Por ello, esta figura femenina no sería tanto una diosa, como acepta el autor, sino una mujer oferente perteneciente a la élite o una sacerdotisa, al ser portadora de un cetro (Palaima, 1995), y al estar representada además en un menor tamaño que la diosa, aludiendo quizás a ese estatus y a su condición humana, siendo su vestimenta la misma que la de las mujeres que participan en procesiones y llevan ofrendas que se ven en los frescos micénicos, como ya había sugerido el mismo Rehak (1992). Sirva como comparativa la siguiente figura procedente de un fresco del *Megaron* de Micenas (Figura 9), fechado en el LH IIIA2, que podría ser similar a la mujer de la "Sala del Fresco" (Rehak, 1992). No obstante, es preciso señalar que es una reconstrucción hecha a partir de dos fragmentos, por lo que no hay que descartar otras alternativas.

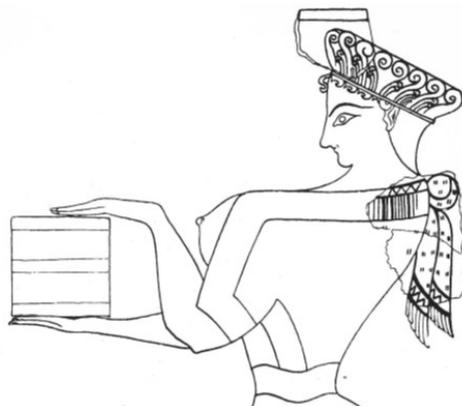


Figura 9: "Dama oferente" del megarón de Micenas. Fuente: Rehak (1992, Pl. XVIa).

3.2. “Figura femenina con grano”

Es la figura cuyo espacio compositivo es el menor, pero al mismo tiempo aquella cuya interpretación suscita mayor debate dentro de la comunidad científica, erigiéndose la pieza clave para la lectura de este programa iconográfico. Los investigadores no se ponen de acuerdo en si es humana o divina, si estaba sentada o de pie y si guarda relación con el espacio que representa el panel principal y las figuras de mayor tamaño, o más bien con la arquitectura exterior que se representa en el lado menor del paralelepípedo (Chapin, 2016; Marinatos, 1988; Rehak, 1992). Además, el hecho de que esté sobre ese escalón curvilíneo que forma parte de la plataforma misma, sugiere su relación directa con el altar y la arquitectura que representa, por lo que adquiere más importancia (Rehak, 1992) (Figura 10).

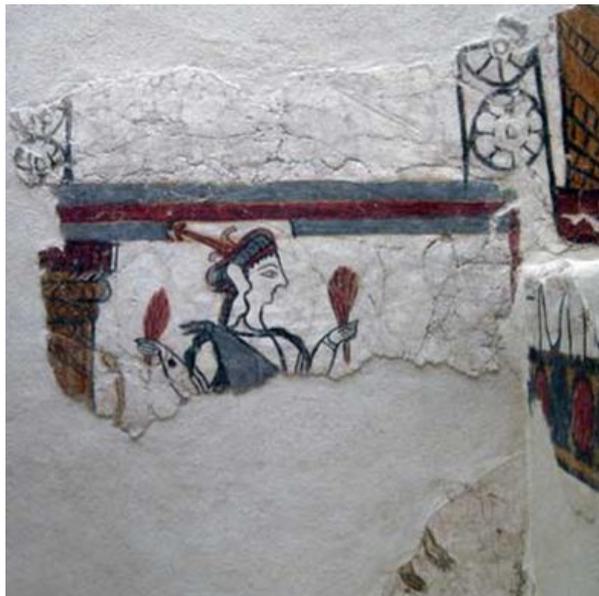


Figura 10: “Figura femenina con grano”, Museo Arqueológico de Micenas. Fotografía de Almare, 2006. Fuente: Wikimedia Commons.

Taylor (1983) la había identificado primero como una sacerdotisa real que estaría ofreciendo frutos de la tierra a la diosa, pero, una vez que se descubrieron los restos pictóricos del animal, rectificó en un estudio posterior que se trata de una diosa menor acompañada de una criatura híbrida con pezuñas de cabra y cola de león (Chapin, 2016). Por su parte, Chadwick (1976) la entendió con una *Potnia*, principal diosa del panteón micénico, la cual sería para Boëlle (2001) la divinidad protectora de la soberanía y estaría presente siempre en los textos en tanto que receptora de ofrendas, cuyo término (*po-ti-ni-ja*) puede traducirse como “soberana” o “señora”, el cual puede dar lugar a otros nombres en su yuxtaposición con otros términos, haciendo referencia o bien a diversas divinidades o bien a varios epítetos de la misma diosa (Varias, 2014). Mientras, Immerwahr (1990) la identificó con una diosa de la fertilidad por las espigas que lleva en la mano. La de Marinatos (1988) es una de las interpretaciones más aceptadas generalmente y que dio lugar a la reconstrucción que se incluye en este trabajo (Figura 3), tanto por la identificación del ser o animal, como por la de la figura femenina, la cual la autora concibe como una sacerdotisa. Sin embargo, Rehak (1992) no apoya las identificaciones de Marinatos y habla de esta figura como una diosa, al igual que los investigadores anteriores. De nuevo, Marinatos y Rehak presentan interpretaciones diferentes, en relación tanto a la figura como a aquello que lo acompaña. No obstante, a día de hoy, siguen constituyéndose como los dos autores que ofrecen un estudio más completo sobre el fresco y esta figura en particular.

Si bien se podría ver cierto paralelo de la “Figura femenina con grano” con las figurillas gesticulantes de las escenas de sacrificio de la glíptica minoica o con las figurillas exvotos que

se encuentran delante de los altares que representaban "la diosa de las serpientes", al tener una posición de los brazos similar (Marinatos, 1993), lo cierto es que nuestra figura tiene una actitud más hierática, y lo que sostiene en sus manos es grano de espigas, algo que no encontramos en el arte micénico ni minoico, convirtiéndolo en un motivo iconográfico excepcional. Por ello, con el fin de poder compararlo con algún motivo similar, Rehak (1992) lo relaciona con la iconografía de objetos procedentes de otras zonas del Egeo como el fragmento de píxide de marfil encontrado en Minet el-Beida (Siria) del 1250 a.C. (Figura 11). En dicha pieza se representa una figura femenina sentada en una especie de altar, que remite a los de las colinas minoicas, y extiende sus manos para coger dos espigas, estando flanqueada por dos cabras. Al ser interpretada como una "diosa de los animales", el autor ve su paralelo en la *potnia therôn* minoica (Rehak, 1992). No es raro encontrar huellas de la iconografía y el arte minoico en ámbito sirio-palestino, pues hallazgos más antiguos como el de los frescos de Tel Kabri, datados en el siglo XVII a.C. y realizados en un estilo minoico, han llevado a algunos autores como los Niemeier (1998; 2000) y Cline, Yasur-Landau y Goshen (2011) a hablar de la presencia de artistas cretenses en territorio sirio. Esta presencia de artistas minoicos sería una de las consecuencias de ese fenómeno de intercambio de bienes y de interacción cultural entre élites que se produce entre Creta y algunos territorios de Oriente próximo e incluso Egipto y el cual, según Niemeier (1998; 2000), se daría entre los años 1650-1500 a.C. A pesar de ello, la composición y los atributos de la figura del fresco, así como su ropaje, son notablemente diferentes a los de la figura siria, por lo que para la interpretación de esta figura, como se tratará en profundidad posteriormente, nos alejamos de esta comparación e identificación de Rehak (1992).



Figura 11: "Diosa alimentando cabras", fragmento de píxide en marfil, Minet el-Beida.
Fuente: [Museo del Louvre](#)©.

En cuanto al animal o ser fantástico que le acompañaría, como se mencionó con anterioridad, también suscita debate. Marinatos había planteado la posibilidad que fuera un león o un grifo, decantándose por este último, pues es dicho animal fantástico el que aparece con mayor frecuencia en frescos de Creta, Pilo, Thera y Keos. Así, la autora la interpreta como una sacerdotisa acompañada de un grifo (Marinatos, 1988). No obstante, todos estos grifos están pintados en color blanco, y el fragmento conservado hace ver una cola y unas garras de tonalidades amarillas. De este modo, Rehak (1992) toma el color de los leones y de los grifos representados en la pintura mural micénica

como elemento diferenciador, entendiendo que el blanco era propio de los grifos y el amarillo de los leones, siendo una convención fija para la pintura. De entre los ejemplos que cita, destaca la “Sala del Trono” del *Megaron* de Pilo datada del LH IIIB, donde se representan en un mismo panel leones amarillos y grifos blancos (Rehak, 1992). Estos últimos, a su vez, son puestos en relación con los grifos blancos de la “Sala del Trono” de Cnoso por autores como Maran-Stavrianopoulou (2007), cuestión que les lleva a hablar de un ritual de epifanía divina en el que una sacerdotisa, actuando como la diosa en persona, ocuparía el trono en una ceremonia dirigida por el *wanax*. No obstante, no sólo encontramos ejemplos de grifos blancos en Creta, las Cícladas o en Grecia continental, cabe destacar uno de los fragmentos de los frescos de Tel Kabri encontrados en 2009, en los que se aprecia parte de las alas de un grifo blanco (Cline, Yasur-Landau y Goshen, 2011), así como varios restos pictóricos blancos de un grifo en el denominado “Fresco de la Caza” de Tell el Dab’a (identificada con Avaris, capital de los Hyksos) analizados en profundidad por Morgan (2010) y de una discutida cronología que comprende el LM IA-LM IB (Bietak, 2005; Manning, 1999). Ambos frescos están realizados en un claro estilo egeo y su creación se entiende dentro de ese período de intercambio cultural, material e ideológico entre élites del que hablábamos anteriormente (Morgan, 2010; Niemeier-Niemeier, 1998 y 2010). Precisamente, en el “Fresco de la Caza” aparecen también numerosos fragmentos en un color amarillo-anaranjado relativos a las figuras de unos diez leones, los cuales han sido individuados y estudiados recientemente por la misma Marinatos (2010), pudiendo ser así, paradójicamente, usados como argumento en contra de su identificación en tanto que grifo de 1988 (Marinatos) (Figura 12).

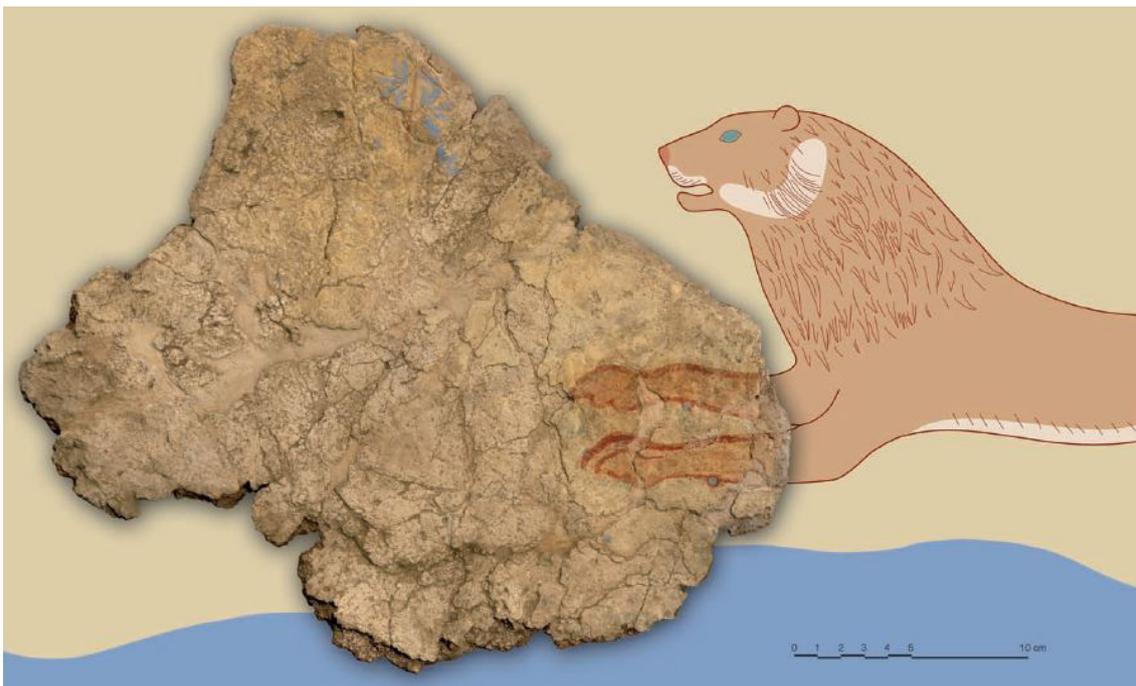


Figura 12: León n.º 7 (F97), procedente del “Fresco de la Caza” de Tell el Dab’a.
Fuente: Marinatos (2010, p. 339, Figura 20).

En base a estos ejemplos y debido a que en el fresco que nos ocupa los restos pictóricos del animal son amarillos, seguimos la identificación de Rehak (1992) quien sugiere que lo que acompaña a la figura femenina es un león, a pesar de que aparezca con mucha menor frecuencia que el grifo en los frescos micénicos. Si tenemos en cuenta los leones del palacio de Pilo o el relieve de la “Puerta de los Leones” de Micenas, el león simbolizaría el poder y prestigio asociados al palacio (Shaw, 1986). No obstante, también encontramos leones asociados a figuras femeninas que han sido interpretadas como divinidades en la glíptica tanto cretense como micénica, argumento

de más peso para el autor. Por lo tanto, según Rehak (1992), la "Figura femenina con grano" sería una diosa que estaría acompañada por un león, como propone en su reconstrucción (Figura 13). Por otra parte, recordemos que entre los objetos de culto encontrados cerca de la plataforma había una estatuilla en eboraria con la forma de un león (French, 2004) sugiriendo, al igual que la empuñadura de espada, su uso cultural en los rituales de esta sala y su posible vinculación con las figuras representadas en el fresco.



Figura 13: Reconstrucción del panel de la "Figura femenina con grano" propuesta por Rehak (1992, Pl. XVIIIa).

La interpretación propuesta en este artículo está a medio camino entre la de Marinatos (por la figura) y la de Rehak (por el animal), siendo la misma que sigue Chapin (2016) quien señala que la figura femenina representa una sacerdotisa de alto rango acompañada de un león. Una identificación a la cual, por otra parte, se había acercado Tylor (1983) en su primera hipótesis, antes de que se hubieran descubierto los restos pictóricos del animal. Chapin basa su hipótesis en la vestimenta y joyas que lleva la mujer: un gorro plumado, un largo vestido que deja al descubierto un hombro y el brazalete con sellos pétreos. En relación a este último objeto, Younger (1977), había argumentado que los sellos colocados sobre pulseras o brazaletes, reconocibles tanto en la pintura mural como en las estatuillas votivas, estarían vinculados al alto estatus social al indicar la participación de su portador en asuntos burocráticos y, al mismo tiempo, podría vincularse a la conexión con la divinidad y a la protección que esta le brinda. De este modo, los argumentos de Younger (1977) apoyan esta identificación de la figura como una sacerdotisa de alto estatus, la cual estaría llevando ofrendas a la divinidad en términos de protección y favor divinos. Por otro lado, el manto que lleva en un hombro tiene sus paralelos en otras figuras de sacerdotisas del arte egeo, y concretamente en el fresco conocido como la "Joven Sacerdotisa" de la "Casa del Oeste" (Figura 14), bautizada como tal por la misma Marinatos (1985) y fechada entre el MM III-LM IA. Por ello, Marinatos (1988) había identificado nuestra figura del mismo modo, además de por su posición y su clara actitud oferente (Chapin, 2016). El gorro con plumas ya había sido comparado por Rehak (1992) con otros ejemplos minoicos en una iconografía relativa a sacerdotisas o a mujeres portantes de ofrendas en las procesiones, pero al asociar el león con un atributo divino, acabó identificándola como una diosa. Por su parte, para Chapin (2016) el león estaría vinculado a la identidad de la élite al ser un atributo de poder, de autoridad real y sagrada para muchas culturas del Egeo o del Mediterráneo oriental además de la micénica, como por ejemplo la egipcia. Sumando esto a lo argumentado anteriormente, Chapin (2016) afirma que la figura femenina no es sólo una sacerdotisa,

sino una sacerdotisa que es miembro de la élite. Hasta aquí se comparten las ideas de esta autora,² entendiendo la sacerdotisa y el león vinculados a ese componente regio y como símbolo de poder asociado al palacio micénico.



Figura 14: “Joven Sacerdotisa” ubicada entre la ‘Room 4’ y la ‘Room 5’ de la “Casa del Oeste” de Akrotiri, Museo Arqueológico de Atenas. Fuente: ancienthistoryfrescoesmaxndean.weebly.com.

No obstante, Chapin (2016) continúa vinculando no sólo la iconografía, sino la composición de estas pinturas con algunos ejemplos del arte egipcio, por la jerarquización del tamaño de las figuras y la división en varios registros, hablando de la adopción de una “Egyptianising compositional formula” por parte de los artistas micénicos. A pesar de la influencia y el posible origen egipcios de ciertas iconografías del arte egeo (Vivas, 2013), no vemos necesario, en esta ocasión, buscar paralelos directos en Egipto para apoyar la identificación de esta figura como una sacerdotisa de alto estatus social, pues al igual que en las páginas anteriores, se pueden ver composiciones similares en la iconografía minoica.

En este sentido, el panel menor del fresco parece guardar un paralelo más estrecho con composiciones como la del sarcófago de Agia Triada (Figura 5). Proponemos así, que al igual que en esta escena del sarcófago, la sacerdotisa se está dirigiendo con las ofrendas en la mano hacia el santuario que viene representando en la cara menor del altar, en una clara intención narrativa y de continuidad compositiva que existiría entre ambas partes del programa iconográfico. El altar, al ser la parte más importante de toda actividad cultural y ritual (Renfrew, 1985), representa la esencia del santuario mismo. De este modo, en términos literarios, en la iconografía de estos paneles se

² En cuanto a esta figura se refiere, pues Chapin (2016) había identificado la mujer de la derecha del panel principal con una diosa, interpretación que no se comparte en este estudio.

daría una sinécdoque, en la que el altar es la parte y el santuario ficticio el todo. Este altar vendría entendido como el santuario en miniatura, el cual estaría vinculado probablemente a un culto de la divinidad del registro superior. Según lo anterior, nuestro estudio sugiere que la ofrenda de la "Figura femenina con grano" sería el colofón, la última parte del ritual que tendría lugar en los espacios del complejo, en la que una sacerdotisa se acercaría a ofrendar sobre el altar, acto acompañado de algunas otras prácticas. Unos rituales vinculados al fresco y a los espacios ficticios que en él se representan, el cual, como se repitió a lo largo del estudio, es necesario entender, así mismo, en relación a los espacios del complejo y de los edificios colindantes.

4. Relación de la "Sala del Fresco" con el "Templo"

En su estudio, Rehak (1992) había identificado la figura femenina con una diosa concreta, *Sitopotnia* (*si-to-po-ti-ni-ja*, "señora del grano") una divinidad agrícola que aparece junto a los trabajadores en una de las tablillas encontradas en el área de la "Ciudadela" pertenecientes a la serie Oi (701), estrechamente vinculada al "Centro cultural" (Varias, 2014). Por ello, el autor habla de un santuario donde se celebraría un culto por parte de trabajadores del ámbito palacial, es decir, una actividad cultural que estaría controlado por el *wanax* (Rehak, 1992). A pesar de que en el presente trabajo se identifique a la mujer con el grano como una sacerdotisa y no como una diosa, no se difiere de esta interpretación de Rehak (1992) de la función de la "Sala del Fresco" como un santuario vinculado a la estructura palacial. De hecho, como se argumentó anteriormente, la figura sería una sacerdotisa perteneciente a la élite. No obstante, en este artículo no se analizan las tablillas, sino que el argumento de peso reside en la vinculación del espacio de la "Sala del Fresco" con el complejo del "Templo", área también denominada como "Casa de los Ídolos".³

Según Wardle (2015), la construcción tanto del complejo del "Templo" como de la 'Room 31' se dio en algún momento del LH IIIB1, aplicándose a esta última la pintura mural en un estado ligeramente posterior. Así, la "Sala del Fresco", en la primera fase de su construcción, conectaría directamente a través de un pasadizo con las salas del "Templo". El fresco se dispone al lado de una puerta, que originariamente daría paso a dicho pasadizo (Figura 15). En cuanto a la 'Room 32' o "Sala de los Marfiles" que comparte pared con el fresco actualmente, se crearía, algo más tarde, en lo que el autor denomina LH IIIB1 Medio, obstaculizando la unión entre dichos complejos, quizá, como sugiere Wardle (2015), para separar el culto y diferenciar las prácticas rituales. Anteriormente a ambos complejos, el de la "Sala del Fresco" y el del "Templo", en el LH IIIB1 Antiguo se había levantado el *Megaron*, que compartiría pared más tarde con este último (Wardle, 2015). La proximidad con la estructura palacial sería, por tanto, un elemento determinante para el control que esta llevaría a cabo sobre los respectivos espacios. El uso de estos edificios cesaría a finales del LH IIIB1, cuando el incendio que afectó a la ciudadela de Micenas redujo a escombros ambos complejos, hacia el 1250 a.C. (Morgan, 2005).

También Morgan (2005) hace hincapié en la importancia de ese pasadizo o pasillo y sugiere incluso la relación directa de la "Sala de los Ídolos" con la "Sala de Fresco" por la similitud de los objetos y ofrendas que han sido encontradas en ambos espacios. Una cuestión que le hace, a su vez, entender el "Centro cultural de Micenas" como un complejo en el que se da un interconexión de los diferentes repertorios iconográficos con una multiplicidad de significados dependiendo de la ubicación de la imagen en estos espacios (Morgan, 2005). En esta línea, Albers (2004) también otorga especial importancia a los objetos y figurillas rituales encontrados las salas de ambos complejos,

3 Dependiendo de la bibliografía consultada, las denominaciones varían ligeramente, siendo necesarias algunas aclaraciones de la nomenclatura de estos espacios. El complejo del "Templo" y "Casa de los Ídolos" hacen referencia al mismo conjunto de estancias. Esta última denominación deriva de la estancia más al norte del complejo, la "Sala de los Ídolos"; mientras que la primera, hace referencia a la sala principal del mismo, la "Sala de las Plataformas", bautizada como el "Templo" debido al hallazgo de objetos y de un registro arqueológico que indican la actividad cultural que existiría en el lugar y en el resto de espacios.

los cuales Wardle (2015) vincula al patronazgo de la élite. En este sentido, el mismo Rehak (1992) había hecho énfasis en el hecho de que tanto los atributos (la espada, el cetro, el león, el brazalete) como los motivos arquitectónicos del fresco están vinculados a una iconografía de élite, como se explicó a lo largo de nuestro artículo. Por lo que esta relación de los testimonios hallados en ambas salas con la élite, nos permite pensar en una relación estrecha entre las estancias del “Templo” y las del área de la “Sala del Fresco”, entendiéndolas como espacios controlados bajo el ámbito palacial, cuestión clave para determinar la naturaleza y el mensaje que pretende transmitir las pinturas, y poder articular así una nueva hipótesis.

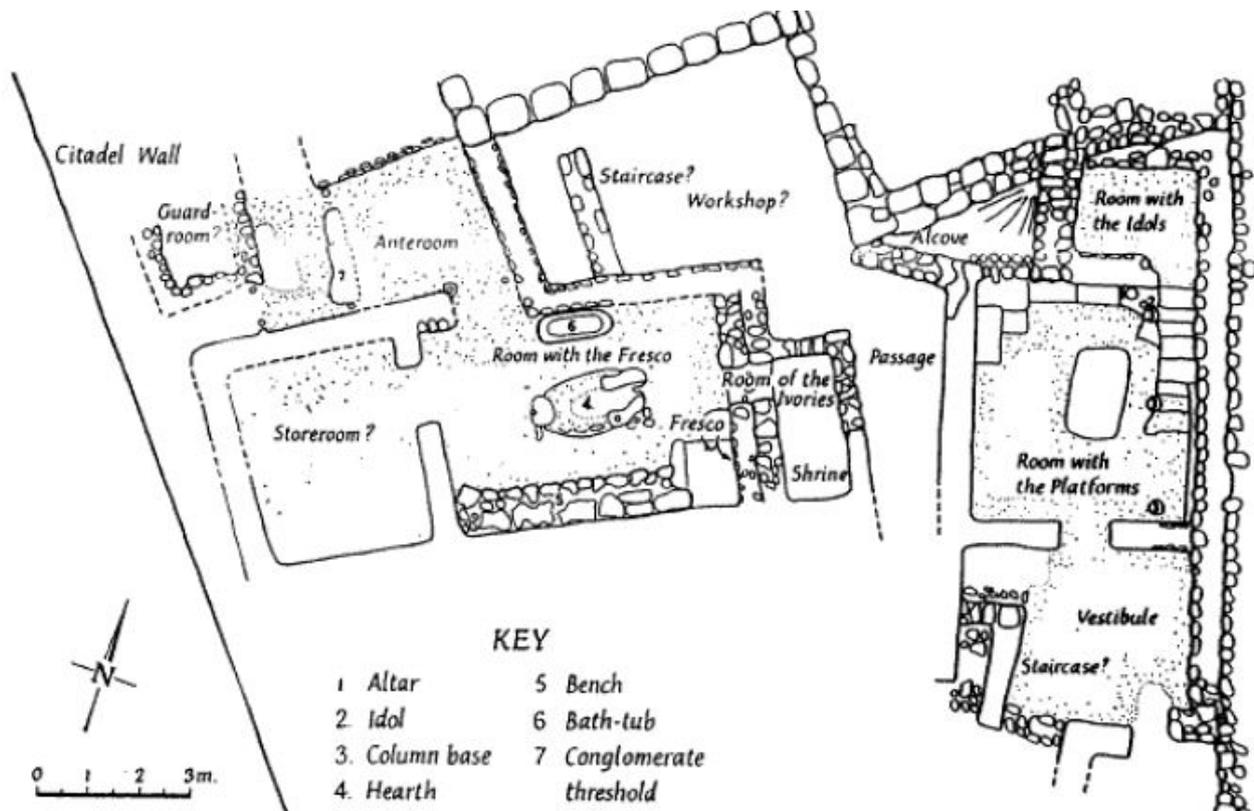


Figura 15: Complejos de la “Sala del Fresco” y del “Templo”. Fuente: Morgan (2005, p. 163).

5. Reflexiones finales

A lo largo del presente estudio se ha hecho hincapié en la importancia de entender todo el contexto arqueológico, desde el depósito arqueológico y los objetos hallados en las salas, hasta la función de las salas mismas. Pues, las pinturas aquí analizadas se caracterizan por su excepcionalidad, al ser concebidas con una mayor complejidad que otras representaciones pictóricas del mundo micénico. Por ello, para su correcta interpretación era necesario entender la función de los diferentes espacios.

Además, para la articulación de las diferentes teorías que se fueron aportando sobre la identificación iconográfica, algunas diferentes a las ya existentes, se ha tenido en cuenta otro aspecto fundamental de la pintura mural que parece que el resto de investigadores han dejado en un segundo plano: la función narrativa. En las primeras páginas se trató en profundidad los diferentes papeles que podía tener la pintura minoica y micénica, comentando así que este programa iconográfico no podía adscribirse a una de las funciones en concreto, así como la importancia de entender la representación individualizada de cada figura femenina en el marco de la “teoría de

la performatividad". No obstante, de todas ellas, la función narrativa es aquella más evidente y es fundamental para comprender el significado del fresco en conjunto, a partir de la cual se pueden entender el resto de funciones.

En este sentido, la hipótesis propuesta en este artículo se entiende ante todo bajo los conceptos de continuidad compositiva y narrativa que se darían a través de los paneles y de las diferentes figuras, cuya identificación en conjunto no recoge ninguna investigación anterior: una diosa guerrera frente a una mujer perteneciente a la élite o sacerdotisa que le hace ofrendas, y, por último, una sacerdotisa acompañada de un león y vinculada, del mismo modo, al ámbito palacial. Con ello, la nueva lectura se basa en que la sacerdotisa del panel menor, dirigiendo sus espigas de grano al altar, funcionaría como el último elemento de este programa iconográfico, como la figura protagonista, la cual estaría narrando un ritual real que tendría lugar en estos espacios. En una cultura como la micénica en la que la gran mayor parte de la población es iletrada, el arte mural no sólo sirve para embellecer y definir unos espacios ni es concebido tan sólo para la simple representación de una iconografía religiosa, sino que se erige como una útil herramienta en la que las imágenes tienen el poder de transmitir unas ideas y de integrar a los espectadores en el contexto (cultural, en nuestro caso) de dichos espacios. De este modo, el fresco de la 'Room 31' se constituye como un ejemplo excepcional de pintura mural que, entre otras funciones, opera como instrumento de narración visual y de comprensión del ritual para los participantes.

A su vez, la actividad cultural y ritual aquí celebrada formaría parte de los mismos ritos desempeñados en las salas del complejo del "Templo", con las que, como se comentó, estuvo unida en alguna fase de su construcción. Un complejo de estancias cuyo culto vendría organizado y controlado desde el cercano palacio, con el cual estaría estrechamente vinculado el programa iconográfico de la "Sala del Fresco".

En definitiva, sugerimos que la 'Room 31' sería el escenario principal para el desarrollo de dicha actividad cultural, funcionando su altar, probablemente, como el lugar donde se daría el clímax y se pondría fin a las prácticas rituales encabezadas por la sacerdotisa y en honor de la divinidad guerrera del registro superior, a la cual se invoca a través de su representación como receptora de ofrendas. Además, recordemos que el marco arquitectónico decorativo en el que se integra la figura con el grano no es de fácil identificación, pudiendo tratarse tanto de un espacio exterior como de un espacio interior; o bien uno de transición, como la falsa puerta que se sitúa justo encima de la sacerdotisa, aludiendo quizás a ese itinerario ritual que esta debía seguir y que, a través del pasadizo, conectaba todas estas salas. Por lo que, además de narrar el ritual, el fresco también estaría dirigiendo a la sacerdotisa hacia el punto clave del complejo, perpetuando estos ritos iniciados en otro espacio y continuados en esta estancia, sirviendo las pinturas, a su vez, de fondo y de marco conceptual de la celebración ritual.

Abreviaturas

CMS II, 8. Gill, A.V., Müller, W., Pini, I. y Platon, N. *Corpus der Minoischen und Mykenischen Siegel: Iraklion, Archäologisches Museum. Teil 8. Die Siegelabdrücke von Knossos unter Einbeziehung von Funden aus anderen Museen*. Mainz. 2002.

Bibliografía

- Albers, G. (2004). Re-evaluating Mycenaean sanctuaries. En M. Wedde (ed.) *Celebrations: sanctuaries and the vestiges of cult activity. Papers from the Norwegian Institute at Athens* (pp. 111-149). Bergen: Astrom Editions.
- Alušík, T. (2005). Architecture in the Aghia Triada Sarcophagus - Problems and Possible Solutions. *Eirene. Studia Graeca et Latina*, 4, 26-45.
- Banou, E. (2008). Minoan 'Horns of Consecration' revisited: a symbol of sun worship in palatial and post-palatial Crete? *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 8(1), 27-47.

- Bietak, M. (2005). The setting of the Minoan wall paintings at Avaris. En L. Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting: A Tribute to Mark Cameron* (pp. 83-90). London: The British School at Athens.
- Blakolmer, F. (2010). A pantheon without attributes? Goddesses and gods in Minoan and Mycenaean iconography. En J. Mylonopoulos (ed.), *Divine Images and Human Imaginations in Ancient Greece and Rome* (pp. 21-61). Leiden & Boston: Brill.
- Blakolmer, F. (2013). Was there a "Mycenaean Art"? Or: Tradition without Innovation? Some Examples of Relief Art. En J. Wellhartne y F. Ruppenstein (eds.), *Tradition and Innovation in the Mycenaean Palatial Politics. Proceedings of an International Symposium held at Aegean and Anatolia Department (Vienna, 2013)* (pp. 87-112). Vienna: Mykenische Studien, 34.
- Boëlle, C. (2001). Po-ti-ni-ja: unité ou pluralité? En R. Laffineur y R. Hägg (eds.), *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age. Proceedings of the 8th International Aegean Conference (Göteborg University, 2000)* (pp. 403-409). Liège: Université de Liège – Austin: University of Texas at Austin.
- Cain, C. D. (1997). *The Question of Narrative in Aegean Bronze Age Art*. Toronto: National Library of Canada.
- Chadwick, J. (1976). *The Mycenaean World*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chapin, A. (2016). The Performative Body and Social Identity in the Room of the Fresco at Mycenae. En M. Mina, S. Triantaphyllou y Y. Papadatos (eds.), *An Archaeology of Prehistoric Bodies and Embodied Identities in the Eastern Mediterranean* (pp. 81-97). Oxford: Oxbow Books.
- Cline, E. (2010). *The Oxford Handbook of the Aegean Bronze Age*. Oxford: Oxford Handbooks.
- Cline, E. H., Yasur-Landau, A. y Goshen, N. (2011). New Fragments of Aegean-Style Painted Plaster from Tel Kabri, Israel. *American Journal of Archaeology*, 115(2), 245-261.
- Cultraro, M. (2006). *I Micenei. Archeologia, storia, società dei Greci prima di Omero*. Roma: Carocci editore.
- D'Agata, A. L. (1992). Late Minoan Crete and Horns of Consecration: a symbol in action. En R. Laffineur y J. L. Crowley (eds.), *Eikwn Aegean Bronze Age Iconography Shaping a Methodology. Proceedings of the 4th International Aegean Conference (University of Tasmania, 1992)* (pp. 247-256). Liège, Université de Liège: Aegaeum.
- French, E. B. (2004). *Micenas. Capital de Agamenón*. Barcelona: Bellaterra.
- German, S. C. (2005). *Performance, Power and the Art of the Aegean Bronze Age*. Oxford: Archaeopress-BAR International Series.
- Gonzato, F. (2012). *Ostentazione di rango e manifestazione del potere agli albori della società micenea*. Monza: Polimetrica.
- Hägg, R. (1985). Pictorial programmes in the Minoan palaces and villas?. *Bulletin de correspondance hellénique*, 11, 209-217. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/bch_0304-2456_1985_sup_11_1_5280.
- Immerwahr, S. (1990). *Aegean painting in the Bronze Age*. London: Pennsylvania State University Press.
- Jones, B. (2015). *Ariadne's Threads: The Construction and Significance of Clothes in the Aegean Bronze Age*. Leuven: Peeters Publishers.
- Kontorli-Papadopoulou, L. (1987). Some Aspects Concerning Local Peculiarities of the Mycenaean Chamber Tombs. En R. Laffineur (ed.), *Thanatos. Les coutumes funéraires en Egée à l'âge du Bronze. Actes du Colloque de Liège (1986)* (pp. 145-160). Liège, Université de Liège: Aegaeum.
- Long, C. R. (1974). *The Ayia Triada Sarcophagus. A Study of Late Minoan and Mycenaean Funerary Practices and Beliefs*. Göteborg: P. Åström.
- Manning, S. W. (1999). *A Test of Time: The Volcano of Thera and the chronology and history of the Aegean and east Mediterranean in the mid second millennium BC*. Oxford: Oxbow Books.
- Maran, J. y Stavrianopoulou, E. (2007). Πότνιος Ἀνήρ - Reflections on the Ideology of Mycenaean Kingship". En E. Alram-Stern y G. Nightingale (eds.), *Keimelion: Elitenbildung und Elitärer Konsum von der Mykenischen Palastzeit bis zur homerischen Epoche. Akten des Internationalen*

- Kongresses vom 3. bis 5. (Salzburg, 2005) (pp. 285-298). Wien: Owan.
- Marinatos, N. (1985). The Function and Interpretation of the Thera Frescoes. *Bulletin de correspondance hellénique*, 11, 219-230. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/bch_0304-2456_1985_sup_11_1_5281.
- Marinatos, N. (1988). The fresco from Room 31 at Mycenae: problems of methods and interpretation. En E. French y K. Wardle (eds.), *Problems in Greek Prehistory: papers presented at the centenary conference of the British School of Archaeology at Athens (Manchester, 1986)* (pp. 245-254). Bristol: Bristol Classical Press.
- Marinatos, N. (1993). *Minoan Religion: Ritual, Image and Symbol*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Marinatos, N. (2010). Lions from Tell el-Dab'a. *Egypt and Levant*, 10, 325-355.
- Morgan, L. (2005). The Cult Centre at Mycenae and the duality of life and death. En L. Morgan (ed.), *Aegean Wall Painting: A Tribute to Mark Cameron* (pp. 159-171). London: The British School at Athens.
- Morgan, L. (2010). An Aegean Griffin in Egypt: The Hunt Frieze at Tell el-Dab'a. *Egypt and Levant*, 10, 303-323.
- Niemeier, B. y Niemeier, W. D. (1998). Minoan frescos in the Eastern Mediterranean. *Aegean and the Orient*, 69-98.
- Niemeier, B. y Niemeier, W. D. (2000). Aegean Frescoes in Syria-Palestine: Alalakh and Tel Kabri. En S. Sherratt (ed.), *The Wall Paintings of Thera. Proceedings of the First International Symposium, 2 (Athens, 1997)* (pp. 763-802). Athens.
- Palaima, T. G. (1995). The Nature of Mycenaean Wanax: Non-indoeuropean Origins and Priestly Functions. En P. Rehak (ed.), *The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean. Proceedings of a Panel Discussion presented at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America (New Orleans, 1992)* (pp. 119-143). Liège: Université de Liège – Austin: University of Texas at Austin-Aegaeum.
- Palaima, T. G. (1999). Mycenaean militarism from a textual perspective. Onomastics in context: *lāwos, dāmos, klewos*. En R. Laffineur (ed.), *Actes de la 7e Rencontre égéenne internationale (Université de Liège, 1998)* (pp. 366-379). Liège: Université de Liège-Aegaeum.
- Rehak, P. (1984). New observations on the Mycenaean 'Warrior Goddess', *Archäologischer Anzeiger*, 4, 535-545.
- Rehak, P. (1992). Tradition and Innovation in the Fresco from Room 31 in the 'Cult Center' at Mycenae. En R. Laffineur y J. L. Crowley (eds.), *Eikwn. Aegean Bronze Age Iconography Shaping a Methodology. Proceedings of the 4th International Aegean Conference (University of Tasmania, 1992)* (pp. 39-74). Liège: Université de Liège- Aegaeum.
- Rehak, P. (1995). Enthroned Figures in Aegean Art and the Function of the Mycenaean Megaron. En P. Rehak (ed.), *The Role of the Ruler in the Prehistoric Aegean. Proceedings of a Panel Discussion presented at the Annual Meeting of the Archaeological Institute of America (New Orleans, 1992)* (pp. 95-118). Liège: Université de Liège-Aegaeum.
- Renfrew, A. C. (1985). Towards a Framework for the Archaeology of Cult Practice. En C. Renfrew et al. (eds.), *The Archaeology of Cult: The sanctuary of Phylakopi. British School at Athens Studies. Supplementary Volumes* (pp. 11-26). London: Thames and Hudson.
- Shaw, M. (1986). The Lion Gate Relief at Mycenae Reconsidered. *Festschrift for Prof. G. Mylonas. Archaeological Society of Athens*, 108-123.
- Taylor, W. (1983). *The Mycenaeans. Ancient Peoples and Places (Revised edition)*. London: Thames and Hudson.
- Varias, C. (2014). *Po-ti-ni-ja* y *si-to-po-ti-ni-ja* en las inscripciones en Lineal B de Micenas. En A. Bernabé y E. R. Luján (eds.), *Donum Mycenologicum. Mycenaean Studies in Honour of Francisco Aura Jorro* (pp. 189-199). Peeters: Louvain – Walpole.
- Vivas, I. (2013). *Egipto y el Egeo a comienzos de la XVIII Dinastía: Una visión de sus relaciones, antecedentes y su influencia iconográfica*. Oxford: Archaeopress-BAR International Series.

- Wardle, K. (2015). Rephrasing the past: where was the “Cult Centre” at Mycenae? En A. L. Schallin y I. Tournavitou (eds.), *Proceedings of the conference Mycenaean Up to Date: The Archaeology of the Northeastern Peloponnese – Current Concepts and New Directions* (Swedish Institute at Athens, 2010) (pp. 577-596). Estocolmo: Swedish Institutes at Athens and Rome.
- Younger, J. (1977). Non-sphragistic uses of Minoan-Mycenaean sealstones and rings. *Kadmos*, 16, 141-159.

Las advertencias de Quilón y Solón sobre la tiranía de Pisístrato¹

Chilon and Solon Warnings about Peisistratos' Tyranny

Iriarte, Unai²
Universidad de Sevilla

Recibido: 19/01/2019

Aceptado: 04/04/2019

Para citar este artículo: Iriarte, U. (2019). Las advertencias de Quilón y Solón sobre la tiranía de Pisístrato. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 113-128.
ISSNe: 2386-8864
DOI: 10.6018/pantarei/2019/06

Resumen

La manera en la que conformamos una determinada memoria a partir de hechos trágicos de nuestro pasado repercute en el conocimiento que tenemos de dicho pasado. En el presente artículo se pretende dirimir la veracidad de dos episodios a través de los cuales Quilón de Esparta y Solón de Atenas, dos de los Siete Sabios de la antigua Grecia, avisan de las intenciones de Pisístrato en la consecución de su tiranía. Para ello se analizan ambos casos por separado, atendiendo al contexto de las fuentes y su evolución histórica, a fin de entender su plasmación en la historiografía de los siglos V y IV a. C. El análisis historiográfico de estos dos acontecimientos en sus respectivas fuentes nos permite concluir que ambos avisos eran más literarios que históricos.

Palabras clave

Memoria, Civilización griega, Interpretación histórica, Historiografía, Historia social.

Abstract

The way in which we shape a particular memory based on tragic facts of the past has an effect on the knowledge we have of that past. In this article, we aim to discern the reliability of two episodes in which Chilon of Sparta and Solon of Athens, two of the Seven Wise men of ancient Greece, warn about Pisistrato's becoming a tyrant. Hence we analyse both cases separately, paying special attention to the sources and their historical evolution, in order to understand these episodes' presence in the historiography of the 5th and 4th centuries B.C. Historiographical analysis of both stories in their respective sources let us conclude that both warnings were more literary than historical.

Keywords

Memory, Greek civilization, Historical interpretation, Historiography, Social History.

1 El presente trabajo ha contado con la financiación del VI PPIT de la Universidad de Sevilla.

2 Para contactar con el autor: Unai Iriarte. Universidad de Sevilla. uiriarte@us.es.

1. Introducción

La forma en la que se (re)construye el relato histórico es fundamental para anclar una determinada memoria en un pueblo. Además, estudios recientes han demostrado que la memoria social de un grupo concreto depende de las necesidades del mismo. Y, por tanto, esta va variando a lo largo del tiempo adaptándose a según qué necesidades (Forsdyke, 2008). Este hecho hace que cualquier estudio del pasado esté condicionado, a su vez, por el contexto social en el que está inserto el transmisor de dicho pasado. En el caso de la tiranía de los Pisistrátidas, Heródoto es el primer autor que nos traslada una digresión más o menos extensa, ya en la segunda mitad del siglo V a. C., sobre los acontecimientos que condujeron a su instauración en Atenas más de cien años antes, por lo que su estudio resulta fundamental para cualquier intento de aproximación a este período de la historia ateniense. Los ejemplos en los que un pueblo manipula su propio pasado, según pasa el tiempo, son extensos y variados. En el caso de la historiografía antigua, aun son más abundantes en aquellos casos en los que las fuentes aluden a períodos críticos de la historia de sus propias *poleis*, como cuando se encontraban bajo regímenes tiránicos. En el presente trabajo se pretende abordar, pues, el estudio de dos anécdotas que nos son transmitidas por primera vez bajo democracia (con la interpretación moral particular que ello supone), y que tienen por protagonistas a dos de los siete Sabios de Grecia, quienes intervinieron de una manera sobre todo simbólica en el advenimiento de la primera tiranía de Atenas. Se ha decidido que sean ambas intervenciones las analizadas por varias razones, no sólo por cuestiones de limitación formal de un artículo científico. Ambas situaciones (históricas o no) remiten a los únicos acontecimientos previos a la llegada de Pisístrato que se nos han conservado y que tienen una relación directa con el futuro tirano sin ser este un agente que participe de manera directa. Además, estas dos anécdotas recogen en cierta medida vaticinios, adivinaciones, avisos sobre sucesos que acaban convirtiéndose en realidad. Es decir, en estos dos episodios, con Quilón de Esparta primero y Solón de Atenas después como protagonistas, dos de los siete sabios de Grecia advirtieron y previeron lo que iba a ocurrir. Se adelantaron a los hechos y, con ello, generaron las dudas actuales presentes entre los historiadores modernos sobre la veracidad histórica de sus presagios. Así pues, el fin de este trabajo es reconocer qué hay de netamente histórico en sus posicionamientos y qué de memoria social o relato construido *a posteriori*.

2. Quilón de Esparta: vaticinio desde Olimpia

La primera referencia “histórica” documentada de Quilón coincide con el inicio de la digresión sobre la tiranía de los Pisistrátidas en Heródoto. Este historiador nos relata su encuentro en Olimpia con Hipócrates, el futuro padre de Pisístrato (I 59.1-3):

A Hipócrates, por cierto, que era un simple particular, le había sucedido un notable prodigio cuando asistía a los juegos olímpicos; en efecto, cuando él, personalmente, había ya inmolado las víctimas, los calderos, que estaban ya a punto y que se hallaban repletos de carne y agua, rompieron a hervir sin fuego hasta desbordarse. Entonces el lacedemonio Quilón, que acertó a pasar por allí y vio el prodigio, aconsejó a Hipócrates que, ante todo, no contrajera matrimonio con una mujer prolífica y, como segunda opción, que, si ya la tenía, la repudiara; y, si por casualidad tenía algún hijo, que renunciara a él. Pese a ello, Hipócrates no quiso seguir esos consejos de Quilón y, con el tiempo, tuvo al mencionado Pisístrato.

El estudio de los diferentes pasajes de las *Historias* de Heródoto puede realizarse desde dos perspectivas distintas, y no necesariamente contrarias. De manera analítica, esto es, atendiendo a las razones por las cuales el de Halicarnaso habría decidido incluir un determinado contenido en su obra, es decir, las motivaciones históricas que le habrían hecho referirse a un acontecimiento

concreto; y de manera unitaria, o lo que es lo mismo, valorando la importancia literaria que tiene la presencia de un episodio concreto para el conjunto de la obra y de su desarrollo como texto (Lateiner, 1989).

En primer lugar, pues, abordaremos este episodio de Quilón desde un enfoque analítico. Como se puede ver, este pasaje tiene mucho de fantástico. En gran medida por la propia presencia de Quilón en él, un personaje que bien podríamos considerar pseudohistórico y que, en la misma línea que decía Plutarco (*Lyc.* 1.2) sobre Licurgo, de él “nada absolutamente que no esté sujeto a dudas puede decirse”. Gracias a Diógenes Laercio (I 68), quien sigue a Sosícrates, y este, a su vez, al cronista Apolodoro, podemos decir que Quilón se habría convertido en éforo epónimo en Esparta hacia el 556/5 a. C. La referencia explícita por parte de Diógenes Laercio a hasta dos fuentes diferentes para pronunciarse sobre dicho personaje deja patente la falta de seguridad de los diferentes autores al intentar transmitir información sobre Quilón, así como la dificultad existente a la hora de trazar su desarrollo histórico, una problemática no falta de visiones contrapuestas todavía hoy. De hecho, existen dos corrientes historiográficas diferentes respecto al eforado de Quilón. Por un lado están quienes creen (Asheri, Lloyd y Corcella, 2007; Nassi, 1991; Stibbe, 1985), siguiendo a Diógenes Laercio (I 68), que sí fue éforo en Esparta. Pero, por otro lado, también están los que (Fehling, 1985; Luther, 2002) piensan que se trataría de una invención fruto de una tradición literaria posterior que trataría de equiparar este personaje a Solón y su arcontado.

De dar por cierto el pasaje que nos traslada Heródoto –al margen obviamente de los elementos fantásticos que se suceden, como el hecho de que los calderos se pongan a hervir sin agua–, creemos que esta situación se habría producido en los Juegos de 608 o en los de 604, en los que Quilón no habría tenido más de treinta años (Asheri, Lloyd y Corcella, 2007)³. Aunque también hay otros autores (Stibbe, 1985; Thommen, 1996; 2017) que lo rebajan al 600 a. C. Sea cual sea la fecha, a dicha edad no podía ser reconocido entre los griegos como uno de los Siete Sabios todavía, era demasiado joven. Además, a finales del siglo VII a. C., que es cuando este encuentro habría tenido lugar, todavía no había surgido siquiera la leyenda de los Siete Sabios de Grecia. Diógenes Laercio (I 22), siguiendo a su vez a Demetrio de Falero, señala como inicio de la misma el año 582 a. C., durante el arcontado de Damasio en Atenas, cuando se le empezó dando este título a Tales de Mileto. Y no serían documentados todos los Sabios en su conjunto hasta el siglo IV a. C. (Pl. Prot. 343a). Por todo ello, Quilón sería ya considerado como sabio más adelante, y en parte como consecuencia de esta fama es por lo que según la tradición posterior lo nombrarían éforo en Esparta. Existen, de todas maneras, innumerables dificultades a la hora de establecer la historicidad de la lista oficial de éforos en el Arcaísmo ya desde la Antigüedad debido a una gran variedad de tradiciones simultáneas (Richer, 1998). Así pues, sobre este aspecto, siendo estrictamente rigurosos, no podemos aceptar que, al menos en el plano teórico que aquí se nos presenta, Hipócrates desoyese en dicho momento a un sabio o a alguien que tuviera un gran prestigio reconocido.

Si hay algo que trasciende de este encuentro, para nosotros con toda probabilidad ficticio (al igual que para otros, como Asheri, Lloyd y Corcella, 2007), pero historiográficamente relevante, es la animadversión que Quilón de Esparta presenta hacia una posible instauración de la tiranía en Atenas. Quizá por esta razón hay autores (Asheri, Lloyd y Corcella, 2007; Crahay, 1956; Stibbe, 1985) que han visto en esta anécdota un guiño a la condición antitiránica de este personaje, imagen que se haría popular, y que se vería reforzada más adelante con la aparición de un papiro del siglo II a. C. (*Rylands* 18 = *FGrH* 105F1), en el que se describe que el propio Quilón habría llevado una lucha contra algunas tiranías durante el desempeño de su magistratura. Tras el eforado de Quilón este tipo de políticas habría continuado, lo que le habría granjeado a Esparta ya en la Antigüedad

3 Sobre Quilón y su papel en la revolución espartana, ver: Stibbe (1985) y Fornis (2016).

su fama como *pólis* derrocadora de tiranos (Stibbe, 1985)⁴. Sin embargo, dicho carácter antitiránico está puesto en cuestión en la actualidad, ya que estas acciones contra las diferentes tiranías griegas parece que respondían más a intereses político-militares de los propios espartanos que a la defensa de regímenes políticos concretos. Se trataría, por tanto, de una propaganda del siglo V que pretendía mostrar una imagen de Esparta como *pólis* antitiránica (Bernhardt, 1987; Thommen, 1996 y 2017; Luther 2002; Waters, 1971). A pesar de que esta imagen antitiránica fuera posterior al siglo VI, lo importante aquí es reconocer que Quilón se constituyó (falsamente) durante el clasicismo y helenismo griego como un personaje contrario a la tiranía, y no sólo para Heródoto. Quizá por ello se habría ido gestando una tradición oral que lo presentaba en Olimpia con Hipócrates. Heródoto no deja de reproducir un episodio propio de esta tradición oral, lo cual supone siempre un factor que genera muchas dudas en la actualidad, pero no tantas entonces. Quilón era para Heródoto y, seguramente, también para otros autores antiguos, el antitirano por excelencia, por eso él, y no otro, debía ser quien se encontrase con el padre de Pisístrato. De hecho, este comportamiento antitiránico en este episodio habría sido quizá una de las razones por las que seguramente, como dice Fehling (1985), Platón decidiera incluir a Quilón de Esparta en su listado de los Siete Sabios.

Lo realmente relevante de este pasaje de Heródoto es la forma en la que el historiador describe los hechos para explicar a su audiencia que la tiranía de los Pisistrátidas estaba predestinada. La inevitabilidad del destino es una idea común en la obra del de Halicarnaso y se encuentra presente también en relación al acceso al poder de otros personajes importantes, como Cípselo (Hdt. V 92), Ciro (Hdt. I 107-109) o el propio Pericles (Hdt. VI 131.2). En este sentido, Gray (1996) observa que, a diferencia de Ciro y Cípselo, el hecho de que Hipócrates desoiga los avisos de Quilón impide que en el caso de Pisístrato exista un contexto de persecución previa. También el mismo autor (Gray, 1997) ve en los calderos hirviendo sin agua elementos fantásticos tan similares a los que encontramos en las digresiones de Ciro y Cípselo, e incluso de Pérdicas (Hdt. VIII 137.3). McGlew (1993) piensa, por su parte, que estos prodigios normalmente pretendían mostrar que el tirano llegaba a serlo no tanto por ambición personal como por una cuestión de justicia con respecto a las elites de la *pólis*. En este caso, sin embargo, creemos que no se aplica esa idea de justicia sobre la aristocracia ateniense o al menos no queda lo suficientemente claro. Lo que sí se percibe de este episodio es el intento de Heródoto por demostrar la imposibilidad de escapar del destino, y en este caso, de la tiranía de Pisístrato, quien gozaría, además, de cierto favor divino (Lavelle, 1991; 1993; 2005). No es este un elemento exclusivo de Pisístrato, pues puede apreciarse también en el caso de otros tiranos, como el del propio Cípselo de Corinto y el oráculo de Delfos que pronosticó su nacimiento y tiranía (Hdt. V 92β 2), episodio que además se inserta en la obra herodotea dentro de los intentos espartanos por restaurar a Hipias unos años después de haberlo derrocado.

Hay algunos autores modernos, como Goušchin (1999) o Lavelle (1991; 1993; 2005), que creen que detrás de este determinismo histórico de Heródoto en este episodio concreto existe una intencionalidad clara: exculpar al *demos* y a un *génos* concreto, el Alcmeónida, de la instauración de la tiranía en Atenas. Sin embargo, no podemos estar de acuerdo con esta última afirmación por varias razones. En primer lugar, porque entre los diferentes objetivos que Heródoto persigue con su obra, no está el de hacer sentir de una forma u otra, más o menos culpable por el devenir histórico a un determinado pueblo, por mucho que sus fuentes procedan de la propia Atenas — como manifiestan Lavelle y otros (Masaracchia, 1998; Rhodes, 2003) —, lo cual es sólo conjetural para esta anécdota. En segundo lugar, porque Heródoto da numerosas muestras de ocasiones en las que el pueblo ateniense se deja engañar por el tirano, pero no siempre de manera inocente, sino haciéndose en cierta medida copartícipe de la instauración de la tiranía en Atenas: como cuando le conceden una guardia personal; o cuando regresa en el carro; o cuando se retiran de la batalla de

4 Sobre la fama de Esparta en la Antigüedad como *pólis* contraria a la tiranía, ver: Hdt. V 92.1-2; Th. I 18; Arist. *Pol.* 1310b-1311b; Plu. *Mor.* 859C-D; Plb. IV 81.13; Sch. Aeschin. II 77; *FGrH* 105F1. Paradiso (1995) considera que lo que sucede en el caso de Esparta tiene que ver con que la ausencia de tiranías en Esparta hacía percibir a historiadores como Tucídides que ello convertía esta *pólis* en defensora de la libertad.

Palene obedeciéndole sin presentar resistencia alguna, etc. (Hdt. I 59; 60.4; 64.1). Estas muestras de apoyo por parte del *demos* hacia el tirano las encontramos no ya sólo en Heródoto, sino también en otros autores posteriores como Platón (*Rep.* 565c8-d4) o Aristóteles (*Pol.* 1305a1-12, 24-31) que, como observa Gousschin (1999), aplican un enfoque mucho más racional que el de Halicarnaso omite. Heródoto tampoco parece edulcorar en ningún momento la imagen de los Alcmeónidas, ni los descarga de su responsabilidad, puesto que no sólo menciona su exilio, lo cual supone el abandono del *demos* a la suerte del tirano, sino que, ya antes, nos transmite hechos como el de que Megacles estaba dispuesto a otorgarle la tiranía a Pisístrato a cambio de que se casase con su hija (Hdt. I 60.2). Es el propio Megacles el que llega a un acuerdo con Pisístrato por iniciativa propia y le ayuda a orquestar el episodio del carro. Incluso Plutarco se lamenta en *Sobre la malevolencia de Heródoto* del nefasto trato que este historiador daba en su obra a la familia de los Alcmeónidas al tacharlos de traidores (*Mor.* 858C), aunque no por esta alianza en concreto. No sólo nosotros, sino también Gray (1997) discrepa con Lavelle en que el relato de las tiranías de Pisístrato fuera modificado para dejar en buen lugar a los Alcmeónidas. Sin embargo, para autores modernos como Fowler (2003) las relaciones entre el de Halicarnaso y los Alcmeónidas eran buenas, valoración que creemos que no es incompatible con el tratamiento que esta familia pudiera recibir en su obra. Al fin y al cabo, como ya decía Lateiner (1989), resulta injustificable pensar en Heródoto como un propagandista de Pericles, de los Alcmeónidas o del Imperio.

Así las cosas, no da la impresión en ningún momento de que Heródoto tenga intención alguna de descargar de culpas a este *génos*, ni tampoco al *demos*. En este sentido, también debemos tener en cuenta que Heródoto no es un autor que siquiera perciba la tiranía como algo negativo *per se*. De hecho, creemos que la única razón por la que autores como Lavelle podrían pensar que Heródoto pretende exculpar al *demos* ateniense del ascenso de Pisístrato es porque desde su perspectiva moderna conciben la tiranía como un régimen negativo que imputa cierta culpa a quien la permite o facilita con su pasividad. Sin embargo, el de Halicarnaso en ningún momento de su obra se posiciona de manera lo suficientemente clara ni en contra ni a favor de este régimen político Forsdyke, 2008; Waters, 1971; contra Crahay, 1956; Davie, 1979 y Lateiner 1989)⁵, por lo que no hay razón alguna por la que pretendiera exculpar a nadie

Un segundo elemento histórico de este episodio sobre el que merece la pena que nos detengamos tiene que ver con el lugar en el que se encuentran el padre de Pisístrato, Hipócrates, y Quilón de Esparta. Aunque *a priori* resulte inocente el hecho de que ambos personajes se reúnan en Olimpia, no lo es tanto si tenemos en cuenta que durante gran parte del siglo VI, como ha mostrado Lavelle (2005), pudo haber sido un problema para los atenienses la condición de extranjeros de los Pisistrátidas. Esta familia era originaria de Pilos (Hdt. V 65.3), en la Élide, donde casualmente también se encuentra el santuario de Olimpia. Frente a otras familias como los Alcmeónidas, que Heródoto (V 72.2) se encarga de recordar que son de origen ateniense, los Pisistrátidas se muestran en anécdotas como estas como no autóctonos, algo que sin duda habría sido utilizado en su momento por sus enemigos políticos y que, en cierta medida, creemos que apuntaría a la invención (o al menos transmisión) de este episodio a la familia de los Alcmeónidas.

A partir de un estudio de este pasaje desde una perspectiva unitaria, es decir, no tanto como hecho histórico en sí, sino como relato dentro de las *Historias* de Heródoto, no son pocos los detalles que merecen ser comentados. La presencia de esta anécdota se explica también por el método de *ring composition* propio del de Halicarnaso, mediante el cual acostumbra a cerrar una digresión de una manera más o menos similar al inicio de la misma. En el caso de la tiranía de los Pisistrátidas, Esparta es el elemento de inicio y cierre de un periodo de treinta y seis años de gobierno en Atenas.

5 Reconocemos que sobre este tema existe todavía hoy bastante controversia. Asheri, Lloyd y Corcella (2007) precisan que, hacia Pisístrato por ejemplo, existen actitudes muy variadas, desde la crítica hasta la admiración. Para Sánchez-Mañas (2017) Heródoto en VI 123 estaría posicionándose contra la tiranía de los Pisistrátidas, pero creemos que el pasaje no es lo suficientemente explícito como para atribuir esta opinión al historiador.

Quilón pronostica su advenimiento (Hdt. I 59.2-3), aunque sea mediante un episodio perfectamente prescindible, y Cleómenes le pone el punto final (Hdt. V 64-65). La propia presencia de Quilón al inicio de la digresión sobre la tiranía podría explicarse por cuestiones mnemotécnicas del propio Heródoto, que en la necesidad de recordar el desarrollo de los acontecimientos pasa en el relato de los prolegómenos de la Guerra Médica con la negativa espartana de ayudar a Creso en su insurrección contra Ciro a la visita de este a Atenas. Así, se mueve en la narración de una *pólis* a otra, conectando uno de los personajes más importantes de Esparta –después de una digresión previa que se remontaba hasta doscientos años–, con el padre ateniense de Pisístrato, situando la acción tan solo medio siglo antes a los hechos principales. Las recomendaciones de Quilón a Hipócrates preceden a una digresión posterior cuyos detalles Heródoto debe cuidarse de recordar: tres son los consejos que Quilón da a Hipócrates (no casarse, no tener hijos, renunciar a su hijo en caso de tenerlo), tres las facciones del Ática que continúan la narración (Hdt. I 59.3) y que ayudan a nuestro autor a explicar la situación previa a la tiranía, y también tres son las veces que Pisístrato acaba gobernando Atenas como tirano.

En definitiva, Quilón, que es para el propio Heródoto (VII 235.2) “uno de los personajes más sabios que ha habido en nuestro pueblo [el griego]”, juega en este pasaje un papel doble. Desde un punto de vista unitario, conecta diferentes digresiones de la obra –los orígenes de los sistemas políticos espartano y ateniense– y facilita el desarrollo de la narración principal, la búsqueda de apoyos de Creso a mediados del siglo VI a. C. Pero, por otro lado, Quilón también tiene en este episodio un rol de consejero sabio, tan común en las *Historias* del de Halicarnaso (como el caso de Jerjes en Hdt. VII 57.1), mostrándose así como un personaje antitiránico que, en última instancia, refleja la predestinación de la tiranía de Pisístrato antes incluso de su nacimiento.

3. Solón de Atenas

Aunque Heródoto no lo mencione, Quilón de Esparta no habría sido el único, de acuerdo con las fuentes antiguas, en vaticinar la llegada de la tiranía a Atenas. Casualmente también habría advertido sobre la misma otro de los siete sabios de Grecia, Solón de Atenas. Son sólo dos las situaciones que se nos conservan que remitan a los momentos previos a la llegada de Pisístrato al poder previa petición de una guardia personal. Ahí radica también otra conexión entre ambos episodios aparentemente aislados.

La relación (amorosa y familiar) entre Pisístrato y Solón ha sido ampliamente expuesta no ya por la historiografía moderna, sino por las propias fuentes antiguas (sobre todo Plu. *Sol.* 1, 8, 10, 29-32, pero también Arist. *Ath. Pol.* 14.2-3, 17.2; D.S. IX 4.1, 20; Str. IX 10, etc.). Sin embargo, en el presente trabajo no pretendemos poner el foco en la misma, ni en el papel que Solón y Pisístrato jugaron con respecto a la isla de Salamina o en cualquier otra cuestión previa, sino en las fallidas advertencias que el más anciano de los Siete Sabios hizo en más de una ocasión a los atenienses sobre los peligros de la tiranía en general y de la de Pisístrato en particular, pues es de hecho en parte el poder adivinatorio de los sabios el que les granjeó después su título y fama.

Solón de Atenas es, junto a Tales de Mileto, uno de los sabios de los que más noticias se nos han conservado, y gran parte de las cuales resultan ser consecuencia directa de su relación con Pisístrato. Nombrado arconte epónimo en la Atenas del 594 (*contra* Miller, 1959), trató de poner fin a una delicada situación de *stasis* entre los aristócratas Eupátridas y el *demos*⁶. Tras haber completado su obra legislativa, Solón abandonó el Ática en principio “so pretexto de ver mundo, pero en realidad para no verse obligado a derogar ninguna de las leyes que habían promulgado” (Hdt. I 29.1), aunque no todas las versiones coinciden. Plutarco (*Sol.* 2.1-2), por ejemplo, consideraba que sus viajes respondían a intereses relacionados con el comercio o con adquirir nuevos conocimientos de culturas diferentes, y Aulio Gelio (XVII 21.5-7) creía que la razón por la que abandonaría Atenas

6 Sobre la vida y obra de Solón, la bibliografía es ingente. Por citar algunos ejemplos: Gilliard (1907), Masaracchia (1958), Vox (1984) y Domínguez Monedero (2001).

se debía a que nadie había hecho caso a sus advertencias sobre las intenciones de Pisístrato. Sin embargo, la mayoría de fuentes apunta a que los viajes fueron previos a su ascenso a la tiranía.

Es Aristóteles en su *Constitución de los atenienses* (14.2-3) y no Heródoto, el primero que nos transmite la preocupación de Solón con respecto a las intenciones de Pisístrato de convertirse en tirano de Atenas en el momento en el que este solicitó ya una guardia personal:

Se dice que Solón, cuando Pisístrato pidió la guardia, se opuso diciendo que era más sabio que los unos y más valiente que los otros: “más sabio que cuantos no veían que Pisístrato aspiraba a la tiranía, y más valiente que los que viéndolo se callaban”. Y como no convenció con sus palabras, colgó sus armas delante de su puerta y dijo que él había ayudado a la patria en cuanto había podido (pues ya era muy viejo), y que consideraba digno que los demás hiciesen también lo mismo. Solón nada consiguió entonces con sus exhortaciones: Pisístrato tomó el poder y regía los asuntos comunes más como ciudadano que como tirano⁷.

Una cuestión capital del presente análisis tiene que ver con explicar por qué esta oposición de Solón a Pisístrato no aparece mencionada ni en Heródoto, ni en Tucídides, ni en ninguna otra fuente previa. En el caso de Tucídides (que ni alude a la figura de Solón en su obra) o cualquier otra fuente anterior, la respuesta resulta sencilla. Solón no es un personaje que despierte un gran interés en la Atenas anterior al siglo IV.

Sin embargo, en el caso del de Halicarnaso, a pesar de ser del siglo V también, la ausencia de este episodio en su narración sí llama más la atención. Es cierto que Heródoto es un extranjero –tampoco es espartano y no tiene reparos en hablar de Quilón–, y que Solón no gozaba de una alta popularidad como legislador en su tiempo, pero creemos que tan sólo una construcción de este episodio *a posteriori*, durante el siglo IV o incluso finales del V, es capaz de explicar que dicho acontecimiento no se encuentre dentro de su obra. En primer lugar, porque comparte una misma temática histórica que el propio Heródoto reproduce a menudo en otros episodios (como el de Quilón, que ya vimos previamente, y otros tantos), en los que un personaje que hace de sabio y consejero, advierte sobre lo que considera un peligro futuro que termina haciéndose realidad (*vid. supra*). Las motivaciones que mueven a Heródoto a registrar algunos de estos relatos a menudo responden a su intento por plasmar que el destino es ineludible (Domínguez Monedero), por lo que en caso de haber sido conocido este episodio de Solón, habría sido susceptible de formar parte de su narración sin duda alguna. De hecho, a diferencia de Tucídides, Heródoto sí menciona a Solón en bastantes partes de su obra, entre la que cabría destacar precisamente el episodio en el que este mismo sabio vaticina el futuro desgraciado de Cresos (Hdt. I 29-33) mediante una conversación que ha sido a veces vista, también, como una recreación ficticia (Boedeker, 2003; Rhodes, 2003; Fowler, 2003 la toma con escepticismo) del propio Heródoto para dejar constancia de lo que pensaba sobre el destino (Fornara, 1990; y en menor medida Immerwahr, 1954). Todos estos elementos apuntan, pues, a que probablemente Heródoto desconocía este episodio porque habría tenido un origen posterior a su época. De hecho, que Heródoto sí conozca y narre el episodio de Quilón de Esparta e Hipócrates de Atenas, el cual parece menos histórico y más lejano cronológicamente que el que aquí nos ocupa, deja patente también que no debía de existir a finales del siglo V una tradición oral fuerte sobre las advertencias de Solón a la tiranía pisistrática.

Si no existía en el siglo VI, ni en el V, ¿cuándo y cómo surgió? Parece poco probable que Aristóteles decidiera crear *ex novo* un episodio como el que nos transmite siendo un autor antiguo que goza de bastante buena reputación. Seguramente este filósofo decidiese recuperar esta anécdota que habría sido fruto de una larga tradición oral de la Atenas desde finales del siglo V o inicios del IV, que es cuando se engrandece la figura de Solón como defensor de la democracia (Mossé, 1979).

⁷ Esta última frase muestra para Mühl (1956, p. 318) que la fuente de la que se sirve Aristóteles procedía de una tradición amigable con el tirano (“Hier liegt uns eine ausgesprochen Peisistratosfreundliche Tradition vor”).

Es cierto que cabe la posibilidad incluso de que sí estuviera presente, de forma oral, a mediados del siglo V y que el propio Heródoto decidiese no plasmarlo por escrito, el argumento *ex silentio* no es, a pesar de todos los elementos expuestos con anterioridad, una demostración totalmente objetiva⁸, pero, a la luz de todo lo argumentado, no podemos sino coincidir aquí con Stehle (2006) en que esta historia de Solón apelando al *demos* refleja una profecía apócrifa, producto seguramente de varios autores posteriores.

El papel de Solón como legislador es casualmente recuperado como arma de propaganda política a lo largo del siglo IV y es utilizado tanto por demócratas radicales como por moderados y oligarcas. Masaracchia (1958) y Domínguez Monedero (2001) muestran varios ejemplos en pasajes de algunos de los oradores áticos del siglo IV, como Isócrates, Demóstenes o Esquines. En ellos Solón aparece no sólo como poeta y filósofo, que también (Aeschin. III 108), sino como un buen legislador de la democracia de entonces (Isoc. VII 16; Aeschin. III 257; D. XVIII 6), patriota por su actuación con Salamina (D. XIX 252) e incluso amigo del pueblo (*demotikos*, en D. XVIII 6, en la misma línea que ya hizo Ar. Nu. 1187 unos años antes). Domínguez Monedero (2001, p. 120, 199) resulta bastante claro al respecto: “se recurre (...) a Solón por parte de los dos bandos principales en litigio, esto es, los oligarcas y los demócratas moderados. Pero, del mismo modo, los demócratas radicales utilizan a Solón como paradigma y modelo al que remontarse. Así pues, la lucha política en la Atenas del siglo IV va a estar marcada por estos conflictos y la recurrencia, casi obligada, a la figura de Solón”. En este sentido, de ser reales los poemas que se nos conservan de Solón, estos debieron de haber recuperado su interés social ya a finales del siglo V e inicios del IV, cuando su figura gana preeminencia, y no podemos aceptar por tanto una omisión deliberada de su actuación antitiránica por parte de Heródoto. Sin embargo, debemos recalcar que los poemas políticos de Solón representan en conjunto una fuerte coherencia, demasiada incluso para haber sido fruto de una vaga tradición oral que se pudiese arrastrar desde el siglo VI (Stehle, 2006), más de doscientos años antes de Aristóteles.

En medio de ese contexto del siglo IV Aristóteles defiende su figura y su obra, y la aprovecha para hacer una defensa, a su vez, de una *patrios politeia* que esté por encima del poder del *demos*. Aristóteles es, como se sabe, un importante crítico de la democracia radical del siglo IV. Pero también es contrario a la tiranía, como expresa abiertamente en su *Política* (1310b1-7; 1313a42-1313b25), de ahí que se decante por la opción soloniana, que considera más moderada. Con este episodio refleja que es importante hacer caso a los hombres sabios (pensamiento que le viene dado de su maestro Platón), como Solón, que no se equivocan a la hora de juzgar las intenciones de otros, a fin de evitar males mayores para todos. Recoge por escrito una tradición oral que se habría ido gestando ese mismo siglo.

La Constitución de los atenienses de Aristóteles recoge algunas de las medidas legislativas principales de la historia de Atenas desde sus orígenes hasta finales del siglo IV. A diferencia de las *Historias* de Heródoto, son raras las referencias a otros pueblos o a mitos pasados. Aristóteles es un autor que se mueve más en el mundo terrenal, en el plano histórico, al fin y al cabo no deja de ser un teorizador político. Por ello, no es del todo extraño que, en contraposición a Heródoto, él no nos traslade la anécdota de Quilón de Esparta y su encuentro con Hipócrates. Sin embargo, conviene atender al hecho de que este mismo episodio desaparece de toda la historiografía posterior a Heródoto. No se vuelve a mencionar en todo el período clásico. No se encuentra presente en Platón, ni en los principales oradores áticos. El único autor que la recupera es, siguiendo al propio

8 Podemos añadir otros tantos, como que, si el propio Heródoto (I 59.5) también se refiere a la petición de una guardia personal por parte de Pisístrato, ¿por qué decide omitir la oposición de Solón? Conocía algunos de sus poemas (Blaise, 2006), pero estos deberían haberle resultado a todas luces insuficientes para trasladar un episodio con la seguridad con la que lo hace Aristóteles, que sí es capaz de dotar la escena de un marco histórico (*vid. infra*). De los poemas de Solón únicamente trasciende su oposición a la tiranía como régimen, no el momento en el que el personaje advierta al *demos*. Esto se debe a que cuando apela a alguien, Solón siempre lo hace a una audiencia localizada en un tiempo o espacio indeterminado (Stehle, 2006).

Heródoto, Diógenes Laercio (I 68) ya en el siglo III de nuestra era.

La desaparición en las fuentes antiguas del episodio de Quilón e Hipócrates sobre los intentos del espartano de evitar la tiranía en Atenas se sucede a la par que se habría generado una tradición oral y escrita que parece querer dar dicho protagonismo a Solón. No resulta extraño que los atenienses pretendieran desentenderse del papel que algunos espartanos jugaron en relación con su propia historia local. De hecho, a estos efectos precisamente responde la digresión de Tucídides sobre el fin de la tiranía en Atenas, puesto que en su libro VI denuncia (53.3) que a pesar de lo mucho que se lo negaban, el *demos* sabía en el fondo que la tiranía “no había sido derribada por ellos y por Harmodio, sino por obra de los lacedemonios, y por ello vivía siempre en el temor y lo miraba todo con suspicacia”. Parece existir, pues, un intento popular por sacar a Esparta de la historia de Atenas. Intento que se vería acrecentado, además, después de la Guerra del Peloponeso y de la expulsión de los Treinta Tiranos.

Así pues, la tradición literaria iría dejando atrás esta aparición de Quilón de Esparta, adoptando tan solo como verídico el episodio de Solón en Aristóteles. Algunas de estas fuentes se limitarían simplemente a reproducir la anécdota, como Cicerón (*Diu.* I 111; *Cat.* 72) o Claudio Eliano (*VH* VIII 16), y otras fueron añadiendo información nueva. Por ejemplo, Diodoro Sículo (IX 4.1-2, 20) matiza que Solón se presentó en el ágora con su armadura al completo intentando impedir que Pisístrato accediera a la tiranía, pero que no fue tomado en serio. La única forma de hacer que converjan ambas versiones, la de Aristóteles y la de Claudio Eliano con la de Diodoro Sículo, es que el legislador viviese cerca del ágora. En este sentido, Gilliard (1907, p. 295, n.2) vio en esta actuación de Solón más bien una representación de su manera práctica de hacer política: “*revêtait bien son armure, mais, plutôt que de faire usage de ses armes, il préférait renoncer à la lutte et laisser le champ libre*” a otros hombres que no fueran él. Sin embargo, esta escenificación no puede sino recordarnos a la que en su momento se vivió con respecto a la actuación de Solón cuando pretendía recuperar la isla de Salamina (Noussia-Fantuzzi, 2010), por lo que resulta complicado saber hasta qué punto deberíamos tenerla en cuenta y no se trata de un mero ‘doblete’ de un hecho anterior.

Filostrato (*VS* I 542), por su parte, cuenta incluso que Polemón habría escrito una obra al respecto de esta oposición al tirano, titulada: *Solón pide la anulación de sus leyes, al obtener Pisístrato su guardia personal*, la cual lamentablemente no se nos ha conservado.

Aristóteles no nos transmite nada más al margen de esta única advertencia de Solón, pero otros autores posteriores, como Plutarco, Diodoro Sículo o Diógenes Laercio, sirviéndose de los poemas que se nos habrían conservado del legislador, sí que elaboraron una narrativa en la que desarrollaban la existencia no de una, sino de varias advertencias. Lo cierto es que la interpretación que cada uno de estos autores hace de los poemas de Solón es, evidentemente, libre. Y, además, como señala Stehle (2006), es probable que algunos de ellos fueran creados *ex novo* con el paso del tiempo a partir de uno (o varios) inicial⁹. Estos tres autores de época romana emplean los poemas de Solón a voluntad, pero lo cierto es que el propio episodio que nos transmite Aristóteles podría ser ya una inferencia a partir de los mismos (o de otros autores), como especula Domínguez Monedero (2011), a quien seguimos. Así pues, para estos autores, como Diógenes Laercio (I 49) sería tras el fracaso de su primer aviso cuando Solón escribiría los siguientes versos (fr. 9D):

*Un corto tiempo hará ver a los ciudadanos mi locura,
la mostrará cuando la verdad se haga pública.*
(Trad. modificada de la de Rodríguez Adrados)

Y después de este, otro segundo poema (fr. 10D), más extenso y mucho más conocido por

⁹ Coincidimos con la opinión de Lardinois (2006, p. 28) aquí: “I do believe that the historical Solon composed some poems –there must have been some basis for ascribing other poetry to him–, but how many (...) were actually composed by him we will never know”.

la historiografía antigua y moderna actual, que reproduce no ya sólo Diógenes Laercio (I 50) sino también con anterioridad Diodoro Sículo (IX 20.2):

*De la nube emana la furia de la nieve y del granizo
y el trueno nace del brillante relámpago.
Perece una ciudad a manos de los grandes hombres porque el pueblo (demos)
en su ignorancia, cayó en la esclavitud de un tirano (μονάρχου).
Al que se eleva demasiado es difícil ponerle freno
después; pero es preciso desde ahora reflexionar sobre esto
(Trad. modificada de la de Rodríguez Adrados).*

Los últimos dos versos de este fragmento no aparecen, sin embargo, en la obra de Diógenes Laercio, pero se nos han conservado con anterioridad (fr. 10D), por lo que sabemos que debían de existir al menos en época clásica y que no se trata, por tanto, de una invención de Diodoro Sículo. Siguiendo a Domínguez Monedero (2001) en el análisis de este poema, podemos observar cómo existe una metáfora entre los elementos de la naturaleza y la situación de la *pólis*. Así, la nube es un elemento que está en lo alto, sobre los demás, igual que los gobernantes lo están sobre el *demos*. Y de la misma forma que puede dar lluvia, regando los campos y beneficiando a todos, puede hacer lo contrario, dar granizo y nieve, perjudicándoles. Y al igual que del relámpago viene el trueno, del *demos* puede venir el tirano (*monarchos*). Son claramente avisos de un Solón histórico que reflejan, al menos, un cierto miedo al futuro gobernante que pudiera aparecer en Atenas, miedo a que el poder recayera en una persona que no fuera beneficiosa para todos.

Según Diógenes Laercio (I 52), el cual parece seguir también en este caso a Diodoro Sículo (IX 20.3), una vez instaurada la tiranía, Solón compondría un último poema (fr. 8D) sobre este asunto, lamentándose ya de lo ocurrido:

*Si por vuestra ineptitud sufrís ahora desgracias,
no echéis a los dioses la culpa de ellas;
pues vosotros les (τούτους) habéis llevado al poder al darles guardias/garantías
(ῥύματα/ῥύσια),
y es por esto por lo que habéis caído en penosa esclavitud.
Cada uno de vosotros anda con paso de zorra,
pero todos juntos tenéis la cabeza vacía.
Atendéis a los discursos y a las palabras de un hombre astuto,
pero no atendéis a ninguna de las cosas que suceden
(Trad. modificada de la de Rodríguez Adrados).*

Este *τούτους* resulta complicado de saber hacia quién va dirigido. Para Domínguez Monedero (2001) podría referirse tanto a los tiranos en general, como a uno en concreto, Pisístrato, pero utilizaría el plural al referirse también a su entorno, puesto que habla de la situación como de algo que ya ha ocurrido. La idea de que Pisístrato actuaba junto a “otros” no nos resulta ajena, puesto que se ve reflejada también en un pasaje de Tucídides (VI 54.6), en donde se comenta que “siempre se cuidaban [Pisístrato e Hippias, su facción] de que uno de ellos estuviera presente en las magistraturas”. Sin embargo, para otros autores, como Noussia-Fantuzzi (2010) no tiene sentido que se refiriera a Pisístrato y sus seguidores, pues en ese caso Solón habría utilizado con total comodidad el término *μόναρχος* como hace en otras ocasiones.

Otro de los problemas principales de este último poema lo plantea, en ese mismo verso, el término *ῥύσια* (garantías, represalias, recompensas, promesas), que aparece en Diógenes Laercio y parece ser más antiguo que el *ῥύματα* (guardias) presente en Plutarco y Diodoro Sículo. Este hecho, convincentemente demostrado por Gottesmann (2005; y seguido por Lardinois, 2006), demostraría que la palabra *ῥύματα* habría sido introducida en el texto en el mismo momento en

el que este poema empezara a ser relacionado con Pisístrato, lo cual habría pasado, como muy pronto, en el siglo V o IV. Ello no quiere decir, como señala Lardinois (2006, p. 29) que *ῥύσια* fuera el término empleado originalmente, pero sí que es posible. De la misma forma en que, como dice textualmente (*ibid.*), “it is also possible that the poem was assigned to Solon only after it was made to refer to the rise of Pisistratus and the change from *ῥύσια* to *ῥύματα* was introduced”. Esta interpretación explicaría por qué Heródoto no menciona nada acerca de la actitud de Solón respecto a la petición de una guardia personal por parte de Pisístrato, porque aun conociendo los poemas, el de Halicarnaso no era capaz de vincular ninguno a dicho momento en particular.

Respecto a este mismo fr. 8D, cabe añadir que Plutarco (*Sol.* 30.3) reproduce, no sabemos por qué, tan sólo los últimos cuatro versos del poema. Autores como Mühl (1956), y siguiéndole Domínguez Monedero (2001), apuntan a Fancias de Éreso como la fuente de Plutarco en este pasaje 30, debido a la animadversión que se muestra hacia el tirano, a diferencia de su pasaje 31, en donde al presentar una actitud más favorable a la tiranía estaría siguiendo a Heraclides. La falta de información, sin embargo, nos obliga tan sólo a especular en este punto.

Estos poemas son las únicas fuentes seguras que podemos atribuir a Solón, pero plantean como hemos ido viendo problemas serios relacionados, no ya con su finalidad, sino también con su propia cronología y contexto (Domínguez Monedero, 2001). Esta cuestión ha llevado a algunos autores a pensar que existen interpretaciones cronológicas erróneas, como en el caso de este tercer poema (fr. 8D), en el que Solón pudiera estar refiriéndose a Dracón y no a Pisístrato (Rihll, 1989; Anderson, 2005; Rodríguez Adrados, 1956 se muestra escéptico; *contra* Gottesmann, 2005). Los poemas, al fin y al cabo, se conservaron durante la Antigüedad, pero son poesías, no discursos políticos, por lo que es necesario interpretarlos con precaución, sobre todo si atendemos a la enorme cantidad de metáforas insertas en ellos, así como otras tantas figuras literarias y la falta de referencias históricas concretas, a lo que hay que añadir, además, la posibilidad de que algunos fueran creaciones de la propia época clásica (Stehle, 2006). Asimismo, cabe recordar que tan sólo se ha conservado un 6% de la producción total (Domínguez Monedero, 2001). En este caso en concreto nosotros sí coincidimos con Masaracchia (1958) y Domínguez Monedero (2001) en que en este último poema nuestro pseudo-Solón, sí se estaría refiriendo a una tiranía ya establecida en Atenas. Aunque ello no quiere decir, como señalábamos con anterioridad, que este poema pueda remitirse con seguridad al siglo VI y al propio Solón, puesto que las dudas planteadas con respecto al uso del término *ῥύματα* nos hacen pensar que se trata más bien de un poema (re)construido en el período clásico. Sin embargo, subyace una cierta preocupación histórica por parte de Solón acerca de lo que pudiera ocurrir en la *pólis*. En los vv. 1-2 se aprecia cómo apela a alguien (el *demos* historiográficamente, su propia facción quizá históricamente) para decir que la culpa de lo sucedido no la tienen los dioses sino su ineptitud (aunque reconoce en el v. 5 la inteligencia de cada uno de ellos por separado). Los dos últimos versos también parecen apuntar a una construcción *a posteriori* que pretende insertar en este poema un contexto pisistrátida y no draconiano, puesto que de Pisístrato las fuentes clásicas cuentan que era un hombre astuto e inteligente (narran cómo Pisístrato engañaba al *demos* con facilidad, ya fuera solicitando una guardia o a través de la treta del carro, y a Megacles con el casamiento de su hija; episodios profusamente narrados en Hdt. I 59-63 y Arist. *Ath. Pol.* 14-19, *vid. supra*), así como un grandísimo orador (*atendéis a los discursos y a las palabras*; AP Anon. XI 442; Cic. *Orat.* III 137; Val. Max. VIII 9 ext. 1-2; D. Chr. XXII 1).

Algunos autores (Val. Max. V 3 ext. 2; Plu. *Sol.* 29.5 y *Comp. Sol. Publ.* 26 [3]) olvidaron por completo el episodio de Quilón de Esparta narrado por Heródoto, no sólo por no escribirlo, sino porque manifestaban abiertamente que Solón había sido el primero en vaticinar la tiranía en Atenas y en percatarse de las intenciones de Pisístrato. Queda abierta la interpretación de si realmente conocían el pasaje de Heródoto y no lo mencionaban por cuestionar su historicidad (lo que no parece probable, puesto que no plantean sus dudas al respecto de manera explícita) o si, más bien, prefirieron no aludirlo adrede, con el fin de dotar de un mayor protagonismo y carácter antitiránico a Solón (Vox, 1984; Goušchin, 1999), como es el caso de Plutarco y su *Vida de Solón*, que para Mossé (1979; 1996) estaría fuertemente influenciada por la escuela de Aristóteles.

Los últimos años de la vida de Solón se muestran igual de confusos en las fuentes antiguas. Para Valerio Máximo (V ext. 3.2), Dion Crisóstomo (XXXVII 4) y Aulo Gelio (NA XVII 21.4) y un fragmento de los papiros de Oxirrinco (4.664), este se habría exiliado (sin unanimidad entre si fue a Chipre o Corinto), bien por la instauración de la tiranía, bien porque no le hacían caso en sus avisos sobre las intenciones de Pisístrato. Según Plutarco, sin embargo, la relación entre Pisístrato y Solón no se mantendría tensa durante mucho tiempo. De acuerdo con el de Queronea (*Sol.* 31.2), ambos personajes terminarían reconciliándose e incluso Solón acabaría siendo su consejero, interpretación esta que parece tener su origen en los biógrafos helenísticos, pues Aristóteles presenta un Solón diametralmente opuesto a la tiranía, lo común en el siglo IV (Noussia-Fantuzzi, 2010). Ambas versiones, tanto la del posible regreso como la del exilio forzoso, difieren en parte de la de Diógenes Laercio (I 53-54, 66-67), quien si bien refleja una cierta distensión entre ambos reproduciendo un intercambio epistolar, con toda probabilidad espurio, mediante el cual Pisístrato le comunica a Solón que regrese a Atenas y que no habrá consecuencias, termina narrando a su vez la negativa del arconte de volver a su patria aun reconociendo a Pisístrato como “el mejor de todos los tiranos”. En este sentido, da la impresión, pues, de que Diógenes Laercio mezcla los viajes de Solón y su posible exilio en Creta (I 133).

Asimismo, no menos controvertidos resultan los testimonios que se nos han conservado sobre la muerte de Solón, lo cual vuelve a poner de manifiesto la precaución que debemos tener al analizar sus últimos años de vida y su relación con Pisístrato y los primeros momentos de la tiranía ateniense. De hecho, el mismo Plutarco (*Sol.* 32.2; y en parte *P. Oxy.* 4.664) reconoce aquí explícitamente sus dudas, por un lado, en cuanto a los años que vivió, al manifestar que existen versiones dispares, como la de Heráclides del Ponto, para quien duró bastante tiempo después de la instauración del nuevo régimen, y la de Fancias de Éreso, que habría defendido su fallecimiento apenas dos años después; y, por otro lado, respecto a su funeral y enterramiento. Así, de acuerdo también con Plutarco (*Sol.* 32.3) “su cadáver fue quemado y sus cenizas diseminadas por la isla de Salamina”, lo que le resulta “a juzgar por lo insólito de la noticia, de todo punto increíble y fabuloso pero así se ha escrito por muchos autores de prestigio y entre ellos por Aristóteles el filósofo” (fr. 392 Rose₂; otra versión también en D.L. I 62). Afirmación esta última que, por supuesto, también tiene su contestación en otras fuentes, como Claudio Eliano (*VH* VIII 16), quien sí defiende la vuelta de Solón a Atenas y afirma que habría sido enterrado cerca de la muralla poco después de su regreso (coincidiendo con Fancias de Éreso y contradiciendo así a quienes dicen que murió en el exilio). Añade como prueba de ello que el respeto de Pisístrato hacia él era tal que incluso “en el ágora levantaron una estatua de bronce en su honor y le otorgaron un funeral público junto a las puertas de la muralla”, escultura de la que tenemos constancia ya en las fuentes desde el siglo IV a. C. (D. XXVI 23) y que todavía se conservaba en el siglo II d. C. (Paus. I 16.1). Sin embargo, cabe recordar que no sería la única, puesto que al parecer también habría otra en el ágora de Salamina (Aeschin. I 25; D. XIX 251 refleja problemas de cronología).

Como puede desprenderse de todo este conjunto de testimonios, la línea que separa el Solón histórico y el Solón legendario parece que se va difuminando con el paso del tiempo. Los diferentes autores de época romana muestran versiones a menudo contradictorias fruto de una mitificación del primer sabio de todos, lo que repercute, a su vez, en la prudencia que debemos tener a la hora de analizar la relación que habría existido entre Pisístrato y Solón al final de la vida de este, así como la posible historicidad de algunos episodios como el principal aquí abordado. Lo único que parece claro es que Pisístrato debía de sentir un profundo respeto por Solón y por sus leyes, que no modificó durante toda su tiranía (Hdt. I 59.6; Th. VI 54.6; Plu. *Sol.* 31.3 matiza que mantuvo la mayoría; D.L. I 53)¹⁰, y también que pudo haber sido el impulsor de la erección de una estatua en reconocimiento por su labor. Ahora bien, hasta qué punto pretendía ganarse el favor de Solón durante los primeros años de su gobierno mientras estaba vivo y no tanto captar sus apoyos

10 En la realidad, resulta complicado discernir qué leyes sí se pueden atribuir a Solón y cuáles no (cf. Mossé 1979).

y su memoria una vez hubo fallecido, es una cuestión que desgraciadamente queda en el aire.

4. Reflexiones finales

A la vista de todo lo expuesto, nos encontramos ante dos formas de entender los augurios sobre el advenimiento de la tiranía de los Pisistrátidas por parte de los Sabios. La historiografía griega transmite estos episodios, que creemos contruidos *a posteriori*, en los que dos de los Siete Sabios de Grecia trataron de impedir que Pisístrato se convirtiera en tirano. Por un lado, está el aviso de Quilón, que reproducen tan sólo Heródoto y Diógenes Laercio, y por otro lado las protestas abiertas de Solón, ampliamente recogidas por la historiografía del siglo IV en adelante. Aunque aparentemente dichos episodios sean de naturaleza diferente, en el sentido de que uno pertenezca más al campo religioso y otro al político y asambleario, la base de ambos es la misma: son sabios que aciertan en sus vaticinios sobre Pisístrato. Adivinan lo que va a suceder, haya o no elementos religiosos de mayor o menor calado. Al fin y al cabo, la política y la religión se entremezclan con facilidad en la Antigüedad, no se sigue la taxonomía actual, por lo que la relación entre ambos radica principalmente en la certeza de Quilón primero, y de Solón después, sobre lo que iba a suceder. La clave de la conexión entre estos testimonios radica además, como se ha visto, en la falta de coincidencia temporal entre ambos, cuando el episodio de Quilón deja de aparecer en las fuentes es cuando surge el de Solón.

El augurio de Quilón en Heródoto responde a motivaciones internas del propio autor, de Heródoto, quien pretende reflejar su postura sobre los vaticinios y sobre el devenir histórico como hecho inevitable, sin ánimo alguno de excusar al *demos* de la instauración de la tiranía, como han querido ver otros autores. Estos prodigios, de hecho, se aprecian también dentro del relato herodoteo en otros momentos de la tiranía de los Pisistrátidas, no sólo en su inicio, como en el caso del sueño premonitorio de la muerte de Hiparco (V 56) o en la visión de Hippias en Maratón (VI 107). Asimismo, la presencia de este episodio en la obra de Heródoto tiene que ver con la propia unidad literaria de su obra, en la que Esparta se constituye como un nexo de unión entre las diferentes digresiones del de Halicarnaso. En el caso de los avisos de Solón, será Aristóteles el primero en hablarnos de los mismos. Este Solón, como sujeto político contrario a Pisístrato, proporcionaría a los atenienses del siglo IV un referente local contrario a la tiranía en un momento de la historia de Atenas en que su figura empieza a ser reivindicada más como legislador y padre de la democracia ateniense que como sabio (Arist. *Pol.* 1274a1-5 o Isoc. VII 16 en la primera mitad del siglo, son ejemplos de ello). Su oposición a la tiranía habría sido en cierta medida histórica (Lardinois, 2006; Harris, 2006; Noussia-Fantuzzi, 2010 se refiere a su miedo a otros líderes poderosos), pero su oposición directa a la guardia de Pisístrato tan solo podemos considerarla literaria.

En la historiografía dos de los Siete Sabios de Grecia dieron aviso de que Pisístrato pretendía convertirse en tirano. Ambas advertencias fueron desoídas, la primera por Hipócrates, el padre del futuro tirano, y la otra por el *demos*, que sólo pensaba en su interés particular (“Cada uno de vosotros anda con paso de zorra, pero todos juntos tenéis la cabeza vacía”, diría Solón en uno de sus poemas). Es así como en la memoria de los atenienses Pisístrato consiguió sobreponerse, actuando como un tirano astuto, inteligente y hábil, un orador que era capaz de cautivar con sus palabras y discursos más que cualquier otro miembro de la elite ateniense. Puede ser, pues, en última instancia, que esta fuera una de las razones por las que hubo autores que incluso decidieron incluir a Pisístrato de Atenas entre este selecto grupo de sabios, aun habiendo sido un tirano (D.L. I 13).

Bibliografía

- Anderson, G. (2005). Before *turannoi* were tyrants: rethinking a chapter of early Greek history. *Classical Antiquity*, 24 (2), 173-222.
- Asheri, D., Lloyd, A., Corcella, A. (2007). *A Commentary on Herodotus Books I-IV*. Oxford: Oxford

University Press.

- Bernhardt, R. (1987). Die Entstehung der Legende von der tyrannenfeindlichen Außenpolitik Spartas im sechsten und fünften Jahrhundert v. Chr. *Historia*, 36 (3), 257-289.
- Blaise, F. (2006). Poetics and politics: tradition re-worked in Solon's 'Eunomia' (Poem 4). En Blok, J. H. y Lardinois, A. P. M. H. (eds.), *Solon of Athens. New historical and philological approaches* (pp. 114-133). Leiden-Boston: Brill.
- Boedeker, D. (2003). Pedestrian Fatalities: The Prosaics of Death in Herodotus. En Derow, P. y Parker, R. (eds.), *Herodotus and his World. Essays from a Conference in Memory of George Forrest* (pp. 17-36). Oxford: Oxford University Press.
- Crahay, R. (1956). *La littérature oraculaire chez Hérodote*. Paris: Les Belles Lettres.
- Davie, J. H. (1979). Herodotus and Aristophanes on Monarchy. *Greece & Rome*, 26 (2), 160-168.
- Domínguez Monedero, A. J. (1997). El tirano y el juicio de la posteridad. En Presedo, F. J., Guinea, P., Cortés, J. M., y Urías, R. (eds.), *Χαῖρε. II Reunión de historiadores del mundo griego antiguo. Homenaje al Profesor Fernando Gascó* (pp. 329-346). Sevilla: Sevilla Scriptorium.
- Domínguez Monedero, A. J. (2001). *Solón de Atenas*. Barcelona: Crítica.
- Fehling, D. (1985). *Die sieben Weisen und die frühgriechische Chronologie. Eine traditionsgeschichtliche Studie*. Bern-Frankfurt-New York: Peter Lang.
- Fornara, C. W. (1990). Human History and the Constraint of Fate in Herodotus. En Allison, J. W. (ed.), *Conflict, antithesis and the Ancient Historian* (pp. 25-45). Columbus: Ohio State University Press.
- Fornis, C. (2016). *Esparta. La historia, el cosmos y la leyenda de los antiguos espartanos*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Forsdyke, S. (2008). Herodotus, political history and political thought. En Dewald, C. y Marincola, J. (eds.), *The Cambridge Companion to Herodotus* (pp. 224-241). Cambridge University Press.
- Fowler, R. (2003). Herodotus and Athens. En Derow, P. y Parker, R. (eds.), *Herodotus and his World. Essays from a Conference in Memory of George Forrest* (pp. 305-317). Oxford: Oxford University Press.
- Gilliard, C. (1907). *Quelques réformes de Solon. Essai de critique historique*. Lausanne: Imprimerie Georges Bridel & Cie.
- Gottesmann, A. (2005). Two Notes on Solon Fr. 11W. *Mnemosyne*, 58 (3), 412-415.
- Gousschin, V. (1999). Pisistratus' Leadership in A. P. 13. 4. and the Establishment of the Tyranny of 561/60 B. C. *Classical Quarterly*, 49 (1), 14-23.
- Gray, V. J. (1996). Herodotus and Images of Tyranny: The Tyrants of Corinth. *The American Journal of Philology*, 117 (3), 361-389.
- Gray, V. J. (1997). Reading the rise of Pisistratus: Herodotus 1.56-68. *Histos*, 1, 128-153.
- Immerwahr, H. R. (1954). Historical action in Herodotus. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 85, 16-45.
- Harris, E. M. (2006). Solon and the spirit of the laws in archaic and classical Greece. En Blok, J. H. y Lardinois, A. P. M. H. (eds.), *Solon of Athens. New historical and philological approaches* (pp. 290-318). Leiden-Boston: Brill.
- Lardinois, A. P. M. H. (2006). Have we Solon's verses? En Blok, J. H. y Lardinois, A. P. M. H. (eds.), *Solon of Athens. New historical and philological approaches* (pp. 15-35). Leiden-Boston: Brill.
- Lateiner, D. (1989). *The Historical Method of Herodotus*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press.
- Lavelle, B. M. (1991). The Compleat Angler: Observations on the Rise of Peisistratos in Herodotus (1.59-64). *Classical Quarterly*, 41 (2), 317-324.
- Lavelle, B. M. (1993). *The Sorrow and the Pity. A Prolegomenon to a History of Athens under the Peisistratids, c. 560-510 B.C.*, *Historia Einz.* 80. Stuttgart: Franz Steiner.
- Lavelle, B. M. (2005). *Fame, Money and Power. The Rise of Peisistratos and "Democratic" Tyranny at Athens*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Luther, A. (2002). Chilon von Sparta. En Goltz, A., Luther, A. y Schlange-Schöningen, H. (eds.),

- Gelehrte in der Antike. Alexander Demandt zum 65. Geburtstag* (pp. 1-16). Colonia-Weimar-Wienn: Böhlau.
- Masaracchia, A. (1958). *Solone*. Firenze: La Nuova Italia Editrice.
- Masaracchia, A. (1998). *Riflessioni sull'antico. Studi sulla cultura greca*. Pisa-Roma: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- McGlew, J. F. (1993). *Tyranny and political culture in Ancient Greece*. Ithaca-London: Cornell University Press.
- Miller, M. (1959). The earlier Persian dates in Herodotus. *Klio*, 37, 29-52.
- Mossé, C. (1979). Comment s'élabore un mythe politique: Solon, «père fondateur» de la démocratie athénienne. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 34 (3), 425-437.
- Mossé, C. (1996). Due miti politici: Licurgo e Solone. En Settis, S. (ed.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società. 2. Una storia greca. 1. Formazione* (pp. 1325-1335). Torino: Einaudi.
- Mühl, M. (1956). Solon gegen Peisistratos. Ein Beitrag zur peripatetischen Geschichtschreibung. *Rheinisches Museum*, 99, 315-323.
- Nafissi, M. (1991). *La nascita del kosmos. Studi sulla storia e la società di Sparta*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Noussia-Fantuzzi, M. (2010). *Solon the Athenian, the Poetic Fragments*. Leiden-Boston: Brill.
- Paradiso, A. (1995). Tempo della tradizione, tempo dello storcio: Thuc. I. 18 e la storia arcaica spartana. *Storia della storiografia*, 28, 35-45.
- Rhill, T. E. (1989). Lawgivers and Tyrants (Solon, Fr. 9-11 West). *Classical Quarterly*, 39 (2), 277-286.
- Rhodes, P. J. (2003). Herodotean Chronology Revisited. En Derow, P. y Parker, R. (eds.), *Herodotus and his World. Essays from a Conference in Memory of George Forrest* (pp. 58-72). Oxford: Oxford University Press.
- Richer, N. (1998). *Les éphores. Études sur l'histoire et sur l'image de Sparte (VIII^e-III^e siècles avant J.-C.)*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Rodríguez Adrados, F. (1956). *Líricos griegos. Elegíacos y yambógrafos arcaicos (siglos VII - V a. C.)*. Barcelona: Alma Mater.
- Sánchez Mañas, C. (2017). *Los oráculos en Heródoto. Tipología, estructura y función narrativa*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Stehle, E. (2006). Solon's self-reflexive political persona and its audience. En Blok, J. H. y Lardinois, A. P. M. H. (eds.), *Solon of Athens. New historical and philological approaches* (pp. 79-113). Leiden-Boston: Brill.
- Stibbe, C. M. (1985). Chilon of Sparta. *Meded*, 46, 7-24.
- Thommen, L. (1996). *Lakedaimonion Politeia: Die Entstehung Der Spartanischen Verfassung, Historia Einz.* 103. Stuttgart: Franz Steiner.
- Thommen, L. (2017). *Sparta. Verfassungs- und Sozialgeschichte einer griechischen Polis*. Stuttgart: Metzler.
- Vox, O. (1984). *Solone autoritratto*. Padova: Editrice Antenore.
- Waters, K. H. (1971). *Herodotos on Tyrants and Despots. A Study in Objectivity. Historia Einz.* 15. Wiesbaden: Franz Steiner.

Fuentes

- AA.VV. *Antología Palatina. (Epigramas helenísticos)*. Madrid: Editorial Gredos. 1978. [Edición de Manuel Fernández-Galiano].
- Aristófanes. *Comedias II. Las nubes, las avisas, la paz, los pájaros*. Madrid: Editorial Gredos. 2007. [Edición de Luis M. Macía Aparicio].
- Aristóteles. *Constitución de los atenienses*. Madrid: Editorial Gredos. 1984. [Edición de Manuela García Valdés].
- Aristóteles. *Política*. Madrid: Editorial Gredos. 1988. [Edición de Manuela García Valdés].

- Aulo Gelio. *Noches áticas II. Libros 11-20*. León: Universidad de León. 2006. [Edición de Manuel-Antonio Marcos Casquero y Avelino Domínguez García].
- Cicerón. *Sobre el orador*. Madrid: Editorial Gredos. 2002. [Edición de José Javier Iso].
- Cicerón. *Sobre la divinación. Sobre el destino. Timeo*. Madrid: Editorial Gredos. 1999. [Edición de Ángel Escobar].
- Cicerón. *Sobre la vejez*. Madrid: Editorial Tal vez, Colección Clásicos. 2001. [Edición de Rosario Delicado Méndez].
- Claudio Eliano. *Historias curiosas*. Madrid: Editorial Gredos. 2006. [Edición de Juan Manuel Cortés Copete].
- Demóstenes. *Discursos políticos I*. Madrid: Editorial Gredos. 1980. [Edición de Antonio López Eire].
- Demóstenes. *Discursos políticos II*. Madrid: Editorial Gredos. 1985. [Edición de Antonio López Eire].
- Diodoro Sículo. *Biblioteca Histórica. Libros IX-II*. Madrid: Editorial Gredos. 2006. [Edición de Juan José Torres Esbarranch].
- Diógenes Laercio. *Vidas de los filósofos ilustres*. Madrid: Alianza. 2011. [Edición de Carlos García Gual].
- Dión de Prusa. *Discursos. XII-XXXV*. Madrid: Editorial Gredos. 1989. [Edición de Gonzalo del Cerro Calderón].
- Esquines. *Discursos. Testimonios y cartas*. Madrid: Editorial Gredos. 2002. [Edición de José María Lucas de Dios].
- Estrabón. *Geografía. Libros VIII-X*. Madrid: Editorial Gredos. 2008. [Edición de Juan José Torres Esbarranch].
- Filóstrato. *Vidas de los sofistas*. Madrid: Editorial Gredos. 1999. [Edición de María Concepción Giner Soria].
- Heródoto. *Historia. Libro I. Clío*. Madrid: Editorial Gredos. 1992. [Edición de Francisco R. Adrados y Carlos Schrader].
- Heródoto. *Historia. Libros V-VI*. Madrid: Editorial Gredos. 1981. [Edición de Carlos Schrader].
- Heródoto. *Historia. Libro VII. Polimnia*. Madrid: Editorial Gredos. 1985. [Edición de Carlos Schrader].
- Isócrates. *Discursos*. Madrid: Editorial Gredos. 1982. [Edición de Juan Signes Codoñer y Juan Manuel Guzmán Hermida].
- The Oxyrhynchus Papyri. Part IV*. Oxford: Horace Hart. 1904. [Edición de Bernard Grenfell y Arthur Hunt].
- Pausanias. *Descripción de Grecia. Libros I-II*. Madrid: Editorial Gredos. 1994. [Edición de María Cruz Herrero Ingelmo].
- Platón. *Diálogos I. Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hippias menor, Hippias mayor, Laques, Protágoras*. Madrid: Editorial Gredos. 1981. [Edición de Emilio Lledó Íñigo, Julio Calonge Ruiz y Carlos García Gual].
- Platón. *Diálogos IV. República*. Madrid: Editorial Gredos. 1986. [Edición de Conrado Eggers Lan].
- Plutarco. *Vidas paralelas. I. Teseo-Rómulo, Licurgo-Numa*. Madrid: Editorial Gredos. 1985. [Edición de Aurelio Pérez Jiménez].
- Plutarco. *Obras morales y de costumbres. (Moralia) IX*. Madrid: Editorial Gredos. 2002. [Edición de Vicente Ramón Palerm y Jorge Bergua Caverio].
- Plutarco. *Vidas paralelas. II. Solón-Publícola, Temístocles-Camilo, Pericles-Fabio Máximo*. Madrid: Editorial Gredos. 2008. [Edición de Aurelio Pérez Jiménez].
- Polibio. *Historias. Libros I-IV*. Madrid: Editorial Gredos. 1981. [Edición de Alberto Díaz Tejera y Manuel Balasch Recort].
- Tucidides. *Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros I-II*. Madrid: Editorial Gredos. 1990. [Edición de Julio Calonge Ruiz y Juan José Torres Esbarranch].
- Tucidides. *Historia de la Guerra del Peloponeso. Libros V-VI*. Madrid: Editorial Gredos. 1992. [Edición de Juan José Torres Esbarranch].
- Valerio Máximo. *Hechos y dichos memorables. Libros VII-IX. Epítomes*. Madrid: Editorial Gredos. 2003. [Edición de Santiago López Moreda, María Luisa Harto Trujillo y Joaquín Villalba Álvarez].

La Virgen de la Leche. Arquetipo de mujer y madre en la pintura del Renacimiento español

The Nursing Madonna. Archetype of Woman and Mother in Spanish Renaissance Painting

Castiñeyra Fernández, Patricia¹
Universidad de Murcia

Recibido: 31/01/2019

Aceptado: 26/07/2019

Para citar este artículo: Castiñeyra Fernández, P. (2019). La Virgen de la Leche. Arquetipo de mujer y madre en la pintura del Renacimiento español. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 129-159.

ISSNe: 2386-8864

DOI: 10.6018/pantarei/2019/07

Resumen

Durante el Renacimiento en España, al igual que en el resto de Europa, se crea todo un imaginario en torno a la figura femenina; un modelo ideal que establece la imagen, el comportamiento, las funciones, la gestualidad, etc., que debían tener las mujeres. El propósito de este trabajo es analizar cómo María, a través de su representación como Virgen de la Leche, se convierte durante el Renacimiento, no sólo en una extendida imagen devocional, sino también en un instrumento para la educación de las mujeres, siendo utilizada para extender el nuevo modelo ideal de mujer creado en esta época. Así, veremos cómo el imaginario femenino es plasmado por los artistas en las pinturas de la Virgen de la Leche realizadas en España durante el Renacimiento.

Palabras clave

Valores morales, Historia del arte, Cultura española, Rol materno, Catolicismo.

Abstract

During Spanish Renaissance, as in the rest of Europe, a new prototype of women was created, establishing how women should behave, which tasks were appropriated for them, how they had to talk or move, or which education they could receive. The purpose of this work is to analyze how Mary, represented as the Nursing Madonna, becomes, during Renaissance, not only an extended image of devotion, but also a tool for female education, spreading the new ideal of women. We will study how this prototype was embodied in paintings of Nursing Madonnas created by Spanish artists during Renaissance.

Keywords

Moral values, Art History, Spanish culture, Mother role, Catholics.

¹ Para contactar con la autora: Patricia Castiñeyra Fernández. Universidad de Murcia. patricia.castineyra@um.es.

1. Introducción

Las mujeres han sido probablemente el sujeto más representado a lo largo de la Historia del Arte. Es por ello que su presencia en el arte a lo largo de los siglos nos aporta una valiosa información que debemos estudiar, descifrar y comprender, entendiendo esta presencia, no como una simple representación figurativa a la que un manual apenas dedica unas líneas para explicar su iconografía, sino como un sujeto activo y parlante que nos aporta muchos datos, siendo una herramienta de gran importancia para la Historia, especialmente para continuar con el desarrollo de la investigación en el ámbito de la Historia de las mujeres, donde aún queda camino que recorrer. Por ello, este trabajo, al igual que el de otros autores, reivindica el estudio de la imagen de la mujer en el arte como un documento histórico de valor incalculable, con el que es imprescindible trabajar si queremos desarrollar una Historia inclusiva y completa (Fernández, 1997).

El uso de la imagen de las mujeres en el arte como documento o testimonio de una coyuntura histórica es el objetivo de este trabajo, en el que realizaremos una aproximación al estudio de cómo a través de una representación femenina, en este caso la Virgen de la Leche, se extiende el nuevo ideal del Renacimiento, pudiendo servir, no sólo como objeto de devoción, sino también como herramienta educativa para las mujeres de la época, para las que María se convierte en el máximo ejemplo a seguir. Los pensadores, moralistas y teólogos renacentistas, siendo conscientes de la influencia de la imagen de María en ellas desde la Edad Media, llenaron esta figura religiosa de significados, especialmente de las características que el nuevo ideal debía poseer, y el público femenino se embebió de ellos, no sólo a través de la literatura, sino también de la pintura. Se pretende demostrar cómo, analizando la imagen en su contexto, encontramos plasmado en ella el imaginario femenino creado en esta época, y cómo estas pinturas tienen un gran valor a la hora de hacer Historia de las mujeres.

Los artistas eran hijos de su época y, por ello, de manera inconsciente, dejan plasmado en sus obras los ideales y las prácticas sociales del momento que viven; esta es una razón por la que no debemos entender la figura femenina como un objeto pasivo dentro de la pintura, sino como un sujeto activo, pues es la fuente de la que podemos extraer esa información. Las fuentes que podemos consultar no son "inocentes", sino que van mediadas por una serie de condicionantes, tanto conscientes como inconscientes, existentes en quienes las crean (Fernández, 1997). Así, antes de comenzar a estudiar la imagen de la mujer, hay que tener en cuenta que esta es consecuencia de la imaginación de los hombres, por lo que podemos decir que es una imagen "creada" (Alario, 1995). Tanto el uso de la imagen femenina, como los tipos iconográficos y diferentes representaciones de las mujeres que aparecen en el arte, han sido creadas por los hombres, puesto que éstos han sido el poder dominante en nuestra sociedad y también los que se han dedicado a hacer arte, un mundo vetado para el sexo femenino durante muchos siglos. De esta manera, debemos tener siempre en cuenta que estas representaciones están mediadas por la imaginación, el pensamiento y los deseos del hombre, siendo por tanto no realistas, sino idealizadas, mostrando, no lo que las mujeres eran, sino lo que los hombres esperaban de ellas, ya que el varón dicta las normas para representar lo masculino y lo femenino (Alario, 1995). Por último, debemos señalar que los ojos de los espectadores tienen interferencias, pues hay también en quienes ven estas imágenes y las interpretan unos condicionamientos ligados a su contexto (Fernández, 1997).

Por todo lo especificado, remarcamos la importancia de sacar a la luz, a través de la investigación y la educación, este papel como documento que tiene la representación de las mujeres en el arte.

2. "Did Women Have a Renaissance?"

La Historia de las mujeres nace como una forma de rescatar un sujeto social que ha sido eludido por la historiografía durante mucho tiempo, a pesar de la enorme e importante presencia del sexo femenino en las diferentes sociedades y etapas históricas (del Val, 2004), gracias a la nueva

sensibilidad que trae consigo el movimiento feminista desde los años 70. Con ello, se abren nuevas posibilidades históricas como la percepción nueva y más amplia del concepto de lo cultural o la reevaluación de las relaciones de los actores sociales con el poder y, especialmente, el estudio de las relaciones entre mujeres y hombres, pues la Historia ha sido una consecuencia de la convivencia entre ambos (del Val, 2004). Esto también ha traído consigo la revisión de la historiografía anterior; en este caso, nos interesa el trabajo de Joan Kelly que, en su fundamental artículo "Did Women Have a Renaissance?" (1999), argumenta la necesidad de una nueva periodización de la Historia, ya que esta no es válida para ambos sexos, pues sus experiencias de la vida y del mundo fueron muy diferentes. En este trabajo Kelly se pregunta si las mujeres realmente vivieron un Renacimiento, a lo que ella misma responde que no lo hubo.

Las mujeres sufrieron durante el Renacimiento un paso atrás en materia de libertad, autonomía y consideración con respecto a la Edad Media. Aunque no debemos olvidar que también estuvieron bajo dominio masculino durante el periodo medieval, situación basada en la concepción sobre la mujer como un ser inferior al hombre por naturaleza, existente desde la Antigüedad clásica, hubo escenarios medievales en los que sí tuvieron cierta presencia. En el sistema feudal, tuvieron oportunidades de heredar y gobernar sus tierras en caso de ausencia del marido o si no había familiares masculinos; también tuvieron una función importante con la aparición de las ciudades y el desarrollo del comercio, pues muchas de ellas ayudaron a sus maridos en los talleres o comercios, conociendo a la perfección el trabajo que allí se realizaba y cómo debían administrar el negocio (Anderson y Zinsser, 2009). Lo mismo ocurría en las zonas rurales, donde las mujeres trabajaban codo con codo con los hombres, y se encargaban de las tierras en caso de ausencia masculina, especialmente en época de guerra. Otros lugares de importante presencia femenina fueron los conventos, pues no debemos olvidar a las grandes abadesas que consiguieron que estos lugares se convirtieran en centros culturales, en los que las mujeres actuaban bajo mandato femenino y tenían libertad para cultivarse, así como las cortes, pues fue en la Baja Edad Media cuando comienza a forjarse el ideal de la dama cortesana y su capacidad de influencia, que dará frutos, como la Querrela de las mujeres, y será la semilla gracias a la cual algunas mujeres extraordinarias consiguieron gobernar en el Renacimiento (Anderson y Zinsser, 2009).

La Querrela merece una mención aparte, ya que podemos hablar de quizás el primer movimiento que lucha a favor de la igualdad entre sexos (Duby y Perrot, 1992). La Querrela de las mujeres es un movimiento literario y social, ya que no llegó a trascender al ámbito político, quedando en un intercambio de cartas y obras literarias a favor y en contra de las ideas en defensa de las mujeres, que abarca desde el siglo XIV al XVI (Segura, 2010). Pese a que tuvo cierta repercusión, o quizás precisamente por ello, este debate fue censurado por los poderes estatales y eclesiásticos, a los que no les interesaba que el orden impuesto variara. En España, la Querrela desaparece cuando se pone en marcha la reforma del Cardenal Cisneros, apoyado por Isabel la Católica, que también trajo consigo la reducción de las libertades femeninas, la reforma de los conventos, que perdieron su autonomía, y una mayor represión bajo la moral católica (Morant, 2002).

La anteriormente citada reforma del Cardenal Cisneros, junto a la aparición del nuevo Estado Moderno formado por los Reyes Católicos, y las ideas humanistas es lo que trae consigo los principales cambios con respecto a la Edad Media a nuestro país. Durante el Renacimiento, la principal característica de la vida de las mujeres es compartida con la Antigüedad, la Edad Media, o incluso con el Barroco y otras etapas posteriores, pues la represión bajo el dominio masculino se extiende a lo largo de los siglos, ya que las conquistas del Humanismo no movieron los pilares del pensamiento sobre el género femenino (Sánchez, 1996); pero además, como ya hemos señalado, habrá mayores medidas de reclusión dirigidas a las mujeres, debido fundamentalmente a las tradicionales ideas que sobre ellas circulaban acerca de su naturaleza inferior, así como por el nuevo papel asignado para ellas en el Estado Moderno que comenzaba a surgir.

Para el Estado Moderno y los humanistas el matrimonio fue un tema predilecto, ya que se convierte en el fundamento de la nueva sociedad moderna (Sánchez, 1996). A diferencia de la Edad Media, que abogó por una vida dedicada a la religión y a la virginidad perpetua como forma más

elevada de existencia, la Edad Moderna va a defender el matrimonio, siendo la familia la estructura básica en la que este nuevo orden va a apoyarse, debido a la importante cantidad de rasgos positivos que presenta para la sociedad. El matrimonio, como apunta el moralista Antonio de Guevara en su obra *Epístolas familiares* (1539), se ampara en el derecho natural y es clave para la salvaguarda de la especie humana, asegurando su continuación dentro de un contexto en que el sexo estaba permitido; de hecho, se considera la Creación como el primer matrimonio de la Historia, y, por tanto, está creado y avalado por Dios (Sánchez, 1996). Otras importantes ventajas que señala Guevara son que el matrimonio provee ayuda mutua, confiere credibilidad, prestigio y estabilidad, impone una vida de fidelidad y considera que a través de este estado la persona llega a su plena madurez y adultez, tanto psicológica, como social. En el Renacimiento, pese a la relevancia del matrimonio, este aún no tiene un sentido romántico, pues el amor no tiene cabida en un estado que se considera un contrato social que aporta ventajas a ambas partes y que sigue siendo un asunto familiar, pues el padre es quien provee a sus hijos e hijas de una unión provechosa, tanto para sus futuros, como para las arcas de la familia, aunque sí debía ser un estado civilizado, con una convivencia armónica, en gran parte responsabilidad de la esposa.

Viendo la importancia que el matrimonio tenía en la vida de todas las personas que conformaban esta nueva sociedad, es comprensible la cantidad de tratados y el esfuerzo invertido en la educación de las mujeres con respecto a su papel de esposa, que a partir de ahora será, junto con la maternidad, el sentido de la vida femenina (Morant, 2002). Otros moralistas que hablaron acerca del matrimonio son Erasmo (1521) y Pedro de Luján (1550), ambos en forma de coloquios. En éstos, bajo un sentido crítico y pedagógico, e incluso con tintes satíricos, ambos autores presentan a dos personajes femeninos que hablan en diferentes circunstancias acerca del matrimonio, y, a través de ellos, dan toda la información necesaria para ser una buena esposa, e incluso un buen marido, remarcando especialmente los datos acerca de los comportamientos femeninos, ya que se consideraba que la mujer era la responsable de la felicidad dentro de la familia y, por tanto, debía tener características como la paciencia, la obediencia, el silencio, el trabajo, etc.

La proliferación en esta época del tipo iconográfico de la Sagrada Familia es un síntoma de la importancia de la familia en la nueva configuración del Estado Moderno. Esta representación no aparece como tal durante la Edad Media, en gran parte debido a las rígidas normas espaciales que rigen el arte medieval, donde todavía no se dan las condiciones para que aparezca este grupo aislado, independiente. Es a partir de la introducción durante el Renacimiento del escorzo y la perspectiva cuando los artistas, quienes además ya presentan una personalidad propia, van a introducir este tema, siendo Rafael el mejor de los pintores que lo realizan, aportando a esta imagen una humanidad nunca antes vista, poniendo en contacto lo humano con lo divino (Merino, 2010). En España, los ejemplos de Sagradas Familias realizados durante el Renacimiento son numerosos, todos ellos embebidos de la influencia italiana que entra en la Península, especialmente a partir de 1520, cuando, dentro del estilo ecléctico existente en nuestro país y basado en la influencia de la pintura de los Países Bajos junto con la procedente de Italia, el gusto gira hacia el estilo de esta última, especialmente en la zona de Levante, gracias a la llegada de artistas italianos y a los viajes de los artistas autóctonos a Italia para formarse (Sureda, 1995). Pese a que la pintura flamenca aporta a nuestro arte un estilo dramático y expresivo que triunfa gracias a sus dotes para mover el ánimo de los espectadores, algo fundamental para el carácter pedagógico y dogmático de nuestra pintura, será el estilo italiano, con sus formas suaves y amables, el que nos proporciona los medios para crear en España una pintura más cercana a la realidad, una forma más humana de entender los hechos religiosos, que también fue exitoso para el objetivo adoctrinador de la pintura, pues resultaba más accesible para la devoción personal (Blaya, 1995), tan importante ahora que la *devotio moderna* inunda la espiritualidad del nuevo Estado. En la Sagrada Familia del Maestro de Astorga, realizada cerca del año 1530, podemos observar algunos rasgos de importancia que reflejan la sociedad renacentista. Se trata de una imagen con claras influencias italianas, que podemos ver sobre todo en la configuración de la perspectiva, en la arquitectura clásica en la que se enmarca la escena y la influencia rafaelesca, tanto en el paisaje del fondo como en la suavidad

de las figuras redondeadas. Cuando vemos la escena nos da la sensación de estar mirando a través de una ventana hacia la casa de una familia de clase media, por la sensación de humanidad que percibimos, donde los símbolos religiosos prácticamente han desaparecido, y nos encontramos con un ambiente doméstico y sereno, donde la familia pasa su tiempo (Figura 1). La serenidad que se transmite a través de este ejemplo de la Sagrada Familia es el modelo que se persigue y del que hablan los tratados moralistas de la época: una familia en buena convivencia, donde ahora la mujer tiene un papel de gran relevancia y, por ello, la Virgen aparece más resaltada que San José, rodeada de los niños a quienes está cuidando, amamantando a su Hijo, bajo la atenta mirada de su marido, de quien podemos subrayar la vejez con la que es representado; una confirmación de la diferencia de edad que era normal en los matrimonios durante el Renacimiento. A partir del Concilio de Trento, en la pintura de nuestro Siglo de Oro, encontraremos una nueva concepción de las Sagradas Familias, que también responde a los cambios establecidos en la sociedad: la Virgen María es relegada a un segundo plano, mientras que San José, visiblemente rejuvenecido, aparece en un primer plano, cuidando del Niño, pues la doctrina trentina va a resaltar el papel importante del padre, no sólo como cabeza de familia, sino en la educación de los hijos, y, con ello, también la figura de San José vive estos cambios. Un gran ejemplo de esta nueva concepción de la Sagrada Familia es la pintada de forma extraordinaria por Murillo, en su Sagrada Familia del Pajarito.

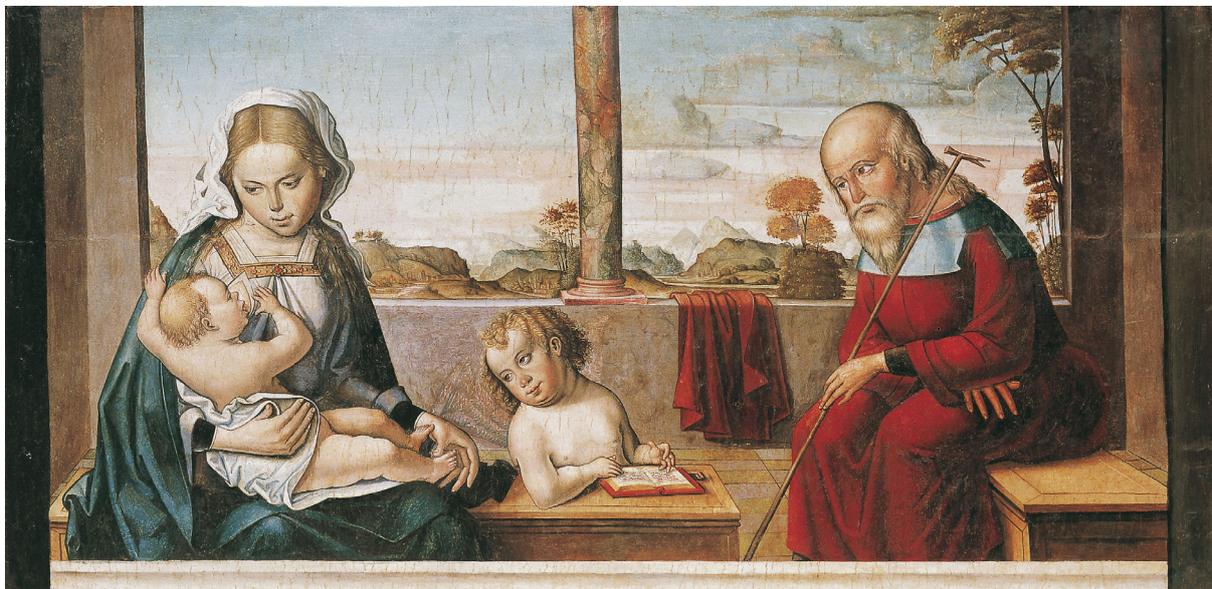


Figura 1: Sagrada Familia. Maestro de Astorga (1530). Fuente: [Museu Nacional d'Art de Catalunya](https://www.museu-nacional.dart.cat/).

La educación femenina es un tema relevante en el Renacimiento. Desde niñas, no sólo se les enseña cómo comportarse en público o la importancia de guardar su virginidad y ser castas, sino también cómo ser buenas esposas y madres, objetivo principal en sus vidas. En este ámbito tienen una especial relevancia los moralistas, hombres de letras y religión que escriben tratados sobre el comportamiento de las mujeres, como Juan Luis Vives, Erasmo de Rotterdam, Pedro de Luján, Fray Luis de León o el ya nombrado fray Antonio de Guevara, entre otros. Aunque estos tratados no llegaban a todas las mujeres, pues sólo tuvieron acceso a ellos las que pertenecían a estamentos ricos, los comportamientos que en ellos se establecían se expandieron, pues las campesinas, y especialmente las burguesas, tendían a imitar los comportamientos de las más privilegiadas. Además, muchos de estos tratados iban realmente dirigidos a los hombres, familiares o esposos, quienes tenían el deber de educar a sus mujeres (Duby y Perrot, 1992). Antes de comprobar qué se recomendaba al considerado sexo débil en su vida como esposa y madre durante el Renacimiento, debemos tener en cuenta que la educación femenina en estos momentos se divide en dos vertientes: por un lado, la educación como tal, entendida como aprendizaje intelectual y enriquecimiento cultural,

al que muy pocas privilegiadas tuvieron acceso, y la instrucción, que consiste en la enseñanza de los cuidados y tareas domésticas necesarias para llevar a cabo sus papeles como esposas y madres; este último, transmitido de mujer a mujer y de generación en generación, creó toda una cultura exclusivamente femenina (Anderson y Zinsser, 2009).

Podemos conocer cuál era el modelo de mujer y madre del Renacimiento a través de las ideas de los moralistas, siempre teniendo en cuenta que estos textos iban cargados de tópicos acerca de ellas y que, aunque servían como guía, no siempre eran seguidos al pie de la letra, por lo que hay que analizarlos sabiendo que no representan la propia realidad (Morant, 2002); de hecho, el que haya un número elevado de tratados y la influencia que estos tuvieron en la sociedad de lo que nos habla es quizás de una realidad en la que estos preceptos no se cumplían, siendo necesarios estos textos para intentar imponer y educar a las mujeres para que siguieran el modelo. Para no desviarnos del tema que nos ocupa, simplemente se hará un resumen de las ideas fundamentales sobre matrimonio y maternidad fruto de las ideas modernas y humanistas, que conocemos a través de los moralistas.

La infancia de las mujeres estaba determinada por la reclusión en el hogar, para salvaguardar su virtud hasta el matrimonio, y la educación e instrucción que las preparaba para su vida como adultas, una vida que les llegaba a muy corta edad. Los moralistas, como Juan Luis Vives o Erasmo, cuyas ideas tuvieron mucha presencia en España, defendieron la necesidad de la educación femenina, a diferencia de lo que ocurriera en la Edad Media (Morant, 2002). Sin embargo, este interés por la educación no tiene más objetivo que enseñarles a desarrollar sus capacidades como madres y esposas, sin que esta supusiera el cultivo intelectual femenino. De esta manera, los hombres renacentistas estaban interesados en que supieran leer para instruir a los niños en sus primeros años de vida y para que dedicaran su tiempo libre en lecturas adecuadas y religiosas, con el objetivo de instruir a sus hijos en la fe, pero además para que ella misma fuera una mujer piadosa y, teniendo en cuenta su naturaleza desviada, no estuviera ociosa y tuviera pensamientos o realizara actos impuros en su tiempo libre (Sánchez, 1996). Juan Luis Vives (1523) dice: "Pero en relación con la doncella, puesto que no la queremos tan docta como púdica y virtuosa, toda la preocupación de los padres debe centrarse en que no se le pegue ningún vicio o defecto" (Cap. 3).

Por otro lado, era de máxima importancia que supieran realizar las tareas domésticas, administrar con cautela y previsión sus hogares y dar los cuidados requeridos en una familia, especialmente los relacionados con higiene y medicina. Otros rasgos de la personalidad femenina que eran relevantes educar son los referidos a la sumisión, la humildad y el silencio. Una buena esposa debía tener esas cualidades para hacer feliz a su marido, pues en ellas recaía la responsabilidad de la felicidad familiar, tema que podemos encontrar reflejado en el coloquio *La Esposa* de Erasmo de Rotterdam (1526). Pedro de Luján, en sus *Coloquios Matrimoniales* (1550) nos habla del "oficio de casada" y de las cualidades que la buena esposa debe poseer: vergüenza, pudor, silencio, recato, sumisión, prudencia y ser hacendosa (Luján, 1550).

Como podemos comprobar, todos estos autores, en consonancia con las nuevas ideas en las que se fundamenta el Estado Moderno, hacen apología del matrimonio en sus obras. La maternidad también fue un tema recurrente y relevante, pues es clave para la estructura familiar que defienden. El papel de la mujer en la maternidad cambia con respecto a épocas anteriores, defendiendo ahora una mayor implicación en la relación y crianza de sus hijos. En siglos pasados, la familia no tenía la categoría de estructura básica, por lo que la creación y, por tanto, la maternidad y el papel de la mujer como engendradora no resultaba interesante ni era valorado; sin embargo, ahora es considerado como la acción más positiva que puede surgir de la relación entre hombres y mujeres y se convierte en el principal objetivo del matrimonio, aunque, como veremos, no tuvo las mismas connotaciones para los padres que para las madres (Morant, 2002).

Todas estas características que hemos visto sobre el modelo de la madre y esposa perfecta del Renacimiento estuvieron perfectamente reflejadas en la Virgen María, que desde siglos atrás era el modelo más sublime para las mujeres en todos los aspectos de su vida.

3. María, entre todas las mujeres

La figura de María asiste a una evolución muy interesante a lo largo de los siglos, donde su culto y su popularidad van en aumento, gracias a una conjunción entre el amor popular y las teorías cultas (Anderson y Zinsser, 2009). Como asegura Joaquín Campos (2016), su andadura comienza como una sucesora de las diosas madres de la cultura anterior y termina convertida en una diosa ella misma, siendo, en algunas etapas de la Historia del Arte, incluso más representada que su Hijo (Verdon, 2005).

La Virgen María no tiene una gran presencia en los Evangelios canónicos, y en el Nuevo Testamento aparece siempre con relación a su Hijo, sin decir apenas una palabra, por lo que resulta sorprendente la resonancia que acabará consiguiendo en el corazón de los cristianos. Sin ninguna duda, podemos asegurar que el culto a María no sólo se extendió, sino que realmente se creó, gracias a la devoción popular; y esta devoción se debe en gran parte a que la gente encontró en la figura de la Virgen una imagen muy querida y conocida: la de madre. Así, los fieles encumbraron a María, en la que ven signos de apoyo, intermediación, protección y amabilidad, como un personaje de enorme relevancia, al que rezaban y pedían cuando las cosas no iban bien, y que siempre iba con ellos en el corazón.

Esta creciente devoción hacia María llevó a los cristianos a preguntarse más acerca de una figura sobre la que no había apenas nada escrito. Querían conocer sus orígenes, su vida y algunos datos acerca de la personalidad y la imagen de la Virgen. Esto último llevó a la aparición de los legendarios retratos marianos realizados por San Lucas, con la propia participación divina de María, de los que no hay documentación (García Paredes, 1995). No sabemos hoy en día de dónde surge la idea de San Lucas pintor, pero ya desde el siglo VI encontramos imágenes de María, estando la leyenda plenamente difundida en el siglo VIII; de hecho, existen alusiones a este tipo de imágenes en un texto escrito por tres patriarcas orientales que se dirigen al emperador Teófilo, diciéndole que existen doce imágenes milagrosas, entre las que se incluyen cinco de la Virgen María (Belting, 2009). Los retratos de la época estaban basados en las máscaras funerarias principalmente, pero esto no fue posible realizarlo con María, quien asciende a los cielos, por lo que no se trataría de un retrato común, al uso de la época, sino que recuerda a las imágenes de diosas madres, existentes en otras culturas. Por tanto, podemos decir que, en realidad, se trata de una imagen ya existente que, a través de la Leyenda de San Lucas, se legitima como documento y reliquia (Belting 2009). En cualquier caso, estos retratos son de gran importancia porque van a establecer la imagen de María, que, respondiendo a los cánones de belleza, se mantiene a lo largo de los siglos (Trens, 1946).

La literatura popular en torno a la figura de María surge pronto, en el siglo II d.C., para intentar saciar el interés sobre su vida, con los llamados Evangelios apócrifos, donde se concentra realmente toda la información que manejamos acerca de la vida de María, junto con algunos relatos sobre la infancia de Jesús, recogidos por San Lucas y San Mateo, en los que aparece también (García Paredes, 1995). Los textos apócrifos donde se concentra la información acerca de la vida de María, tanto antes como después del nacimiento de Cristo, son el Protoevangelio de Santiago, realizado aproximadamente entre los siglos II y III d. C., el Evangelio del Pseudo Mateo, del siglo VI y el Libro sobre la Natividad de María, escrito en el siglo IX. Es en el Libro de Santiago, realizado posiblemente sobre el año 150 d.C. y considerado apócrifo, donde se da información acerca del nacimiento, la infancia y la juventud de María, llena de prodigios, así como sobre la historia de sus padres, San Joaquín y Santa Ana (Rubin, 2010). Pese al rechazo de la Iglesia a los apócrifos, la información acerca de la Virgen recogida en ellos fue aceptada por el peso que la figura de María consiguió en los devotos cristianos y la necesidad que éstos tenían de conocer a la que consideraban su madre. Además, los apócrifos se convierten en la principal fuente de información para realizar tipos iconográficos y escenas amables, en estos momentos del Renacimiento en que el arte buscó la humanización de las escenas y figuras divinas, ya que en ellos encontramos información sobre la vida cotidiana de dichos personajes e información acerca de su personalidad y su comportamiento ejemplar.

La figura de María queda marcada durante el primer cristianismo por los debates y problemas que surgen en torno a ella. Por un lado, hubo grandes preocupaciones en torno a la virginidad real de María, ya que llamaba la atención que se aceptara que lo fuera, pues ser esposa y madre en su época era una tarea esencial para las mujeres y, de hecho, en la Biblia aparecen historias sobre mujeres desgraciadas por no poder ser madres. Por otro lado, la Virgen se convierte en argumento clave para la problemática sobre la doble naturaleza de Cristo, ya que, por un lado, tiene un parto humano, pero por otro la concepción ha sido divina; fue el Concilio de Éfeso el que establece finalmente que María es la Madre de Dios, convirtiéndose este en el primer hito dentro del culto a la Virgen (Warner, 1991). También es importante hacer mención al Concilio de Nicea, donde se establece que María es la mujer más perfecta, y, como tal, debe servir de ejemplo a todas las mujeres del mundo, especialmente en lo referente a la virginidad, una característica por la que las mujeres tuvieron sentimientos ambiguos y se sintieron lejanas a la Virgen, pues era un objetivo imposible de conciliar con sus funciones como esposas y madres. A partir de entonces, del siglo V en adelante, vemos un aumento suave del culto a la Virgen María, centrado en su maternidad divina y en su virginidad, que habían quedado fuera de toda duda.

La patrística y los primeros pensadores cristianos crean en María a la mujer perfecta, única que tiene todas las virtudes y, por tanto, el mejor modelo de comportamiento para todas las mujeres; es el propio Gabriel quien, en la Anunciación declara la preeminencia de la Virgen sobre todas las mujeres, elegida por Dios gracias a sus virtudes (Salvador, 2013). Así es como la Virgen María queda establecida como el ejemplo principal a seguir para todas las mujeres, y podemos ver cómo en el Renacimiento así lo indica Juan Luis Vives, en su Instrucción de la mujer cristiana (1523), al redactar el capítulo X, dedicado a “Las virtudes de las mujeres y los ejemplos que debe imitar”: “En primer lugar tomará, según dije, de María, princesa y honra de la virginidad, Madre de Cristo, Dios y hombre, (...) pues ella fue hecha para servir de ejemplo a todas las mujeres, para provocarlas y atraerlas a todas a que imiten el ejemplo de su castidad y sus más eximias virtudes”.

Tras dichos concilios, la apología de María como prototipo y perfección trajo consigo una abundante creación de iconografía mariana, tanto en el arte bizantino como en el occidental europeo (Salvador, 2013). Durante los siglos XII y XIII se da un gran despliegue y difusión del culto mariano debido, por un lado, a los viajes de cruzados y peregrinos que extendieron su imagen, y por otro al creciente poder que la Iglesia tenía sobre la educación (Warner, 1991); es ahora cuando encontramos un mayor interés en su figura, y los teólogos comienzan a escribir sobre ella y su relevancia, otorgada por la privilegiada relación con Dios, considerándola intercesora entre Él y la Humanidad (Anderson y Zinsser, 2009). Las mujeres encontraron en María una figura a la que venerar, pero también un ejemplo de imitación por el que eran presionadas, ya que nunca podrían llegar a su nivel de perfección. Como explica Marina Warner (1991), resulta curioso y contradictorio que pidan a las mujeres parecerse a María, cuando todas las facetas de la Virgen han sido diseñadas para alejarse de la naturaleza y la vida femenina. En cualquier comparación, las mujeres ordinarias quedarían, evidentemente, por debajo de María, cuyas virtudes son sublimes e inalcanzables. En el siglo XIV el culto a la Virgen estaba muy extendido y tenía una enorme relevancia, habiendo en toda Europa una gran devoción hacia su figura, a quien los hombres y las mujeres medievales y renacentistas dirigían sus plegarias y su piedad.

Dentro del culto mariano, hubo un acontecimiento de especial importancia por la influencia que tuvo en el devenir de la vida de las mujeres: la revolución que los franciscanos llevaron a cabo en torno a la Encarnación durante los siglos XIII y XIV, pues este pasaje en el que María acepta el destino que Dios ha elegido para ella fue interpretado por los religiosos como una muestra de la humildad de María, pero también fue comprendido como un signo de la sumisión femenina (Warner, 1991). El cristianismo, pese a que Jesús había promulgado la igualdad entre el hombre y la mujer a los ojos de Dios, bebió de la tradición clásica y de la judía en cuanto a los prejuicios en contra de las mujeres y la necesidad de que estas quedaran bajo la tutela masculina, fundamentándose en la Creación y en el Pecado Original. Aunque los Padres de la Iglesia ya habían instaurado la sumisión y el silencio como virtudes propias de las mujeres, la esencia de la revolución franciscana

fue la humildad que, en relación con las mujeres, aumentaba el sentido de estas ideas y reforzaba sus razones (Warner, 1991). Los franciscanos adaptaron el culto a la Virgen a sus nuevas ideas y muestran a María en una posición de máxima humildad ante su Hijo, despojándola de los lujos y de su posición como majestad, para mostrarla como una mujer que aceptó humildemente su destino y cuidó y protegió a su Hijo durante toda su vida. En general, los teólogos y ya la patristica habían usado este pasaje de la Anunciación como mayor ejemplo y modelo de humildad y obediencia. Orígenes en el siglo III, San Ambrosio en el IV, Beda el Venerable en el siglo VIII o San Bernardo de Claraval en el XII, hablaron de la humildad de María como una de sus mayores virtudes antes de la reforma de los franciscanos. Por tanto, podemos decir que la humildad es una virtud femenina muy importante desde principios del cristianismo, y María se convierte en su mejor ejemplo gracias a su maternidad virginal, su pureza inmaculada, su obediencia, sumisión, etc. En la literatura, autores como Dante, Petrarca o Jacopo Passavanti van a hablar de la Virgen como perfecta virtuosa, modelo para todo el género femenino (Blaya, 1995).



Figura 2: Descanso en la Huida a Egipto. Anónimo Flamenco. Siglo XVI.
Fuente: [Museu Nacional d'Art de Catalunya](#).

Como consecuencia de esta exaltación de la humildad, a partir especialmente de la reforma franciscana y de la influencia de este concepto en la espiritualidad de finales de la Edad Media, aparece un tipo iconográfico, la Virgen de la Humildad, en el que se representa dicho concepto. Aunque está aceptado que esta imagen aparece en Italia sobre el siglo XIII, hay autores, como G.G. King que aseguran que se desarrolló en España (Blaya, 1995). Sin embargo, un estudio más reciente, llevado a cabo por Beth Williamson (2009), defiende el hecho de que esta representación iconográfica no es inventada por un pintor concreto (se creía que fue Simone Martini), sino que es consecuencia de la conjunción de una serie de imágenes e ideas, que dan como resultado dicha imagen. Esta autora defiende que las diferencias que pueden surgir entre una Virgen de la Humildad en Palermo y otra en Praga no se deben al estilo de artistas locales, sino a un complejo proceso de asimilación donde se juntan la recepción de un tipo iconográfico en un estilo concreto,

con la percepción y la coyuntura del lugar donde se da la representación (Williamson, 2009). Como podemos ver en la pintura del anónimo flamenco, conservada en el MNAC, sobre el pasaje de la Huida a Egipto (Figura 2), se trata de una representación en la que la Virgen se sienta en el suelo, normalmente sobre un cojín, y, en ocasiones como esta, también amamanta al Niño, para añadir aún más intimidad y humanidad a la escena. La postura no puede ser más sencilla y humana, absolutamente íntima, lo que nos habla de unas tendencias espirituales bajomedievales que tienen como fin acercar las figuras sagradas al espectador para crear una mayor identificación y empatía, creando una relación más directa y emocional (Blaya, 1995).

Así, con esta forma de postrar a la Virgen ante su Hijo se crea un ideal de feminidad que se basa en la sumisión, en la humildad y en la posición de inferioridad de las mujeres, que necesitan la protección y tutela de los hombres (Warner, 1991). Aunque los franciscanos no extendieron esta nueva significación a propósito, se unió a nuevos valores sociales que surgían durante la Baja Edad Media, en los que, con la aparición de la clase urbana, las mujeres volvían a una vida más doméstica, dentro del hogar, para acabar cristalizando en las ideas del Estado Moderno sobre la necesidad de que la mujer pase su vida en el ámbito privado y doméstico.

Por tanto, podemos decir que a lo largo de todo el siglo XV la Virgen, presentada anteriormente como una figura sublime y de gran poder, inalcanzable y lejana, es ahora mostrada como una mujer digna, humilde y sumisa, que dedica su vida al cuidado de su familia; una imagen que, por la importancia ya comentada que la familia tiene en el Estado Moderno, será utilizada para mostrar el nuevo ideal de esposa y madre a las mujeres durante el Renacimiento. Además, como ya se ha apuntado, esta imagen humanizada de la Virgen responde a nuevas necesidades que trae consigo la nueva espiritualidad o *devotio moderna* que surge a finales de la Edad Media, basada en una espiritualidad más individual e íntima, privada, para la que la identificación y empatía con la figura y la Historia Sagrada era de gran importancia a la hora de la práctica piadosa. Así, se necesitaba un arte que fuera capaz de conectar a espectador y protagonista de la pintura, para que esta sirviera como apoyo a la meditación y al rezo, principal función del arte en estos momentos. La influencia que durante la meditación tenían estas imágenes y la conexión emocional creada entre el creyente y la pintura explica en gran parte la capacidad de estas imágenes, no sólo para ser apoyo visual para la concentración y constrictión durante el rezo, sino para la reflexión sobre la propia vida y el uso de estos personajes representados como ejemplo de comportamiento.

En España, como se ha comentado anteriormente, esta empatía entre pintura y espectador se creó gracias a, por un lado, la enorme presencia de la pintura flamenca, dada la importante relación que España mantenía con dicho país, caracterizada por un dramatismo expresivo que movía el espíritu, y, por otro, debido a la comprensión que despertaban las formas sensuales, dulces y amables del estilo italiano, que también llega a nuestra Península. Durante el Renacimiento, llegan a España un gran número de imágenes, y también aparecen grandes artistas autóctonos, por lo que hay una importante presencia de imágenes, que sirven como respuesta a la Reforma, que aboga por la iconoclastia. La Reforma, que basa su existencia en el predicador y la comunidad, no necesita de imágenes intercesoras, siguiendo con el ejemplo de San Pablo, que estaba en contra del uso de las imágenes al estilo de los paganos (Jouffroy, 2007). Además, pretendían así romper con la tradición medieval, pues creían en la separación entre espíritu y materia y, por tanto, no podían transmitir la Palabra a través de imágenes comprendidas mediante los sentidos.

En España, el rechazo a las tesis protestantes hace que se aumente el número de imágenes religiosas como revulsivo. Sin embargo, se crea todo un debate en torno a estas, debido a la influencia del erasmismo, que pide un mayor control y rigor en las representaciones (Martínez-Burgos, 1990). Como solución, la Iglesia crea todo un corpus ideológico, que culminará en el Concilio de Trento, donde se establecen las fronteras entre la imagen y el ídolo, y se defiende la necesidad de la imagen como Biblia Pauperum, como elemento que activa la memoria de los fieles y como ejercicio espiritual para la mente humana, a través de su uso como apoyo en la meditación, promoviendo una estética donde conmover es más importante que explicar, dando lugar a una religiosidad más apoyada en imágenes que en conceptos (Martínez-Burgos, 1990).

4. La Virgen de la Leche

Las imágenes de la Virgen, al igual que el resto de tipos iconográficos propios del cristianismo, tuvieron en muchos casos una base sobre la que aparecieron, fundamentadas en la iconografía pagana anterior. En el caso de la Virgen de la Leche, encontramos su paralelismo más importante en la figura de la diosa egipcia Isis, que era representada amamantando a su hijo Horus (Figura 3); también se enriquece de los mitos griegos y romanos en los que diosas dan de mamar a sus hijos, como ocurre, por ejemplo, con Hera y la creación de la Vía Láctea. En el cristianismo, la primera imagen que conservamos de una *virgo lactans* corresponde a un fresco de las catacumbas de Priscila, que data del siglo II d. C. (Rodríguez, 2013). En esta imagen (Figura 4), aparece una figura femenina que ha sido identificada con la Virgen amamantando a su hijo, ya que, aunque en principio simplemente parece una mujer con un niño en brazos, no está aislada, sino que se encuentra rodeada de símbolos referidos a la leche (Trens, 1946). Ya hemos señalado la posible influencia y ascendencia de la imagen de Isis, pero en el caso de la Virgen que aparece en Priscila, y de las primeras vírgenes lactantes, el hieratismo es mucho menor, siendo representaciones más espontáneas y de carácter más íntimo (Warner, 1991). El culto a la Virgen de la Leche se expandió por Oriente, donde el arte bizantino desarrolló los iconos, entre los que se encontraba la *galaktotrophousa* (Figura 5), caracterizada, como el resto de imágenes de este tipo, por el hieratismo, pero también por la poca relación entre madre e hijo, y la artificialidad del pecho mostrado. El hecho de que imágenes como esta aparecieran antes en Oriente, ya que hasta la plena Edad Media no la encontramos en Occidente, guarda relación con los evangelios apócrifos; esto se debe a que es en estos evangelios donde aparece la referencia a la Virgen amamantando a su Hijo, y no llegan a Occidente hasta bien entrada la Edad Media. El amamantamiento de Jesús por parte de su Madre no aparece en los evangelios canónicos y sí en los apócrifos: por ejemplo, el Protoevangelio de Juan nos cuenta que Jesús nada más nacer coge el pecho de su madre en busca de alimento, algo que es sorprendente, teniendo en cuenta que, como nos dice Jouffroy (2007), en la tradición judía las madres debían primero purificarse. Encontramos otra noticia en el Pseudo Mateo, quien cuando habla de la infancia de Cristo, defiende que el hecho de que María podía amamantar era un símbolo de su virginidad (Jouffroy, 2007).



Figura 3: Isis amamantando a Horus. Baja época. Fuente: [Asociación Española de Egiptología](#).

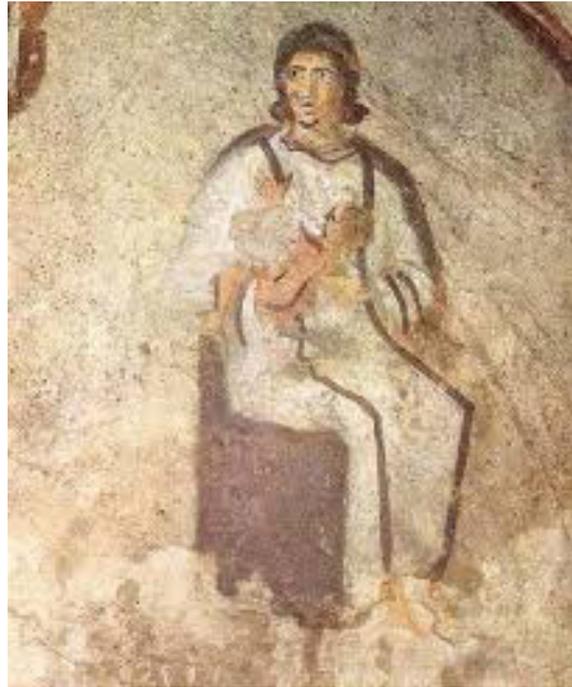


Figura 4: Virgen de la Leche. Catacumbas de Priscila. Cubículo de la Velatio. Ca.255. Fuente: Rodríguez, L. (2013). La Virgen de la Leche. [Revista Digital de Iconografía Medieval](#), volumen V. 9, 1-11.



Figura 5: Galaktotrophousa. Icono Bizantino. Fuente: [The Sinai Icon Collection](#). Princeton University.

Desde Oriente, la Virgen de la Leche se extendió y ya en el siglo XII era muy conocida en Europa, donde encontró una gran aceptación y una representación más amable y naturalista que en los iconos bizantinos, desarrollándose especialmente en los años del Gótico, momento en que se representa, como se ha señalado anteriormente, como Virgen de la Humildad, donde aparece, o bien sentada en un cojín o en el suelo, o en un trono rodeada por santos y ángeles, o, finalmente y

en menos ocasiones, de pie con el Niño en brazos y en el gesto de amamantarlo (Rodríguez, 2013). La primera imagen de una Virgen de la Leche que conservamos en España data de 1269 (Trens, 1946), y se trata de una miniatura que adorna la carta de fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo de la Iglesia de Tárrega, en Lleida (Figura 6), en la que podemos observar que, durante el Gótico, la iconografía todavía presenta ciertos rasgos de los iconos bizantinos, ya que el hieratismo era utilizado para mostrar la grandeza y suntuosidad que los artistas góticos querían para una imagen que vivía su máximo momento de difusión e importancia (Trens, 1946). Durante los siglos del Gótico, especialmente debido a la peste y la alta mortalidad infantil, aparecen tipos iconográficos, como la Caridad o la propia Virgen de la Leche, para adoctrinar y mostrar la responsabilidad que tenían las mujeres en la supervivencia de los niños y niñas (Núñez, 1997). Se intentaba mostrar una maternidad ejemplar y se insistía en la importancia del compromiso físico y afectivo de la madre, a través de la imagen de María como virgen lactante (Núñez, 1997). Este mismo uso adoctrinador, pero debido a otras circunstancias, es el que veremos que se da durante el Renacimiento. Podemos decir que, mientras que en el siglo XIV estas imágenes de la Virgen de la Leche tenían un sentido simbólico y reafirmaban la humanidad de Cristo, durante los siglos XV y XVI la escena se muestra más cercana a la realidad, donde podemos ver un Niño tratado con más realismo, vírgenes más amables y atentas e incluso una preocupación nostálgica en sus rostros, concedores del futuro (Jouffroy, 2007).



Figura 6: Virgen de la Leche. Carta de fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo. 1269. Fuente: Rodríguez, L. (2013). La Virgen de la Leche. [Revista Digital de Iconografía Medieval](#), volumen V. 9.

En España esta iconografía tuvo un gran arraigo, especialmente en Cataluña y Valencia, donde a finales del siglo XVI, cuando ya esta imagen está desapareciendo tras el Concilio de Trento, que prohíbe las imágenes desnudas, todavía encontramos ejemplos (Trens, 1946). Sin embargo, durante el Renacimiento, el gusto medieval por lo majestuoso fue sustituido por una mayor cercanía y humanidad de las figuras representadas; así, este cambio, junto con la influencia de la ya comentada reforma franciscana, que mostraba a la Virgen como la imagen de la humildad, y la nueva doctrina de las imágenes, consecuencia de la *devotio moderna*, la Virgen de la Leche pasa de ser una imagen en majestad, inalcanzable y divina, a una madre humana con su hijo en un

acto tan familiar para todos como es el amamantamiento.

En la mayoría de las religiones y culturas de todas las civilizaciones del mundo, la leche materna es una metáfora de la vida suprema (Warner, 1991), el sustento más importante para la supervivencia de las personas. María es en la Iglesia católica la representación sublimada de la maternidad, pues, mientras el resto de mujeres quedan manchadas por el pecado de Eva y, por tanto, deben mantener relaciones sexuales, dar a luz con dolor y sufrir la maternidad, en el caso de la Virgen no sufre ninguna de las anteriores consecuencias por ser la antítesis de Eva, la salvadora de la Humanidad, elegida por Dios y la mejor de las mujeres (Melero, 2016). Sin embargo, sólo una función biológica natural le fue permitida realizar a la Virgen: alimentar a su Hijo amamantándole, pues el hecho de que Jesús fuera alimentado por su Madre simbolizaba su plena humanidad, que desde el principio del cristianismo fue debatida (Warner, 1991). Mientras la lactancia nunca había sido valorada, ni existía mayor interés en ella que la posibilidad de alimentar a los niños², en el Renacimiento, el amamantamiento se convierte en el máximo ejemplo de la humildad y maternidad ejemplares en María. Esto acerca la figura de la Virgen a las mujeres, que se vieron reflejadas en ella, ya que compartían las mismas funciones; además, también sienten más cercanas y amables las imágenes de la Virgen, que ya no suele aparecer entronizada y en majestad, lujosa e inalcanzable, sino en un ambiente doméstico, realizando unas actividades que resultaban familiares y cercanas.



Figura 7: La Virgen y las ánimas del purgatorio. Pedro Machuca. 1517. Fuente: arteespana.com.

Al respecto del valor de la leche divina de María, no podemos dejar de hacer alusión a las imágenes en las que, sin ser exactamente el tipo iconográfico de la Virgen de la Leche, María aparece alimentando a los fieles, como podemos ver en el ejemplo de la pintura realizada por Pedro Machuca, la Virgen y las Ánimas del Purgatorio (Figura 7). En esta imagen, María, con la ayuda de su Hijo, reparte gotas de su leche divina a las atormentadas almas que se encuentran en el purgatorio, en una de las más sublimes representaciones de su capacidad como redentora,

² La lactancia era considerada como una consecuencia del Pecado Original, como ya se ha señalado, existiendo muchos prejuicios negativos en la sociedad en contra de las funciones relacionadas con la maternidad, desde la menstruación hasta la crianza de los hijos.

gracias a la intercesión de su Hijo, así como de mediadora, ayudando a los fieles; es esta capacidad una de las cualidades que más atraen a los fieles en María, a quien acuden para que medie entre la humanidad y Dios. También es frecuente verla alimentando a San Bernardo, quien consigue como favor tres gotas de su sagrada leche. Así, María se convierte en la vida misma, y su leche materna en el alimento celeste que transmiten Dios y la Iglesia (Jouffroy, 2007). Así, esta nueva representación de la Virgen como humilde madre, preocupada por sus funciones maternas y con actitud de sumisión a su Hijo, se convierte en una herramienta perfecta usada por el Estado y la Iglesia para mostrar a las mujeres cómo deben comportarse en esta nueva era, donde las funciones como madre y esposa son objetivo fundamental en la vida femenina, y ahora van a aprenderlo a través del ejemplo más elevado de mujer.

4.1. La Virgen de la Leche a finales de la Edad Media

En la Historia del Arte, la Virgen María ha sido una de las figuras más representadas, llegando incluso a superar las imágenes de Cristo en algunas etapas (Trens, 1946). Sin embargo, es interesante resaltar que, antes de aparecer como figura individual, en tipos como la Inmaculada Concepción o la Asunción, se ha preferido representarla en su condición de Madre, título más antiguo otorgado a María (Verdon, 2005). Esto viene dado por la elevada valoración que tiene la maternidad, tanto en el Nuevo como en el Antiguo Testamento, por su valor salvador, convirtiendo a la mujer embarazada en una especie de figura sacralizada, mientras las mujeres infértiles son presentadas como desgraciadas e incluso malditas (Verdon, 2005); esta valoración se encuentra también en la sociedad, en tanto que la figura de la madre despierta en los devotos una agradable sensación de protección y comprensión, que lleva a María, como ya se ha señalado, a convertirse en un personaje de gran importancia dentro del cristianismo.

El culto a María conoce un gran desarrollo a partir del siglo XIII y, especialmente, a finales de la Edad Media, uno de los momentos de la Historia del Arte en que sus representaciones son más numerosas. Así María adquiere una enorme relevancia en la iconografía de las Iglesias, atrae a peregrinos y es invocada cada vez más, en las más diversas circunstancias (Mariño, 2016). Muchos autores señalan que es posible que este aumento en el culto a María coincida con una mejora en la percepción de las mujeres durante finales de la Edad Media, momento en que el amor cortés y trovadoresco estaba en auge, de manera que el amor ideal que predica esta literatura se expande hacia la figura de la Virgen (Mariño, 2016). También podríamos pensar, sin embargo, que es el aumento del amor hacia María lo que influye en la mejora de la imagen femenina en la sociedad.

La maternidad durante finales de la Edad Media, especialmente durante el siglo XIV, va a aumentar su valoración, poniendo las bases para el apogeo que vivirá durante el Renacimiento, como veremos. Esto es debido en gran parte a los problemas demográficos y de mortalidad infantil que durante esta época se vivieron en Europa, que llevaron a intentar reforzar el concepto de la buena madre y a llamar la atención sobre la importancia de la crianza responsable de los hijos. Mientras que durante el Renacimiento la apología de la maternidad se da por la importancia y necesidad de la familia en la construcción del nuevo Estado Moderno, ahora estará relacionada con la crisis de la Baja Edad Media. Así, la imagen de la Virgen, modelo más perfecto para todas las mujeres, establecido de forma oficial por la Iglesia, será utilizada para concienciar a las mujeres sobre estos nuevos temas relevantes para la sociedad. María, quien también había sido madre y, aunque no sufrió los problemas del embarazo y el parto, sabe lo que es criar y sufrir por un hijo, se convierte en una figura en la que las mujeres se pueden sentir identificadas. Por otro lado, la importancia de la leche materna llega desde la Antigüedad y, aunque serán los moralistas del siglo XVI quienes lo dejarán plasmado en sus tratados de forma oficial, ya existe durante la Baja Edad Media una valoración hacia la leche que proviene precisamente de la traducción de los tratados médicos y fisiológicos antiguos, realizados desde el siglo XIII, que se ve reflejada, entre otras cosas, en la aparición de reliquias. Aristóteles y la biología humoral pensaban que la leche era la sangre cocida, por lo que, según estas ideas, era la propia sangre de la madre la que se transmitía al

hijo durante el amamantamiento, contribuyendo a crear lazos entre ambos. Aunque, como ya se ha dicho, este concepto será sobre todo explotado en el siglo XVI, ahora también es una idea importante, que otorga dignidad a la leche materna (Mariño, 2016).

La Virgen de la Leche es un tipo iconográfico que surge en un ambiente extremadamente favorable, debido a la gran cantidad de leyendas e historias que circulaban alrededor de la leche de María, cuya fama y repercusión llevaron a su plasmación plástica (Trens, 1946). Gracias a su importancia y a la literatura que rodea a este tema artístico, desde finales de la Edad Media vemos como esta representación icónica, que durante los siglos anteriores se había desarrollado sobre todo en pequeñas tablas de devoción, ahora ocupa unas dimensiones mucho mayores y grandiosas. Así, podemos asegurar que durante los años del Gótico, la Virgen de la Leche adquirió una monumentalidad y suntuosidad que le aporta dignidad. Se trata del momento de mayor expansión de esta imagen y de la propia advocación, y su relevancia en la vida de los cristianos lleva a que la representación de la Virgen de la Leche se pueble ahora de ángeles, músicos e incluso mecenas de estas obras, situándola en interiores y paisajes lujosos y de gran hermosura, como podemos ver, por ejemplo, en la Virgen de Luca de Jan van Eyck, donde además de comprobar la suntuosidad en la que se inserta la Virgen con el Niño, sentados ambos en un elegante trono, dentro de una rica estancia, podemos observar que en estas imágenes, como sucederá también en el Renacimiento, la Virgen responde a los cánones de belleza establecidos ya en la literatura caballeresca y en la propia teoría de autores cristianos, como San Alberto Magno, quien aseguró en el siglo XIII que María poseía una tez blanca y rosada, un cabello largo castaño, los ojos oscuros y la estatura mediana (Trens, 1946), imagen influida por las descripciones de los llamados retratos lucanos.

Por otro lado, la relación de la Virgen con el Niño durante la etapa Gótica no era muy reseñable, como podemos ver, no solo en la Virgen de la Leche, sino también en imágenes de la Virgen con el Niño: la dignidad y monumentalidad era ahora más importante, por lo que se prefería mostrar unas figuras que miraban al espectador mayestáticos, antes que mostrar una relación de afecto entre ambos, que sí será característica de las representaciones de vírgenes lactantes en el Renacimiento. Esto se puede observar, por ejemplo, en la Virgen con Niño y ángeles de Jean Fouquet, donde también resaltamos el pecho, que ahora es representado con absoluta artificialidad, mientras que a partir del siglo XVI conseguirá tener una mayor carnalidad.

Podemos concluir asegurando que, mientras que durante la Edad Media la Virgen de la Leche tendrá un carácter especialmente simbólico, en el Renacimiento veremos cómo esta representación adquiere un carácter más realista y cercano a la realidad, debido a la diferente coyuntura cultural, espiritual y social aparecida durante el siglo XVI.

4.2. La Virgen de la Leche y la maternidad en los inicios de la Edad Moderna

La nueva configuración del Estado Moderno trajo consigo importantes cambios en la vida de las mujeres, quienes lejos de vivir el Renacimiento como el momento de individualidad, éxito personal y cultivo cultural y espiritual que supuso para los hombres, son educadas para destinar su vida al cuidado de su esposo y sus hijos, estando todo lo que aprenden destinado a la felicidad de su familia. Las características que la imagen de la Virgen de la Leche va a tener en el Renacimiento, basadas en la humildad y la obediencia, así como en el cumplimiento de las tareas como madre y esposa, van a hacer que esta sea el mejor instrumento para la educación de las mujeres, aprovechando la gran devoción popular que existía hacia ella.

Durante el Renacimiento, además de la aparición del papel fundamental de la familia y, por tanto, de la mujer como madre, también se dio el aumento de los estudios de obstetricia, ginecología y pediatría, entre los que destacamos los estudios de Vesalio en anatomía o de Gabriel Falopio. Esta conjunción de ideas y nuevos conocimientos dieron como resultado una mayor estimación a la maternidad, ya que se entiende que las funciones maternas no son simplemente una consecuencia del Pecado Original, sino que tienen una base médica, comprendiendo mejor el proceso de embarazo y alumbramiento, y pasando así de la idea del sufrimiento necesario a la de función

esencial, entendiendo que el parto hace que el hijo sea siempre dependiente de la madre y que esta sienta un amor incondicional y natural, que procede de la conexión que se establece en el embarazo (De Maio, 1988).

A diferencia de épocas anteriores, se incentiva a las madres para que se relacionen con sus hijos y sean ellas las que los críen en sus primeros años de vida, ya que al crecer debe ser el padre quien se encargue de su educación. Es esta una de las principales razones, como ya se ha señalado, para que las mujeres durante el Renacimiento tuvieran un mayor acercamiento a la lectura. Sin embargo, también debemos apuntar que la dignidad de la paternidad seguía siendo mayor en el caso de los padres, quienes se consideraba que eran los realmente encargados de dar vida a los hijos, quedando las madres relegadas a un papel de simple contenedor y, como ya se ha dicho, aportaban la educación para la vida de adultos, pues se consideraba que la madre por su naturaleza femenina no estaba capacitada. El amor materno era considerado como un hecho, más que un deber, por la relación establecida entre ambos a lo largo de la gestación, pero se consideraba que este no era un amor bueno, un amor racional, como el de los padres, sino un amor pasional, típico del sexo femenino, del que pronto había que separar al hijo o la hija para que no fuera malcriado (Duby y Perrot, 1992). Es por esto que la mujer sólo criaba a sus hijos durante los primeros años de vida, y únicamente se encargaba de la instrucción moral y religiosa, para la que sí había recibido formación mediante las lecturas piadosas, así como del control de los comportamientos morales y las prácticas religiosas, especialmente cuando nacían niñas (Duby y Perrot, 1992). Encontramos en los *Coloquios Matrimoniales* de Pedro de Luján (1550) alusiones a la tarea que la madre debe desempeñar como educadora de sus hijos, pues ese es un objetivo vital para ellas: "(...) porque en su casa tiene a su marido con quien hablar, a sus hijos a quien educar, a sus hijas a quien adoctrinar, a su familia con quien conversar (...)" (p.67). En esta frase, no sólo podemos ver cómo era recomendado que la mujer quedara en el ámbito doméstico, al que pertenecía y en el que podía encontrar todo lo que necesitaba para el desarrollo de su vida, sino que además hace alusión a su función como educadora; también podemos señalar la diferencia que hace entre la educación de los hijos y el adoctrinamiento en el caso de las hijas.



Figura 8: Virgen leyendo con Niño. Maestro de las Medias Figuras. Primera mitad del siglo XVI.
Fuente: mismuseos.net.

Algunas pinturas sobre la Virgen de la Leche nos hablan de esta función de instructora que debía tener la madre, pues María aparece con el Niño, incluso a veces con San Juan, y entre ellos hay un libro abierto, símbolo no sólo de la instrucción de las mujeres, en este caso también de María, en las lecturas piadosas, sino también de la responsabilidad de transmitir este hábito y conocimiento a sus hijos. En esta Virgen de la Leche del Maestro de las Medias Figuras, de gran belleza, podemos contemplar una Virgen lactante que tiene un libro abierto delante, símbolo clave de esta original pintura (Figura 8). Con este objeto, el libro abierto, no sólo nos muestra la educación de María, especialmente en el ámbito piadoso, sino también su función como madre de dar con su hijo los primeros pasos de este en la lectura, para, a través de obras religiosas y piadosas, obtener los primeros conocimientos sobre moral cristiana. Otro rasgo interesante y común a la gran mayoría de Vírgenes de la Leche existentes que podemos señalar a través de esta pintura es la inexistencia de elementos divinos: la imagen está totalmente humanizada, simplemente dignificada con ese entorno y vestimenta que nos habla de una familia bien posicionada; por lo demás, se trata de una representación de una madre en acción de amamantar, mostrando una relación de afecto con su hijo, como podría darse en cualquier familia; un tipo de imagen que, como ya se ha señalado, fue muy favorecida por la nueva espiritualidad moderna.

La imagen de María, como hemos visto anteriormente, es objeto de cambios en el Renacimiento. Uno de ellos es el cambio de la Virgen mayestática del Gótico, a una representación más cercana y humana, en ámbitos sencillos, de fondos paisajísticos, o domésticos, lo que hizo que las mujeres se sintieran más identificadas y, con ello, la capacidad de influencia de esta imagen en ellas aumentara. Una de las características de la Virgen de la Leche renacentista es la mayor relación que mantiene con su hijo en la imagen. Si analizamos estas representaciones, poniendo atención a los gestos y las miradas, vemos que ahora la Virgen en muchas ocasiones ya no aparece mirando al espectador, sino que su mirada se agacha hacia sus brazos, donde está el Niño, quien también suele mirar a la Madre, con gesto cariñoso y amable, mostrando miradas amorosas que nos hablan del amor maternal. En la Virgen de la Leche realizada por Pedro de Campaña podemos observar este tipo de afecto y gestualidad: la Madre mantiene la mirada hacia el Hijo con total serenidad, sujetándolo con afecto y cuidado, mientras el Niño, en una posición totalmente realista, con la cabeza hacia el pezón, a diferencia de algunas imágenes góticas, le devuelve la mirada (Figura 9). La contemplación de María además es de total sumisión y obediencia hacia su Hijo, mostrando el gesto de humildad que caracterizará su imagen durante esta época. Hablamos de un mayor realismo en la representación de la virgen lactante, no sólo por la mayor identificación con los personajes por su carácter doméstico y amable, sino también por la postura que muestran en algunos casos, como en esta imagen de Pedro de Campaña, donde la madre tiene el vientre de su hijo pegado a su cuerpo, con el mentón hacia el seno y la boca en el pezón, forma ideal de dar el pecho; además el Niño tiene alrededor del año en estas representaciones, confirmando que durante esta época, y ya desde tiempos de hebreos y egipcios, los niños son amamantados hasta los tres años, pues la leche materna es su principal sustento para la supervivencia (Jouffroy, 2007).

No sólo se establece entre ellos un contacto visual, sino también físico, pues aparece el Niño tocando con sus manos a María, incluso en algunas ocasiones buscando el pecho o apoyado en él, mientras que ella por su parte está abrazándole o realizándole algún gesto de cariño, a la vez que le ofrece el pecho, como podemos ver en esta Sagrada Familia del Maestro del Papagayo, en la que, como en la anterior sagrada familia vista, reina un estado de paz y afecto entre sus miembros divinos, donde no sólo María muestra afecto por el Niño, sino que en este caso también San José participa del amor familiar, en ese gesto con el que alimenta a Jesús ofreciéndole una uva, una fruta muy simbólica dentro del cristianismo, relacionada con lo divino, lo místico y la vida (Figura 10). En estas imágenes, la Virgen, como apunta Maurice Vloberg (Jouffroy, 2007), convierte un acto tan natural como dar de mamar, en un acto divino al ofrecérselo a Dios. Sin embargo, en este tipo iconográfico surge una dificultad a la hora de representar la relación entre madre e hijo. Cuando la Madre le ofrece la leche se crea una dependencia entre esta y el Hijo, algo que no podían dejar que sucediera con Jesús, pues le da una posición de dominio a María sobre Él. Es por ello que, aunque

en algunas imágenes es la Virgen quien le ofrece el pecho, veremos algunas otras, como esta del Maestro del Papagayo, donde es el Niño quien coge el pecho de su Madre.



Figura 9: Virgen de la Leche. Pedro de Campaña. Primera mitad del siglo XVI. Fuente: *Summa Artis*, volumen XXIV, p. 401.



Figura 10: Sagrada Familia. Maestro del Papagayo. 1550. Fuente: artsandculture.google.com.

La cabeza ladeada de María, que podemos ver en la imagen de Pedro de Campaña, junto con la mirada hacia abajo, son gestos que nos hablan, como ya hemos apuntado, de sumisión y humildad. Por tanto, debemos pensar que estos gestos y conexiones de cariño y afecto que se establecen ahora entre María y Jesús en la representación de la Virgen de la Leche no sólo corresponden al nuevo culto dado a María en el Renacimiento, sino que también han sido pensados para representar a través de la Virgen el nuevo imaginario creado en torno a la mujer, mostrando con ellos que no deben desentenderse de sus hijos, y que la responsabilidad de su crianza y felicidad, al igual que la del resto de la familia, recae sobre ellas, pues esa es su función en el mundo. Son muchas las referencias que encontramos en los moralistas acerca del deber de las madres de dar de mamar a sus hijos, como la que encontramos en los *Coloquios Matrimoniales* de Luján (1550), donde, además de dedicar un coloquio a los consejos sobre diferentes aspectos del matrimonio y la maternidad, leemos la siguiente frase: “Debe asín mismo lo tercero la mujer, después de que la leche le ha venido, dar della de mamar a su criatura, porque parece cosa muy monstruosa que haya ella parido a la criatura de sus entrañas y que otra mujer extraña le de sus tetas” (p.133).

Con la preocupación del Estado Moderno, y especialmente de los moralistas, por la implicación de las mujeres en su maternidad, el uso de nodrizas, una tradición que venía de siglos atrás, fue tachado de conducta negativa e impropia de las buenas mujeres y madres (Morant, 2002). La proliferación de imágenes de la Virgen de la Leche durante los primeros años del Renacimiento, especialmente en países católicos como es el caso de España, donde esta iconografía tuvo mucho arraigo, se debe, no solo a la devoción popular mariana, sino también a la necesidad de mostrar a las mujeres cuáles eran los comportamientos que el Estado y la Iglesia consideraban ahora necesarios (De Maio, 1988), y qué mejor manera de hacerlo que utilizando como ejemplo al mayor modelo existente para las mujeres: la Virgen no sólo se encarga de cuidar y dar afecto a su Hijo, sino que también cumple su función como sustento alimenticio. Además, ahora se usan como argumento los estudios fisiológicos en los que se defiende que a través de la leche materna también se traspasan caracteres y virtudes, así como defectos. Es por ello que son las propias madres las que deben amamantar a sus hijos, creando una madre lactante que es mediadora y reguladora de las conductas de su hijo, como un factor de civilidad (Fernández, 2011). También es mediante el periodo de lactancia cuando se considera que madre e hijo consolidan una relación de afecto y cariño, unos lazos que duran toda la vida, como expresa Fray Antonio de Guevara en su *Reloj de Príncipes* (1529): “(...) no hay mejor medio que criarlos las madres a sus pechos, ca la madre cuando ruega alguna cosa a su hijo propio no ha de mostrar el vientre do lo parió, sino los pechos con que le crió; porque todo lo que por la leche que mamamos nos es pedido, dudo yo que aya coraçón tan duro que puede negarlo” (Fernández, 2011, p.178).

Por otro lado, y como ya señalamos al principio del artículo, los textos de los moralistas en los que basamos la investigación deben ser estudiados con precaución, puesto que no reflejan la realidad de las mujeres, sino su estado ideal según estos teóricos. Así explicamos que nos encontremos todavía imágenes de nodrizas dando el pecho en algunas pinturas del Renacimiento español, especialmente en aquellas que tratan el tema iconográfico de los Nacimientos de personajes cristianos, como el Nacimiento de San Juan Bautista o el de la Virgen, en los que las madres ya son mayores, como en esta representación de Luis de Morales sobre el Nacimiento de la Virgen (Figura 11); en ella aparece una nodriza amamantando a María, pues Santa Ana nunca aparece dando de mamar a su hija, dada su edad. En esta escena creada por Morales con máxima sencillez, aparecen alrededor de la santa mujeres que le han atendido en el parto y le ayudan ahora tanto en su recuperación, pues podemos ver su gesto de dolor y cansancio en el rostro, tan identificable para las mujeres, como en los cuidados a María recién nacida, que ha sido envuelta en telas a la manera de la época. En esta pintura aparece una misteriosa figura femenina, una dama de elegante peinado y vestimenta, que porta una cesta con frutos, cuya mirada hacia el espectador hace pensar en que fuera un retrato de una mujer embarazada. Muchas de estas pinturas de nacimientos eran encargadas para habitaciones donde las mujeres daban a luz, y servían como una especie de talismán para que todo se desarrollase con normalidad, pues el miedo al parto era justificado,

teniendo en cuenta el alto número de mujeres que morían al dar a luz.



Figura 11: Nacimiento de la Virgen. Luis de Morales. 1562-1567. Fuente: museosenfemenino.es.

No debemos olvidar que el uso de amas de cría había sido una tradición llevada a cabo durante siglos, que difícilmente podría cambiar de un día para otro, sobre todo teniendo en cuenta las connotaciones negativas que siempre ha tenido dar pecho: además de considerarse consecuencia del Pecado Original, algo que ya se ha comentado, se pensaba que durante el período de lactancia las mujeres no podían tener sexo, puesto que podía influir en la calidad de la leche, que quedaba corrompida, por lo que era preferible que otra mujer se hiciera cargo de esta tarea y así las mujeres privilegiadas, que eran realmente quienes tenían acceso a este servicio, pudieran continuar con sus funciones, pues debían ser muy fecundas y tener hijos de forma seguida para asegurar la descendencia de su familia, dado el alto índice de mortalidad infantil de la época. Para luchar contra esto, los moralistas crearon una serie de consecuencias negativas con respecto al uso de nodrizas, especialmente la problemática de infectar al bebé, ya que, como se ha apuntado anteriormente, en aquel momento existía la convicción de que a través de la leche materna se transmitían valores, cualidades e incluso el linaje, por lo que no extraña que fuera tan acuciante dejar atrás este uso. Así, pese a que queda establecido que el uso de nodrizas es una omisión de la maternidad y un pecado, probablemente no fue un hábito que desapareciera con facilidad, especialmente en aquellos casos en los que no había más remedio que usar una nodriza, como es el caso ya comentado de las madres de edad avanzada o enfermas.

Durante la Edad Moderna se da una nueva significación a la lactancia, en la que se reconoce su valor e incluso su influencia en los niños y niñas, pero trae consigo también la aparición de grandes condicionantes en las conductas femeninas sobre su propio cuerpo a los que las mujeres opondrán resistencia; el Humanismo ante estas protestas actuará fortaleciendo, como vemos, los discursos a favor de la lactación, aprovechando como apoyo visual estas imágenes que inundaban Europa ahora (Fernández, 2011). El hecho de que en el siglo XVIII se cree una nueva apología de la lactancia habla de la continuidad de esa resistencia por parte de las mujeres. Por tanto, podemos decir, como asegura Fernández Valencia (2011), que la tipología iconográfica de la Virgen de la Leche nace con una intención empática con las mujeres, pero también es una campaña a favor de la

lactación. Su gran expansión durante los siglos XV y XVI en Europa responde, no sólo a la devoción por la imagen, sino también a un proyecto demográfico, en el que las mujeres deben cuidar a sus criaturas y asegurar su supervivencia. Con el nuevo modelo económico y el orden social establecido en la Modernidad, las mujeres quedaron relegadas fuera del ámbito del trabajo, apareciendo unas nuevas relaciones de poder entre géneros, donde las mujeres deben realizar su trabajo dentro del hogar, y el cuidado de sus hijos es una de sus tareas fundamentales. Aun así, a sabiendas de que no siempre es posible que las mujeres amamenten a sus hijos, los propios moralistas continúan introduciendo normas para la elección de una buena nodriza, como es el caso del ya nombrado Fray Antonio de Guevara, pues hay situaciones en las que es imposible prescindir de ellas.

Las pinturas donde se representan Nacimientos también mostraban la nueva dignidad otorgada a la maternidad y al ambiente doméstico femenino, donde las mujeres quedaban relegadas, pues muestra el escenario de un parto con bastante cercanía a cómo debía ser en la realidad del Renacimiento, no sólo apareciendo la parturienta y el recién nacido, sino todas las mujeres que ayudaban en esta complicada tarea y las funciones que llevaban a cabo, ayudándonos a conocer cómo se desarrollaban estas situaciones (De Maio, 1988). Así, en habitaciones donde se representa con atino un ambiente en el que se mezcla la preocupación y el cansancio, pero también la felicidad y la calma, aparecen también mujeres hacendosas: además de la madre, la nodriza y la partera, hay en estas pinturas mujeres con paños, mujeres ofreciendo un caldo a la parturienta o algunas que le hacen aire o que incluso están rezando y velando por su comodidad. En el Nacimiento de San Eloy, del Maestro Pere Nunyes (Figura 12), podemos ver todos estos rasgos: en una habitación de estilo flamenco debido a la riqueza en las telas y cortinajes, aparece la madre de San Eloy con claro gesto de cansancio, tumbada en la cama, mientras otra mujer le ofrece el típico caldo que se preparaba para recobrar las fuerzas; en el suelo, varias mujeres preparan las toallas y las calientan al fuego de una lumbre, mientras otra mujer cuida del recién nacido con claro gesto de cariño.



Figura 12: Nacimiento de San Eloy. Pere Nunyes. 1526-1529. Fuente: [Museu Nacional d'Art de Catalunya](https://www.museu-nacional.dart.cat/).

4.3. Belleza ideal y decoro en la Virgen de la Leche

La belleza ideal y el decoro fueron dos temas de gran importancia para la cultura del Renacimiento y tuvieron especial presencia en las obras de arte de este período. Ambos conceptos están presentes en las representaciones de la Virgen de la Leche.

El ideal de belleza del Renacimiento parte de la tradición del amor cortés medieval y, por tanto, ya podemos encontrarlo en personajes femeninos como Laura de Dante o Beatriz de Petrarca, así como en las vírgenes, santas y otras figuras importantes representadas en la pintura gótica. Con el Renacimiento se dio la recuperación del concepto de belleza clásica, que no llegó a perderse del todo durante la etapa medieval, pero que ahora no sólo es considerado como ideal estético, sino también como una forma de enlazar lo humano y lo divino, siendo directamente proporcional la belleza que una persona posea con lo cerca que está de la perfección y la divinidad, especialmente en el caso de las mujeres (De Maio, 1988). Este ideal de belleza renacentista, de la que hablan autores como Castiglione en su *Cortésano* (1534), puede observarse en las hermosas representaciones de Venus, pero también a través de la pintura religiosa, pues los personajes femeninos que aparecen en ella van a responder a estos cánones de belleza, como no podía ser de otra manera, ya que ahora, como hemos señalado, la belleza y la perfección van de la mano; por esta relación de lo hermoso y lo divino no podemos pensar otra forma de representar a María que como la más bella de las mujeres. Así, a través de la Virgen de la Leche también podemos analizar el canon de belleza impuesto por la cultura renacentista, basado en rasgos redondeados, largas cabelleras rubias, tez blanca y suave, ojos almendrados y el pecho siempre redondeado y no muy grande. En la Virgen de la Leche pintada por Pedro Berruguete triunfante en un trono que aún tradición clásica y elementos góticos (Figura 13), María aparece como una joven y bella dama, de largo cabello rubio, la tez suave y blanca, casi transparente, los ojos almendrados, la nariz recta al estilo clásico y una pequeña boca que guarda una leve sonrisa.



Figura 13: La Virgen de la Leche. Pedro Berruguete. 1500. Fuente: [Wikipedia](https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_la_Leche).

Un aspecto importante que aparece en las representaciones de la Virgen de la Leche es su juventud, ya que aparece con un rostro muy joven, casi de adolescente; a través de este rasgo podemos confirmar que, efectivamente, las mujeres renacentistas eran madres y esposas muy jóvenes, pues no sólo había que casarlas aprovechando la belleza de su juventud, sino también su vida fértil, dada la necesidad de tener descendencia, y así lo reflejan los artistas en sus pinturas.

En una pintura de Antonio Pradales (Figura 14), podemos apreciar los rasgos de los que estamos hablando: la juventud en su rostro, la belleza ideal con que María es representada y un cabello que llama especialmente la atención por su color, su longitud, y por aparecer suelto y sin velo, una prenda que cubre la cabeza, obligatoria para las mujeres casadas que, sin embargo, no lleva María, a quien por su virginidad se le representa como doncella. Además, no aparece el velo en la cabeza de María, excepto en las representaciones en las que aparece como una mujer mayor, como en la Aparición de Cristo o en el Descendimiento de la Cruz, cuando ya María es viuda y lleva el atuendo pertinente, y esto puede ser por el hecho de que no ha mantenido relaciones sexuales con San José, pese a haber sido desposada. El cabello es de gran importancia en las representaciones de los personajes religiosos femeninos, por todo el significado que tiene intrínseco: simbolizan un concepto primitivo de fertilidad y energía, además de las connotaciones sensuales que le añade el paso del tiempo; se trata de un símbolo ambivalente, que es usado tanto como elemento de sensualidad y erotismo como, en el caso de la Virgen, especialmente en sus representaciones durante el Renacimiento, para simbolizar y exaltar la virginidad (Bornay, 1994).



Figura 14: La Virgen dando de mamar al Niño. Antonio Pradales. Primera mitad del siglo XVI.

Fuente: [Flickr.com](https://www.flickr.com/photos/antonio-pradales/).

Las autoridades eclesiásticas y los moralistas dedicaron una parte importante de su labor educativa hacia las mujeres en mostrarle los comportamientos negativos que no debían llevar a cabo. Uno de ellos era el uso de afeites, maquillajes, así como el lujo en la vestimenta y el ornamento, pues se consideraba que las mujeres, dada su naturaleza seductora e irracional, daban malos usos a la moda: dedicaban demasiado tiempo de ocio, gastaban las fortunas de sus maridos, intentaban con su imagen atraer a los hombres a la perdición del pecado y, además, realizaban un acto de soberbia al intentar cambiar la imagen que Dios les había otorgado (Duby y Perrot, 1992).

Juan Luis Vives (1523) dice a las mujeres cristianas: “Yo no quiero que se te vea sucia y harapienta, pero tampoco con un vestuario adquirido para la ostentación y la soberbia” (cap.VIII).



Figura 15: Virgen de la Leche. Círculo de Juan de Juanes. Primera mitad del siglo XVI. Fuente: pinterest.es.



Figura 16: Virgen con Niño. Francisco Frutet. Mitad del siglo XVI. Fuente: *Summa Artis*, vol. XXIV, p. 391.

En este sentido, la Virgen de la Leche nos da una imagen ambigua: por un lado, dada su nueva significación como mujer humilde, encontramos representaciones en las que aparece dentro de espacios sencillos y no muy lujosos o paisajes exteriores, con vestimentas simples y sin más ornamento que la dulzura y la belleza de su rostro, como es el caso de la Virgen de la Leche del círculo de Juan de Juanes (Figura 15), a la que en este caso sí vemos velada, y con un atuendo sencillo, sin decoraciones ni joyas, mostrada de aspecto muy natural. Sin embargo, en otras ocasiones podemos ver una Virgen de la Leche más majestuosa, vestida a la manera de nobles renacentistas, ataviada con ropajes y ornamentos lujosos y típicos de la moda del momento, e incluso aparece en interiores ricos y entronizada, como la Virgen de la Leche de Francisco Frutet (Figura 16), o la ya comentada de Pedro Berruguete, aunque, en general, los artistas suelen escoger una imagen digna pero sencilla para representar a la Virgen en la acción de amamantar. La aparición de mujeres religiosas, como la Virgen o, en mayor medida las santas, ataviadas con lujosas vestimentas, adornos y joyas, debe ser entendida como una licencia artística por parte de los pintores, que sienten la necesidad de alabar a un personaje como María representándola como la más rica y perfecta de las mujeres; este hecho se da especialmente, en las pinturas donde aparecen santas, quienes fueron junto con María modelo de santidad para las mujeres, aunque en sus representaciones suelen aparecer muy ricamente ataviadas en aras de hacer honor a su dignidad, sin olvidar que se necesitaba de una contemporaneización de estas figuras, a las que visten de forma anacrónica, a la manera de las mujeres renacentistas, pues resultaban más fáciles de comprender y las espectadoras podían sentirse más identificadas y cercanas a ellas (Sánchez, 2001). Tampoco debemos olvidar que, pese a que los moralistas y la Iglesia fueron duros contra estas prácticas femeninas de coquetería, la realidad no siempre era como ellos pretendían, y las mujeres más privilegiadas vestían a la moda y decoraban su cuerpo, por lo que los artistas, que eran hombres de su tiempo, estaban acostumbrados a ver mujeres vestidas de esta manera y lo trasladaban a su lienzo. En cuanto a moda se refiere, volvemos a hacer hincapié en un elemento que aparece en algunas de las Vírgenes de la Leche que hemos visto, como la propia del círculo de Juan de Juanes, y que es una prenda de gran importancia simbólica: el velo sobre su cabeza, una prenda obligatoria que debían llevar todas las mujeres casadas. Se consideraba que el cabello suelto y a la vista era un elemento de atracción para los hombres, por lo que solo estaba permitido para las doncellas, mientras que las mujeres una vez casadas debían cubrirlo como muestra de su fidelidad hacia el esposo (Mariño, 2016).

La exposición que la Virgen de la Leche hace de su pecho es también un factor de enorme interés dentro de su iconografía, teniendo en cuenta el control que había en esta época sobre el cuerpo femenino y la importancia del decoro. El pecho en el arte occidental europeo ha estado lleno de significados más allá de su presencia anatómica, impregnándose de valores estéticos, sexuales e ideologías políticas y religiosas; por ejemplo, las Venus griegas fueron representadas con el pecho desnudo para representar la gracia y la perfección del cuerpo humano, por lo que su desnudez se consideró lícita (Yandell, 2010). El pecho de María en el arte cristiano tiene una gran carga conceptual, pues su leche tiene capacidad de redimir, y aparece junto a su Hijo divino, al que le otorga la humanidad (Price, 2001). A esto se une que el arte del Renacimiento, donde los pintores ya no son artesanos sino genios creativos, no trata sólo de mostrar al espectador para que este reciba la información de forma sensorial, sino que se torna en algo conceptual, donde se invita al espectador a reflexionar acerca de lo que ve, por lo que la imagen no muestra una desnudez vacía, sino cargada de significado (Miles, 2008).

Desde el siglo XIV el número de representaciones de la Virgen de la Leche crece considerablemente y van a aparecer con frecuencia en el arte occidental, hasta que desaparece en el siglo XVIII, pues su culto va perdiendo fuerza desde que el Concilio de Trento prohíbe las figuras desnudas en el arte. Sin embargo, esta imagen negativa del pecho desnudo no aparece en los años del Renacimiento anteriores al Concilio de Trento, donde las restricciones al cuerpo se endurecen,

sino que podemos hablar, como nos asegura Margaret R. Miles (2008), del pecho secular³, que aparece como un objeto médico y anatómico, de manera que el cuerpo, gracias al desarrollo de la disección, la anatomía y la medicina, es considerado como objeto de estudio y se libera y vacía del significado religioso. Evidentemente no podemos usar nuestra mentalidad actual sobre lo erótico en este tipo de imágenes, sino que debemos tener en cuenta que durante las etapas medieval y moderna lo erótico es usado para las imágenes religiosas en tanto que aumenta su efectividad, al ser excitantes y llamativas, como ocurre por ejemplo en las representaciones de las místicas, y como ocurre también con el uso de la violencia, aunque será un método que el Concilio de Trento pondrá en duda (Miles, 2008).

La representación del pecho de la Virgen de la Leche se caracteriza por ser pequeño, artificial en su forma y por mostrar sólo uno, para que no haya una exposición total del cuerpo, sino una revelación cuidadosa y significativa (Miles, 2008). Durante los siglos XV y XVI, aparecen, como nos explica Miles (2008), tres cambios importantes en la representación de la Virgen de la Leche: por un lado, el pecho es representado de manera más realista, pechos redondeados y engordados por la lactancia, que por su naturalidad acabaron despertando un sentido más erótico, y por ello Trento lo prohíbe. El segundo cambio es que los pechos aparecen en contextos que no son puramente religiosos o maternales, sino que se usa su desnudez en la representación de personajes femeninos históricos o mitológicos, como Susana, Cleopatra o Venus, por lo que los pechos de María pasan desapercibidos dentro de otras muchas representaciones pictóricas consideradas lícitas para la sociedad de esta época. Por último, relacionado con lo anterior, ahora son representados los dos pechos desnudos y expuestos en otros tipos iconográficos, especialmente los mitológicos en el contexto italiano, por lo que la aparición cuidadosa de un solo pecho se carga de contenido y significado religioso y maternal. Una pintura en la que podemos observar esto es la realizada por el Maestro de Perea (Figura 17), donde la Virgen, que responde a los cánones de belleza de los que hemos hablado, y tiene en sus brazos al Niño que la mira con dulzura mientras juntan sus manos en un gesto de afecto, tiene el pecho fuera en ofrecimiento a Jesús; como podemos observar el pezón es apenas perceptible, y absolutamente artificial por su posición manteniendo las más estrictas normas del decoro. Otras imágenes, como la Virgen de la Leche de Paolo de San Leocadio (Figura 18), muestra un pecho más realista, que sale a la altura del propio pecho, y presenta una coloración y carnosidad más realista que en otros casos. Pero, en general, como se ha señalado, el pecho de la virgen lactante suele ser representado excesivamente pequeño y artificial, en aras de no llamar al deseo erótico en su contemplación.

Así, mientras que actualmente la exhibición de un pecho es un hecho erótico, el hombre medieval y moderno estaba acostumbrado a su visión, incluso dentro de contextos religiosos, y lo relacionaba con amamantar, una visión cotidiana (Miles, 2008); también por ello comprendemos que las mujeres vieran en esta imagen de María con un pecho descubierto a una madre, y que pudieran sentirse identificadas con ella, pues no era una imagen erótica como tal. Sin embargo, y con la llegada de la Contrarreforma, algunos artistas trentinos, como Luis de Morales, optan por utilizar como recurso iconográfico en la Virgen de la Leche la introducción de la mano del propio Niño en la túnica de su Madre, en busca del alimento, para que de esta manera no aparezca el cuerpo desnudo de María (Figura 19).

3 Cuando hablamos de secularización en la Edad Moderna, no hablamos de la desaparición de la religión, sino de la separación de algunas funciones que tradicionalmente estaban a cargo de la Iglesia, como la circulación de la información, la organización de la sociedad o el establecimiento de la moral, que pasan ahora a manos de autoridades seculares, sin que eso suponga que Iglesia y Estado fueran enemigos (Miles, 2008).



Figura 17: Virgen de la Leche. Maestro de Perea. Principios del siglo XVI. Fuente: [Wikipedia](https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_la_Leche).



Figura 18: Virgen de la Leche. Paolo de San Leocadio. 1500-1505. Fuente: el-arte-de-ser-madre.blogspot.com.



Figura 19: Virgen de la Leche. Luis de Morales.1570. Fuente: [Wikimedia](#).

5. Reflexiones finales

A lo largo del trabajo, y a través de la comparación de la teoría con el análisis de las imágenes, hemos podido establecer unas bases para el estudio del uso de la Virgen de la Leche, que fue principalmente un culto popular, que surge del amor de los creyentes cristianos hacia una figura maternal y de protección, pero, por otro lado, aprovechando precisamente esta influencia en sus devotos, también fue una herramienta del Estado y la Iglesia de los primeros años de la Modernidad, para transmitir las ideas traídas con la configuración de una nueva cultura. Así, a través de una aproximación a la evolución y la iconografía de la Virgen de la Leche, junto con otras representaciones donde aparece el tema de la maternidad, podemos percibir cómo las obras de arte fueron usadas con fines propagandísticos y que, en el caso de la Virgen de la Leche, se pretendía que las mujeres, mediante el ejemplo de María, aprendieran cuáles eran los nuevos comportamientos y las nuevas tareas, fundamentalmente como esposas y madres, establecidas por la sociedad, la religión y el Estado, en aras de la formación de una nueva estructura.

Las mujeres que observaban las pinturas realizadas durante el Renacimiento español de la Virgen de la Leche podían absorber el nuevo ideal de mujer materializado en ella: María aparece ahora como una madre y esposa humilde, entregada al cuidado de su familia, sumisa ante la autoridad divina y masculina de su Hijo, silenciosa y amable. Esta imagen es transmitida gracias a recursos artísticos como la gestualidad, apareciendo con la cabeza baja y ladeada, mirando hacia el Niño, transmitiendo cariño y afecto con el contacto físico, mostrando el pecho que porta la leche redentora, pero con cuidado y decoro, según los cánones de belleza que acercan lo humano a lo divino y, en definitiva, siendo representada como la mujer entre todas las mujeres.

Con este trabajo se pretende realizar un primer acercamiento al papel de las obras de arte como documentos y testimonios de enorme importancia para el desarrollo de la Historia de las mujeres, pues, como se menciona en la introducción, nos aportan grandes cantidades de información si sabemos cómo contextualizarlas y analizarlas. La imagen de la mujer en la Historia del Arte debe ser

estudiada, no como una simple representación objetual, sino como un sujeto activo que nos habla acerca del imaginario creado en torno a ellas durante una época concreta, ya que, como también se refirió en la introducción, estas imágenes, al igual que la creación y el establecimiento de las funciones, ideas y comportamientos en torno a las mujeres de cualquier momento, han sido creadas por el hombre, dueño del devenir de las sociedades a lo largo de los siglos, y, especialmente, de la vida de las mujeres.

Bibliografía

- Alario, M.T. (1995). La mujer creada: lo femenino en el arte occidental. *Arte, Individuo y Sociedad*, 7, 45-51.
- Anderson, B.S. y Zinsser, J.P. (2009). *Historia de las mujeres. Una historia propia*. Barcelona: Crítica.
- Belting, H. (2009). *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal.
- Blaya, N. (1995). La Virgen de la Humildad. Origen y significado. *Ars Longa*, 6, 163-171.
- Bornay, E. (1994). *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra.
- Campos, J. (2016). María y la teoría de los arquetipos. *Ephemerides Mariologicae*. Fascículo IV, 66, 471-477.
- De Maio, R. (1988). *Mujer y Renacimiento*. Madrid: Mondadori.
- Del Val, M.I. (2004). Historia, Historia de las mujeres e Historia de las relaciones de género. En Del Val, M.I., Dueñas, M.J. y de la Rosa, C. (coords.), *La Historia de las mujeres. Una revisión historiográfica* (pp. 29-57). Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Duby, G. y Perrot, M. (1992). *Historia de las Mujeres. Volumen 3. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Taurus.
- Fernández Valencia, A. (1997). Pintura, protagonismo femenino e Historia de las Mujeres. *Arte, Individuo y Sociedad*, 9, 129-157.
- Fernández Valencia, A. (2011). Cuerpo nutricao: iconografías de los discursos de lactación. En Fernández, A. y López, M, *Contar con el cuerpo. Construcciones de la identidad femenina* (pp.167-205). Madrid: Fundamentos.
- García Paredes, J.C.R. (1995). *Mariología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Jouffroy, M.C. (2007). La maternité dans l'íconographie mariale. Les vierges enceintes ou allaitantes dans l'art chrétien. http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34017/anm_2007_217.pdf?sequence=1 (Consultado en 24/07/2019).
- Kelly, J. (1999). Did Women Have A Renaissance? En Hutson, L. (ed.), *Feminism and Renaissance Studies* (pp. 21-47). Oxford: University of Oxford.
- Mariño, X.R. (2016). *Imágenes de la mujer y del hombre. Símbolos de sexo, seducción, matrimonio y género*. Gijón: Trea.
- Martínez-Burgos, P. (1990). *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Melero, M.L. (2016). Eva-Ave. La virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica. En Pagán, E., Ginés, B. y Pérez, L. (coords), *De-construyendo identidades. La imagen de la mujer desde la modernidad* (pp. 111-134). Valencia: Universidad de Valencia.
- Merino, M. (1980). *La Sagrada Familia a través de la Historia del Arte*. Caja Insular de Ahorros de Gran Canaria. 129, pp. 10-13.
- Miles, M.R. (2008). *The Secularization of the Breast (1350-1750)*. London: University of California.
- Morant, I. (2002). *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*. Madrid: Cátedra.
- Núñez, M. (1997). *Casa, calle, convento. Iconografía de la mujer bajomedieval*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- Price, M.L. (2001). Bitter Milk: The "Vasa Menstrualis" and the Carnibalized Virgin. *College Literature*,

volumen 28, 1, 144-154.

- Rodríguez, L. (2013). La Virgen de la Leche. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, volumen V, 9, 1-11.
- Rubin, M. (2010). Imágenes de la Virgen María. *Anales de Historia del Arte*, volumen extraordinario, 109-124.
- Salvador, J.M. (2013). Benedicta in mulieribus. La Virgen María como paradigma de la mujer en la tradición patristica y su posible reflejo en la pintura gótica española. *Mirabilia*, 17, 11-49.
- Sánchez, J.A. (2001). El cielo y el mundo. Mujer vestida de santa, santa vestida de mujer. En Camacho, R. y Miró, A. (eds.), *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder* (pp. 161-235). Málaga: CEDMA.
- Sánchez, T. (1996). *La mujer sin identidad. Un ciclo vital de sumisión femenina durante el Renacimiento*. Salamanca: Amarú.
- Segura, C. (coord.). (2010). *La Querrela de las mujeres*. Sevilla: Al-Mudayna.
- Sureda, J. (dir.). (1995). *Historia del Arte Español. La España Imperial. Renacimiento y Humanismo*. Barcelona: Plawerg.
- Trens, M. (1946). *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra.
- Verdon, T. (2005). *María en el arte europeo*. Barcelona: Electa.
- Warner, M. (1991). *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus.
- Williamson, B. (2009). *The Madonna of Humility: Development, Dissemination and Reception. C.1340-1400*. New York: Boydell and Brewer.
- Yandell, C. (2010). Iconography and Iconoclasm: The Female Breast in French Renaissance Culture. *The French Review*, volumen 83, 3, 540-558.

Fuentes

- Antonio de Guevara. (1539). *Epístolas familiares*. Madrid: Real Academia Española. 1950. [Edición de José María de Cossío]. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/libro-primerode-las-epistolafamiliares--2/html/> (Consultado en 30/7/2019).
- Antonio de Guevara. (1529). *Reloj de Príncipes*. Madrid: Signo [edición de 1936].
- Erasmus de Rotterdam. (1517). *Coloquios*. Barcelona: Anthropos. 2005. [Edición de Andrea Herrán y Modesto Santos].
- Juan Luis Vives. (1523). *Instrucción de la mujer cristiana*. <https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.do?idCorpus=1&idUnidad=10070&posicion=1> (Consultado en 24/7/2019).
- Pedro Luján (1550). *Coloquios matrimoniales*. Madrid: [s.n.]. 1990. [Edición de Asunción Rallus].

Innovación didáctica en Historia: un estado de la cuestión en torno a cuatro ejes temáticos

Innovative Teaching Approaches in History: A Study Based on Four Central Themes

Luna Delgado, Diego¹
Universidad de Sevilla

Recibido: 04/01/2019

Aceptado: 04/03/2019

Para citar este artículo: Luna Delgado, D. (2019). Innovación didáctica en Historia: un estado de la cuestión en torno a cuatro ejes temáticos. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 161-181.

ISSNe: 2386-8864

DOI: 10.6018/pantarei/2019/08

Resumen

El objetivo de este trabajo es ofrecer una panorámica a través de las diferentes perspectivas teóricas desde las que se ha venido abordando la cuestión de la innovación didáctica en la materia de Historia durante los últimos quince años. Para ello se elabora una síntesis descriptiva dividida en cuatro ejes temáticos (herramientas digitales, nuevas metodologías, transformación de la cultura docente y evaluación de la innovación), destacando una serie de conceptos y experiencias empíricas en cada uno de ellos. Entre otras cosas, tal procedimiento revela que la motivación del alumnado es el centro de interés tanto de este campo de investigación como del modelo educativo que hoy se está intentando implementar. Sin embargo, frente al exceso de optimismo y actitudes acríticas detectado respecto a este último, se defiende la necesidad de aumentar la rigurosidad a la hora de comparar discursos innovadores y prácticas educativas.

Palabras clave

Enseñanza de la Historia, innovación educativa, innovación docente, revisión de la literatura, motivación del alumno.

Abstract

The aim of this paper is to offer an insight into innovative teaching approaches in History, based on the different theoretical perspectives that have been tackled over the last 15 years. In order to achieve this purpose, the paper includes a descriptive summary divided into four central themes (digital tools, new methodologies, transformation of teaching culture and evaluation of innovation), with particular emphasis on a series of concepts and empirical experiences. Among other things, the study reveals that students' motivation is of the utmost importance not only in this study, but also in the education model which is currently being sought implement. When faced, however, with overoptimism and a lack of criticism of said model, there arises the need for a more rigorous discussion to compare innovative discourses and educational practices.

1 Para contactar con el autor: Diego Luna Delgado. Universidad de Sevilla. dielundel@gmail.com.

Keywords

History instruction, educational innovation, instructional innovation, literature reviews, student motivation.

1. Introducción

El encuentro entre tradición e innovación en la escuela del siglo XXI constituye una problemática del todo relevante en el ámbito de la enseñanza y el aprendizaje de la Historia, terreno donde la óptica adoptada resulta especialmente determinante a la hora de captar el interés del alumnado y, por tanto, de generar procesos educativos valiosos y satisfactorios para todas las partes implicadas. En líneas generales, la cultura escolar predominante en nuestros días podría entenderse como una concreción práctica de un discurso global en el que la innovación se ha convertido en el objeto de deseo por excelencia. Cada vez son más las personas que identifican el modelo educativo innovador (defensor de la participación, del uso de herramientas digitales, de metodologías abiertas a la creatividad y al pensamiento crítico, etc.) con una cuestión de prestigio, como ocurre en realidad con muchos otros fenómenos basados en el principio de *innovar por innovar*.

En estas tesis se enmarca el trabajo al que se adscribe la revisión bibliográfica que se presenta, centrado precisamente en el choque entre los modelos didácticos tradicional e innovador en el contexto de la clase de Historia. En otras palabras, de lo que se trata es de identificar y analizar las consecuencias prácticas de la confluencia en el aula de dos paradigmas teóricos y metodológicos, es decir, de dos maneras bien distintas de plantear los procesos educativos. De ahí que las dos preguntas de investigación en él planteadas sean: por un lado, ¿cómo es vivido el choque entre tradición e innovación en la clase de Historia por parte del profesor y su alumnado?; y, por otro, ¿qué resultados se extraerían del diseño y la experimentación de un “ámbito de investigación escolar” sobre educación mediática que intentase superar algunas de las carencias y dificultades previamente detectadas?². Para ello se ha optado por una metodología de investigación-acción con estudio de caso, apoyada en el método etnográfico mediante las técnicas de la entrevista semiestructurada y la observación participante, así como en el análisis crítico del discurso aplicado a todos los elementos que condicionan el desarrollo de los procesos de enseñanza-aprendizaje en el contexto mencionado (currículo, filosofía pedagógica del centro, orientaciones metodológicas del departamento, roles del profesor y del estudiante, etc.). A través de este proceso inductivo se pretende formular una teoría compleja que no solo describa las convergencias y divergencias entre una cultura escolar que se resiste a desaparecer y otra que se intenta implementar, sino que también aporte a otros docentes e investigadores un conocimiento útil para la superación de las posibles dificultades (académicas, organizativas, disciplinarias, sociales, etc.) emanadas de tal encuentro. De lo que se trata es por tanto de deconstruir el *dispositivo educativo* tejido entre los participantes y el contexto discursivo del que estos extraen y al que estos aportan nuevos significados, por lo que desde un primer momento resultó fundamental conocer la manera en que dicho dispositivo, el caso de estudio en sí mismo, había sido ya abordado por otros investigadores.

Ante todo, es preciso constatar que el paradigma educativo innovador es uno de los temas estrella de la investigación en educación y prueba de ello es la cantidad y variedad de publicaciones que ha inspirado en los últimos tiempos. Así lo demuestra una búsqueda rápida en ProQuest, utilizando datos de ERIC, en cuyos criterios se puede observar una gráfica que refleja un aumento exponencial de publicaciones dedicadas al tema a partir del año 2000, y específicamente a partir de 2010, respecto a la situación anterior (destacando siempre la gran productividad de los años setenta del pasado siglo) (Figura 1). Todas ellas conforman un vasto corpus que, sin embargo, se reduce

2 “Desde la perspectiva de IRES, los ‘ámbitos de investigación escolar’ son conjuntos de problemas socioambientales que actúan como organizadores del currículo, son relevantes para la comprensión de la realidad e integran, definen y concretan el conocimiento escolar deseable” (Pineda-Alfonso y García Pérez, 2011, p. 83).

drásticamente si, acorde con los parámetros teóricos y metodológicos establecidos en la investigación global descrita hace un momento, requerimos a los trabajos las siguientes características: 1) que comparen las prácticas educativas tradicionales e innovadoras, reflexionando sobre las diferencias entre unas y otras; 2) que sean de corte cualitativo y adopten la investigación-acción con estudio de caso como metodología; y 3) que tomen como caso la asignatura de Historia en la Enseñanza Secundaria Obligatoria desde la perspectiva de su didáctica. Frente a estos parámetros de búsqueda, lo que hallamos son principalmente abundantes investigaciones enmarcadas en los ámbitos de la educación Infantil, Primaria y Superior, centradas en las clases de Matemáticas o de Lengua y Literatura, e incluso en el potencial deweyano de la clase de Historia como *laboratorio democrático*.

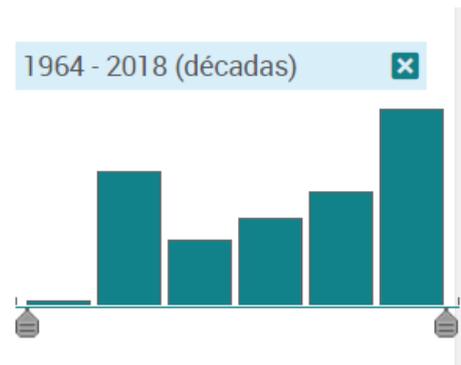


Figura 1: evolución cuantitativa de las publicaciones internacionales sobre innovación educativa desde 1964 hasta 2018, según la base de datos ERIC. Fuente: ProQuest.

2. Objetivos y metodología

El objetivo de este trabajo no es otro que el de describir las principales vías de investigación a través de las cuales diferentes especialistas han venido abordando la innovación didáctica en la materia de Historia durante los últimos quince años. Con ello se pretende definir unos primeros asideros teóricos que, gracias a su conexión directa con las preguntas de investigación planteadas en el proyecto marco, orienten el desarrollo global del mismo, al tiempo que también puedan ayudar a otros docentes e investigadores a contextualizar sus propias investigaciones en este terreno. En este sentido se ha hecho especial hincapié en la identificación de dimensiones relevantes para el análisis de nuestro caso de estudio, la clase de Historia, surgidas gracias al proceder emergente adoptado a la hora de analizar la bibliografía seleccionada, y en torno a las cuales se estructura el núcleo de este informe. Asimismo, mediante su elaboración se ha intentado: hallar las relaciones entre ciertos conceptos y determinadas aplicaciones prácticas, evitar posibles aproximaciones infructuosas, conocer cuáles eran los aspectos más controvertidos del tema, proporcionar resultados con los que comparar nuestros propios hallazgos, comprender qué tipo de aportación puede o debe constituir nuestra investigación al área de la didáctica de la Historia y, finalmente, formular nuevas preguntas que puedan dar lugar a futuras investigaciones.

En lo que respecta a la metodología empleada, cabría advertir de antemano que, más allá de una serie de tesis doctorales que en los últimos años han abordado aspectos más o menos parciales del tema (Ansó, 2017; De Miguel, 2014; Duarte, 2015; Fernández, 2016; Haro, 2015; Riera, 2010), la ausencia de investigaciones completamente replicables en el contexto elegido dificultaría sobremanera la elaboración de un marco teórico al uso. Ante el carácter holístico que se pretendía adoptar, la solución ha pasado por rastrear separadamente aquellos elementos teóricos más próximos al caso de estudio, para lo cual algunas de las fuentes secundarias y terciarias más utilizadas han sido las siguientes: revistas de alto impacto (recogidas en WOS o SCOPUS); trabajos colectivos surgidos a partir de proyectos de investigación o encargos institucionales (López Torres, García Ruíz y Sánchez Agustí, 2018; Maquilón, García-Sanz y Belmonte, 2015; Marcelo, 2011;

Medina, 2015); o bases de datos como ERIC, ProQuest o Dialnet, ajustando sus respectivos filtros (en los casos en que esto era posible) hacia la búsqueda de trabajos “evaluados por expertos”, realizados en el marco temporal 2005-2018 y relativos a niveles de educación media.

A continuación se recoge la panorámica resultante del análisis de una serie de conceptos y experiencias empíricas que permiten arrojar luz a los objetivos expresados. Estos textos han sido clasificados en las cuatro líneas temáticas emergidas durante el mismo proceso de revisión bibliográfica, estrecha e inevitablemente conectadas, pero garantas por separado de lo que podríamos entender como cuatro ejes o dimensiones específicas de la cuestión de la didáctica de la Historia en la actualidad: 1) *herramientas digitales*, incluyendo conceptos como los de EVA (Entorno Virtual de Aprendizaje) o TAC (Tecnologías del Aprendizaje y el Conocimiento); 2) *nuevas metodologías*, tales como el aula invertida [*flipped classroom*], el PBL [*Project-based Learning*], el PBL [*Problem-based Learning*], el aprendizaje cooperativo, las rutinas de pensamiento, la gamificación, etc.; 3) *cultura docente*, desde la formación del profesorado frente a los procesos innovadores o desde la perspectiva TPACK [*Technological Pedagogical Content Knowledge*]; y, por último, 4) *evaluación de la innovación*, en base a la comparación de los contextos previos y posteriores a la implementación de alguna estrategia de este tipo. Cada uno de estos bloques temáticos funciona así como una red de significados y prácticas en constante fricción con las otras redes, confluyentes igualmente en el ámbito que comporta la clase de Historia. Grandes conjuntos de elementos heterogéneos que, bajo la influencia del mismo discurso innovador, aglutinan a su vez otros tantos aspectos temáticos que, aunque protagonistas quizá en otras circunstancias (los contenidos curriculares, las fuentes históricas, los valores cívicos y ciudadanos, la sensibilización patrimonial, etc.) aparecen hoy diseminados a través de ellos.

3. Resultados

3.1. Herramientas digitales

En un primer bloque debemos incluir todos aquellos trabajos que analizan el potencial pedagógico y didáctico de un conjunto de elementos que, aunque referidos en el mismo discurso de la innovación que ayudan a mantener, cumplen una función que podríamos denominar *sustentante* –soportes y códigos– dentro de los procesos particulares de enseñanza y aprendizaje de la Historia. En esta ocasión se trata de una variada gama de lenguajes, herramientas, entornos y medios, surgidos a partir de la consolidación de Internet como entidad comunicativa matriz a finales del siglo XX. La característica común y más relevante desde el punto de vista técnico es que todos ellos poseen y operan en una dimensión digital, permitiendo a cualquier individuo con un mínimo de conocimiento informático crear, manipular y compartir con facilidad nuevos recursos. La interactividad, la reutilización de otros materiales y las posibilidades de andamiaje que ofrece tal carácter digital son algunos de los factores por los que estos han sido especialmente recomendados para el diseño de los denominados “objetos de aprendizaje” (Elliott y Sweeney, 2008; Haughey y Muirhead, 2005). Subrayando su revolucionaria novedad, Bolick (2006) expresaba: “Digital archives democratize the doing of history and provide social studies educators with an opportunity to engage students in constructivist-based learning in a manner that was practically impossible before the advent of the World Wide Web” (p. 133).

Dentro de este grupo de trabajos, no es casualidad que uno de los aspectos más investigados haya sido el del medio fílmico y todos los lenguajes a él asociados, entendidos estos como recursos válidos tanto para el profesor como para el alumnado por su consonancia con una cultura, como la actual, donde el audiovisual y sus códigos constituyen el lenguaje comunicativo predominante (Kearney y Schuck, 2006; Schul, 2012, 2014). En términos metodológicos, el vídeo resulta en efecto muy útil para fomentar un tipo de proceso educativo activo, experiencial y reflexivo (Stoddard, 2012; Stoddard y Marcus, 2010; Woelders, 2007), un “auténtico trabajo intelectual” (Swan, Hofer y Swan, 2011; Swan y Hofer, 2013), pero también, gracias precisamente a todo ello contribuye al desarrollo

de proyectos cooperativos. Este hecho se ha visto favorecido por la gran difusión de dispositivos como los *smartphones* o las tabletas electrónicas (Cheung y Hew, 2009) y, en general, al potencial interactivo de Internet, la Web 2.0 y su característica lógica hipertextual, que permiten intercambiar materiales con facilidad y acceder a aplicaciones de edición altamente intuitivas y, por tanto, de fácil manejo para los estudiantes (Verezub, Grossi, Howard y Watkins, 2008). Como concluía Bolick (2006):

The fact that there was not one body of knowledge that they were expected to learn and one way to learn it was atypical for the teachers both as graduate students and teachers. The hypertext inquiry activity provided a more open, constructivist, and democratic learning environment than one that is teacher-and knowledge-centered (p. 132).

En relación a la segunda generación de recursos de Internet, son muchos los autores que han subrayado el potencial de este formato de cara al funcionamiento de blogs y fotoblogs (Barrow, Anderson y Horner, 2017), redes sociales (que algunos denominan incluso Web 3.0), wikis (Heafner y Friedman, 2008), *podcasts* (Lipscomb, Guenther y McLeod, 2007), *screencasts* (Snyder, Paska y Besozzi, 2014), *vodcasts* (Gkatzidou y Pearson, 2009) y, en general, cualquier plataforma o recurso web planteado desde un punto de vista eminentemente creativo y colaborativo, enfocado hacia la compartición de información en cualquier formato de archivo (Kingsley y Boone, 2008; Wilson, Wright, Inman y Matherson, 2011). En el marco de las infinitas posibilidades que ofrece la Web 2.0 para la renovación de la didáctica de la Historia (Diacopoulos, 2015; Kingsley y Brinkerhoff, 2011), algunos investigadores se han centrado en el uso por parte de muchos docentes de los denominados *webquests*, una herramienta tanto de aprendizaje, por medio del uso de materiales de la Red, como de evaluación, en la medida en que constituyen espacios sencillos de supervisar; pero sobre todo un instrumento atractivo para la adquisición de autonomía del alumnado, con el aliciente de que este puede recibir un *feedback* instantáneo (Bates, 2008; Butchart et al., 2009; Crocco y Cramer, 2005).

Por otro lado, cada vez son más los autores que, desde diferentes ámbitos de investigación, se dedican a destacar y reivindicar el potencial pedagógico de un fenómeno que hasta hace poco tiempo había estado relegado de la forma más peyorativa a la industria del ocio, entendido como ámbito de mero entretenimiento: los videojuegos. Algunos de los aspectos más destacados de ellos son su potencial colaborativo (Lim y Wang, 2005) y sus cualidades estéticas e interactivas, que hacen de estos nuevos recursos unas herramientas sin parangón para despertar hoy el interés de los estudiantes (Cuenca y Martín, 2010; Lee y Probert, 2010; Pagnotti y Russell, 2012). Muy ligado al uso educativo de este tipo de herramientas multimedia, aunque constituyendo quizá algo incluso más novedoso, se encuentran los denominados “entornos virtuales de aprendizaje” (EVA, *VLE* en inglés), es decir, ambientes cibernéticos que favorecen la interacción y el desarrollo tanto cognitivo como tecnológico de los diferentes actores implicados en un mismo proceso educativo (Rauch, Cohodas y Wang, 2009; Zieger y Farber, 2012). Inmersiva o no, algunos investigadores han confirmado que la realidad virtual será en los próximos años el medio decisivo para el diseño de los EVA (Chen, 2006; Ellison y Matthews, 2010). En todo caso, redes sociales como Facebook o Twitter han sido las últimas herramientas en ser reivindicadas por docentes, pedagogos e investigadores, ya no solo por el carácter participativo e instantáneo que las define (Bull y Adams, 2012; Cheong y Cheung, 2008), sino también por su capacidad para mejorar tanto las relaciones entre alumnado y profesores (King-yin y Trinidad, 2005) como el pensamiento crítico mediante la participación en debates grupales. A este respecto, Parry (2008) reconocía más de una decena de razones por las que el hecho de haber introducido Twitter en su clase había merecido la pena.

De un modo u otro, la confluencia de todos estos variados y novedosos elementos tecnológicos (soportes, códigos, lenguajes, dispositivos, herramientas web, etc.) permite constatar la aparición de lo que podríamos definir como un revolucionario ecosistema para el aprendizaje y la enseñanza de la Historia en el siglo XXI. La idea de fondo es que cada uno de estos avances forma parte de

un nuevo paradigma mediológico cuyas primeras repercusiones en el ámbito escolar ya han sido identificadas por los investigadores educativos: la activación efectiva del discente gracias al aumento de las posibilidades creativas; el apoyo a la dimensión cooperativa del aprendizaje mediante el uso de formatos basados específicamente en una filosofía de corte colaborativo; o el fuerte componente motivacional que todo lo anterior trae consigo. Sin embargo, aún quedaría un aspecto determinante por subrayar y que requeriría de una reubicación del tipo de mejoras detectado en un marco de análisis mucho más amplio y complejo. Dicho en pocas palabras, lo verdaderamente interesante de las innovaciones tecnológicas en relación a la práctica de la enseñanza y el aprendizaje de la historia sería la transformación de tipo epistemológico que favorecen: dejar de abordar la historia desde una óptica eminentemente transmisiva y pasiva trae consigo una concepción de ella como un terreno abierto al replanteamiento crítico y a la vez autocrítico, como un espacio propicio para la construcción de relatos genealógicos aún no necesariamente transitados; en definitiva: una democratización de la historia.

3.2. Nuevas metodologías

En un segundo bloque de investigaciones, lo primero que llama la atención es un interés didáctico por vincular o aplicar metodologías innovadoras al tratamiento de determinadas problemáticas e inquietudes sociales en la clase de Historia. Así, por ejemplo, podemos encontrar trabajos que tratan el diseño de enfoques metodológicos dirigidos hacia la integración de determinados colectivos étnicos (Olukayode y Salako, 2014) o, en general, hacia la inclusión social (Connor y Lagares, 2007). Junto a ellos hallamos temas de gran actualidad, tales como la reivindicación de un tipo de metodología activa y personalizada, centrada en las capacidades y los intereses del alumnado (Aponte-Martínez y Pellegrino, 2017) o en las virtudes del trabajo con la cultura material para comprometer a este en su propio proceso de aprendizaje (Brewer y Fritzer, 2011; Egea, Arias y Santacana, 2018). Una de las cuestiones que más ha contribuido al desarrollo de reflexiones sobre metodología diseñada para alcanzar una mayor autonomía del alumno, en este caso mediante la reivindicación de la importancia del descubrimiento, ha sido sin duda la de la denominada “clase invertida” [*flipped classroom*] (Mazur, Brown y Jacobsen, 2015), una reformulación espaciotemporal de la clase por la cual se fomenta el trabajo individual del discente fuera de la escuela. Relacionados igualmente con la dimensión proactiva de las estrategias innovadoras, hay que dedicar una mención especial a aquellos trabajos que analizan el impacto de las mismas en el desarrollo del alumnado que presenta dificultades para el aprendizaje. En esta línea, destacan textos como el de Haydon, Maheady y Hunter (2010), que confirman la mejora de los resultados de este tipo de alumnado en concursos y tareas diarias mediante la implementación de la estrategia *Numbered Heads Together* en la clase de Historia, dentro de una reivindicación global de las metodologías que implican o determinan la realización de prácticas grupales. Del mismo modo, habría que mencionar interesantes trabajos centrados en la lectura colaborativa (Boardman et al., 2016), en la investigación online (Castek, Coiro, Guzniczak y Bradshaw, 2012) o en el aprendizaje basado en proyectos, mediante herramientas como los blogs, las wikis, las redes sociales o el video cooperativo (O’Brien y Wood, 2011; Tinnerman, Johnson y Grimes, 2010).

En todo caso, las investigaciones sobre aspectos metodológicos pueden ordenarse siguiendo un criterio de sofisticación –que no de complejidad– del objeto de análisis. Aspectos que, en ocasiones, han sido abordados lógicamente sobre el trasfondo tecnológico actual o, al revés, sobre la importancia de la tecnología desde el punto de vista metodológico (Keeler, 2008). De esta forma, podemos observar estudios y reflexiones que van desde el abordaje de elementos tan sutiles como el propio concepto de idea (Foels, 2009), de pregunta (Kracl, 2012) o de técnicas de organización conceptual (Gallavan y Kottler, 2007), hasta la observación de experiencias reales en la clase de Historia donde se han empleado alguna técnica o procedimiento novedoso para implicar o aumentar el interés del alumnado. Destacan en este sentido las denominadas “estaciones de aprendizaje” (Ediger, 2011), donde el estudiante elige las actividades que quiere realizar, o la propia investigación para mejorar la comprensión de los textos (Swanson y Wanzek, 2014). Un caso

bastante llamativo al respecto de todo ello es el de las *simulaciones* (De Frutos, 2015), fórmulas de aprendizaje experiencial donde las haya y sin duda relacionadas con las técnicas de recreación histórica propias de la *living History* o el *Historical reenactment*, tanto de episodios concretos (Wright-Maley, 2014) como de personajes (Daniels, 2010; Rowland, 2010), mediante la dramatización o *role-playing* (Worthington, 2018) y herramientas tan útiles como el croma (Sheffield y Swan, 2012) o los videojuegos (Devlin-Scherer y Sardone, 2010). Finalmente, la investigación educativa no ha permanecido ni mucho menos ajena al protagonismo crucial que ha adquirido en la última década la cuestión del *aprendizaje basado en proyectos* y sus múltiples variantes como posibilidades metodológicas (Garran, 2008; Hernández-Ramos y De la Paz, 2009). Relacionado con ello por motivos obvios, las dos metodologías que han captado más la atención de los investigadores, dentro del corpus bibliográfico dedicado específicamente a la metodología en la enseñanza de la historia, han sido sin duda alguna el *aprendizaje basado en problemas* (Abdu-Raheem, 2012; Yukhymenko, Brown, Lawless, Brodowinska y Mullin, 2014) y, sobre todo, el *aprendizaje cooperativo* (Adeyemi, 2008; Salako, Eze y Adu, 2013; Yusmanto, Soetkipto y Djatmika, 2017).

Como puede observarse, las metodologías innovadoras constituyen una serie de estrategias que, apoyadas en las nuevas herramientas y lenguajes, tienen como objetivo reconfigurar, en nuestro caso, los procesos de aprendizaje de la Historia. De entre los elementos que las constituyen destacan aspectos como los de la pregunta, la autonomía del discente o el trabajo cooperativo, factores que determinan su naturaleza eminentemente activa y experiencial. Se pregunta sobre hechos del pasado pero a partir de problemáticas del presente; se aprende historia pero al ritmo que marca el propio alumno. La aplicación de técnicas y métodos perfectamente complementarios entre sí, tales como la clase invertida o la lectura compartida, contribuyen en este sentido al desarrollo de una enseñanza y un aprendizaje multifocales de la Historia, lo que contribuye a desarrollar ese cambio radical de perspectiva frente a la misma, indicado anteriormente a propósito de las nuevas herramientas empleadas. El conocimiento que se busca conseguir no depende ya de la memorización de un discurso cerrado, sino de la capacidad de reconstruir el pasado desde una realidad, como la actual, que ofrece una serie de medios idóneos para ello. Este giro metodológico hacia la conversión del alumno en “un aprendiz de historiador” (Miralles y Rodríguez, 2015, p. 71) se encuentra en autores como Sam Wineburg, si bien la enseñanza de la Historia de una manera reestructuradora y activa en general fue ya introducida en los años setenta del pasado siglo de la mano de Peter J. Lee y la escuela anglosajona. Esta perspectiva didáctica es ahora favorecida por el nuevo ecosistema tecnológico (Bull, Hammond y Fester, 2008), abriendo todo un campo de oportunidades para aquellos estudiantes que presenten dificultades cognitivas, aunque generando otros tantos nuevos retos en términos de evaluación del aprendizaje.

3.3. *Cultura docente*

En un tercer grupo de trabajos nos encontramos todas aquellas investigaciones que abordan la cuestión de la innovación educativa en la materia de Historia desde la dimensión de la formación y la cultura docentes, es decir, cómo se enfrentan los profesores a las propuestas innovadoras y en qué medida estas cambian su práctica profesional. Debido a la madurez que se les presupone respecto a los discentes, los docentes son por definición aquellos agentes cuyas opiniones sobre los procesos educativos poseen un mayor interés para los investigadores, siendo a menudo privilegiadas por encima de las del alumnado (Boon, Fore y Spencer, 2007; Cengelci, 2013; Zhao, 2007). Artículos como el de Binkley, Keiser y Strahan (2011) resultan especialmente atractivos por emplear una metodología enfocada específicamente hacia la descripción y el análisis de los procesos innovadores desde este enfoque, pero también lógicamente por los propios resultados obtenidos. En este caso, las tres experiencias estudiadas constituyen tres formas distintas de integrar la enseñanza de la Historia con el crecimiento profesional del docente. En esta línea, Martell y Sequenzia (2016) se centran en dos experiencias guiadas por el lema “trabajar la dialéctica”, con el fin de conocer el impacto del aprendizaje previo de la investigación docente como herramienta para la mejora de

la enseñanza de los valores cívicos y democráticos. Como no podía ser de otra manera, no faltan los textos que subrayan el interés de determinados docentes por implementar esta misma actitud investigadora en su alumnado, mediante proyectos de elaboración y difusión de trabajos que parten de un consenso en torno a las propias preguntas de investigación (Virtue, Buchanan y Vogler, 2012).

Todo ello parece tener que ver con uno de los nuevos requisitos de la práctica docente: el de *seducir* a los discentes. Sin un reconocimiento directo, conseguir y mantener la motivación o la atención se ha erigido en uno de los objetivos curriculares para los docentes actuales (Anderman, Andrzejewski y Allen, 2011). Trabajos como el de Grant y Gradwell (2009) son verdaderamente sugerentes en este sentido por explorar, en su caso, las estrategias empleadas por cuatro profesores para desarrollar una “enseñanza ambiciosa” mediante el uso de “grandes ideas” para trabajar la Historia. Un planteamiento desafiante que, según los autores, favorece el aprendizaje complejo, significativo, variado, flexible y centrado en los intereses del alumno. El juego como recurso didáctico ha sido a este respecto uno de los asuntos que más ha atraído a autores como Chee, Mehrotra y Ong, quienes han dedicado varios artículos (Chee, Mehrotra y Liu, 2013; Chee, Mehrotra y Ong, 2015a, 2015b) a reflexionar desde experiencias empíricas sobre la manera en que el juego transforma consciente e inconscientemente la identidad y la cultura docentes en el terreno de la enseñanza de la Historia. Un hecho que está estrechamente relacionado con el intenso y creciente fomento del aprendizaje interdisciplinar y por competencias que, apoyadas en los propios marcos legislativos, están llevando hoy a cabo las diferentes entidades educativas (incluyendo aquí cualquier tipo de fórmula integradora, práctica y/o transversal de conocimiento). El Departamento de Historia, tomado por Fenwick, Minty y Priestley (2013) como ámbito de confluencia entre las políticas educativas y las prácticas innovadoras que se desean implementar, constituye a este respecto un elemento de análisis imprescindible.

Sin embargo, si ha habido una cuestión relacionada con la innovación docente que ha acaparado un mayor protagonismo en los últimos tiempos esa ha sido sin duda alguna la del TPACK (Technological Pedagogical Content Knowledge), acrónimo que sintetiza el tipo de conocimiento pedagógico característico de nuestra cultura tecnológica. En relación a este tema, han sido muchos los autores que en los últimos diez años han reivindicado la importancia de la formación (Doering, Veletsianos, Scharber y Miller, 2009; Wilson y Wright, 2010), la reflexión e incluso la mentorización entre profesores de Historia. Participando de una línea de investigación continuada en años posteriores (Callahan, Saye y Brush, 2015, 2016), así lo hacían por ejemplo Saye, Kohlmeier, Brush, Mitchell y Farmer (2009), quienes reivindicaban tales estrategias con el objetivo de establecer “una base de conocimientos profesionales de práctica inteligente”, en torno a un estudio de caso mediante el cual analizaban las experiencias de seis docentes. Por su parte, Harris y Hofer (2011) centraban la cuestión del TPACK en la correcta planificación del trabajo, llegando a identificar el desarrollo de tres importantes mejoras gracias a ello: una mayor variedad y conciencia sobre los recursos utilizados por los docentes, un mayor compromiso intelectual de los estudiantes y, finalmente, una integración razonada y efectiva de las tecnologías educativas.

En su descripción de la clase de Historia de una docente, Van Vaerenwyck, Shinas y Steckel (2017) partían directamente de la base de que la perspectiva del TPACK como marco teórico era insuficiente para comprender las implicaciones que traía consigo dicha integración, por lo que preferían optar por el “TPACK+”, una suerte de versión expandida de dicho concepto que pretendía albergar las circunstancias socioculturales específicas del entorno educativo. Aunque escasas, autores como Sheffield (2011) o Swan y Hofer (2011) han planteado miradas algo más críticas sobre la implementación del TPACK. Estos últimos analizaban el uso del *podcasting* por parte de ocho profesores, llegando a la conclusión de que, si bien estos mostraron un gran conocimiento pedagógico (TPK), lo cierto es que carecían de un conocimiento previo del contenido tecnológico en sí mismo (TCK) a la hora de implementar este tipo de proyectos. Un hecho que, según autores como Semerci y Aydin (2018), iría estrechamente ligado a una actitud negativa producida por la falta de formación en esta línea, más que por cuestiones de género, edad o experiencia docente, del mismo modo que Bas y Senturk (2018) constataban desde su estudio cuantitativo la necesidad

de aumentar los esfuerzos para conseguir una integración más efectiva de las NTICs por parte de los docentes turcos. En concreto, según el más que interesante trabajo de Riel, Lawless y Brown (2016), podríamos hablar hasta de seis grandes retos con los que los docentes se encuentran a la hora de enfrentar cualquier tipo de planteamiento innovador, dentro de los cuales se encontrarían a su vez varias categorías distintas: 1) las actividades del currículo y su correcta realización; 2) la implicación del estudiante; 3) los objetivos y expectativas curriculares; 4) la “orquestración curricular” o programación; 5) los retos fuera de la clase; y 6) los problemas tecnológicos.

Finalmente, merecería la pena destacar investigaciones como las de Milman y Bondie (2012) o la de Callahan, Saye y Brush (2015), quienes exploraban los materiales curriculares educativos digitales, preguntándose hasta qué punto el uso de estos podría ayudar a los profesores de Historia a desarrollar el tipo de conocimiento pedagógico que nuestra cultura tecnológica actual requeriría. Si bien los resultados obtenidos en el caso de los últimos autores señalados determinan que ninguno de los seis profesores investigados llegó a adoptar completamente una pedagogía novedosa, parece ser que el proceso investigador contribuyó al acercamiento entre profesores y estrategias tan interesantes como la investigación histórica basada en problemas. Desde la perspectiva de los autores, tal vinculación podría ser reforzada en el futuro mediante el fomento de experiencias dinámicas, de un currículo digital enfocado hacia la colaboración entre los distintos agentes educativos y la incorporación de mentores expertos que facilitasen los procesos de aprendizaje.

Así pues, podría concluirse que las transformaciones en la cultura docente derivadas de la implementación de nuevas estrategias didácticas en Historia requerirían, al igual que en cualquier otro ámbito educativo, una transformación paralela correspondiente con la adopción de una actitud proactiva y a la vez autocrítica respecto a los procesos educativos diseñados.

3.4. Evaluación de la innovación

En un cuarto y último grupo de trabajos nos encontramos todas aquellas investigaciones centradas en la evaluación global de la implementación de proyectos innovadores concretos en la clase de Historia, los cuales son normalmente abordados desde el punto de vista de su repercusión en el aprendizaje del alumnado. Al reunir un posicionamiento teórico, un despliegue metodológico (etnográfico y con estudio de casos en muchas ocasiones) y, lo más interesante, unas conclusiones extraídas directamente de la práctica, este tipo de estudios resultan clave tanto para terminar de conocer el trasfondo científico en el que se inscribe la temática elegida, como para establecer los límites y aspiraciones a la hora de plantear una nueva investigación. En la mayoría de ellos aparecen tres aspectos clave: un determinado programa de innovación, el contexto en que se implementa y el docente que establece los ajustes necesarios para ello. Así se ve claramente en trabajos como los de, por ejemplo: Jocson (2012), quien analizaba las repercusiones del proyecto multimedia *Coming to California* en un centro con gran presencia de estudiantes de diferentes etnias y orígenes humildes; Milner (2014), centrado en la actividad docente de la Sra. Shaw, experimentada profesora de Historia, con el objetivo de conocer su particular modo de incentivar la motivación del alumnado en un contexto de diversidad cultural; o Jaffee (2016), quien abordaba la enseñanza de la Historia para estudiantes latinos recién llegados al centro, por parte de un profesor que empleaba diferentes técnicas de investigación para diseñar sus programaciones.

En realidad, este último eje temático podría considerarse el más antiguo de los cuatro identificados, al tiempo que resulta el más transversal de todos, por lo que podría ser perfectamente integrado en cualquiera de los otros. Hace casi veinte años, investigaciones como la de Mingorance, Estebaranz y Marcelo (2000) analizaban ya el impacto de la innovación en general atendiendo a dimensiones como la organizativa, la didáctica y la curricular, mientras otras como la de García Quintanilla (2000), se centraban en la formación docente para la innovación desde la perspectiva, esta vez, de un centro de actualización y capacitación magisterial. Algo posterior sería el estudio de caso llevado a cabo por López Ruiz (2006) en un centro educativo de Sevilla, con el fin de rastrear las transformaciones derivadas de la implementación de dos programas de innovación para

atender a la diversidad. En un plano metodológico, Harniss (2006) proponía en estas mismas fechas algunas orientaciones para la evaluación de lo que denominaba la “instrucción útil” en Historia, entendiendo por ello un tipo de enseñanza donde objetivos, instrucción y evaluación estuviesen perfectamente alineados. Más recientemente, la completísima obra editada por López Torres, García Ruiz y Sánchez Agustí (2018), una especie de antología a través de los casi treinta años del área de Didáctica de las Ciencias Sociales, alberga varios textos que ayudan a comprender la evolución teórica y metodológica de la investigación en torno a las consecuencias de la innovación, entre otros muchos temas.

Mención aparte merecerían una serie de trabajos que en los últimos tiempos han venido reflexionando sobre la manera de evaluar la eficacia de determinados aspectos del modelo educativo innovador desde la perspectiva del denominado “pensamiento histórico” (Gómez y Miralles, 2015; Gómez, Ortuño y Molina, 2014; Pagès, 2009). Como demuestran las numerosas investigaciones de una serie de autores españoles, podría decirse que el objetivo común ha sido concretar dicha perspectiva didáctica en competencias o destrezas evaluables (Domínguez, 2015; Gómez y Miralles, 2016; Miralles, Gómez y Rodríguez, 2017), acordes con el nuevo paradigma del aprendizaje competencial. Sáiz, por ejemplo, entendía de hecho el pensamiento histórico como “alfabetización histórica”, contemplando “el planteamiento y solución de problemas, el análisis de fuentes históricas y la construcción de narrativas” (2013, p. 43), frente a las limitaciones del modelo educativo tradicional y los recursos a él asociados (Colomer, Sáiz y Valls, 2018; Sáiz, 2014). Con el fin de animar estas nuevas dimensiones, Molina y Ortuño (2018) subrayaban la importancia de la “empatía histórica”, mientras que Miguel-Revilla y Sánchez Agustí (2018) se apoyaban en Duquette (2015) y la relación que establecía la autora con la idea de “conciencia histórica”, para defender esta como categoría privilegiada para analizar las concepciones del alumnado sobre determinados contenidos de la materia de Historia. En esta línea, Bautista (2018) destacaba la necesidad de diseñar experiencias que favorecieran el desarrollo del pensamiento histórico como herramienta para la “contextualización curricular”. En el plano internacional, autores como Greene, Bolick y Robertson (2010) han investigado las repercusiones del “*hypermedia learning environment*” (HLE) en el pensamiento histórico, reflexionando a su vez sobre las posibilidades de desarrollo en paralelo de lo que denominaban el “conocimiento declarativo”, es decir, memorístico o positivo. Igual de interesante resulta el estudio de Meuwissen (2017) sobre el impacto del programa *Teachers Doing History (TDH)* para impulsar la investigación histórica entre el alumnado, mediante una serie de actividades diseñadas en torno a la pregunta “¿cómo brindamos a los estudiantes nuevas oportunidades para desarrollar un pensamiento y entendimiento histórico poderoso a la vez que aliviarnos los efectos de las condiciones que limitan nuestros esfuerzos?” (2017, p. 261). Junto a todo ello, han sido varios los autores que se han centrado en las transformaciones de la cultura docente, previas y simultáneas al trabajo con el pensamiento histórico (Ledman, 2015; Margrét, van Boxtel y van Drie, 2018)

Tanto en estos últimos trabajos como en los anteriormente citados se percibe que el elemento más común a toda la investigación en innovación didáctica es sin duda el optimismo mostrado por los autores respecto a los resultados obtenidos. Más allá de la afirmación de una mejora cualitativa de la enseñanza de la Historia, el aumento de la motivación y el compromiso de los discentes (Alongi, Heddy y Sinatra, 2016; Maguth, Yamaguchi y Elliott, 2010), así como de la adquisición de valores (Mathews, 2010), se suele presentar como la consecuencia lógica de la implementación de cualquier tipo de estrategia innovadora. Comparando el aprendizaje de la Historia con un libro de texto tradicional y una nueva modalidad basada en el trabajo con los “organizadores cognitivos” desarrollados con el *software* Inspiration 6, Boon, Burke, Fore y Spencer (2006) irían un paso más allá al plantear incluso la superación de los estudiantes del formato tradicional por parte del alumnado participante en un proceso innovador de carácter experimental. Sin embargo, sería preciso concluir este cuarto eje temático advirtiendo que, junto a la actitud pro-innovación que encarnan todos los estudios citados hasta el momento, existe también un grupo de trabajos que, aunque ciertamente reducido, se atreven a identificar determinados aspectos problemáticos de la innovación didáctica.

Mathews (2016), por ejemplo, llegaba a la conclusión de que, si bien el proyecto “Investigación Participativa Digital” (DPR) garantizó que el alumnado participase activa y cooperativamente en oportunidades para el desarrollo de una conciencia global gracias al fotoperiodismo, lo cierto es que no aprendieron demasiados contenidos curriculares. De forma parecida, Friedman y Heafner (2007) descubrían y analizaban el hecho de que la implementación exitosa de un proyecto basado en la participación en el desarrollo de sitios web no llegara a traducirse en un éxito de aprendizaje medible con una prueba de conocimientos al uso.

En línea con lo ya comentado en los apartados anteriores, este tipo de investigaciones demuestra que la aplicación de cualquier tipo de estrategia innovadora en la enseñanza y el aprendizaje de la Historia debe complementarse con un análisis paralelo de la efectividad que trae consigo en la práctica, y que este debe estar abierto a la posibilidad de que el éxito sea parcial o directamente nulo. Así pues, toda investigación que tome como caso de estudio la innovación en la clase, tanto de Historia como de cualquier otra materia, debiera centrarse, no solo en la evolución del compromiso del alumno, sino también en el progreso académico de este y en el grado de autocrítica existente en la cultura docente del profesor implicado en el proceso.

4. Reflexiones finales

Lo primero que se deduce de la revisión bibliográfica en torno a la innovación en Historia aquí realizada es que dicha cuestión ha sido abordada desde puntos de vista muy dispares entre sí, si bien estrechamente interconectados. Como se ha sugerido, los cuatro ejes temáticos identificados a partir de la articulación de la propia búsqueda bibliográfica, y analizados atendiendo tanto a conceptos fundamentales como a experiencias que rastrean las implicaciones prácticas de los mismos, podrían concebirse como las principales dimensiones del modelo educativo predominante en la actualidad, no solo en lo relativo a la materia de Historia. En este sentido, todo aquel investigador o docente interesado en abordar las implicaciones prácticas del discurso innovador en cualquier plano o nivel académico, con independencia de que su objeto de estudio sea o no el discurso innovador propiamente dicho, deberá tener en cuenta las herramientas y metodologías empleadas en la experiencia que analice, el papel desempeñado en ella por el docente implicado, así como su evaluación global. Tales dimensiones no son ni mucho menos los únicos elementos existentes en los procesos de enseñanza y aprendizaje escolares, pero sí aquellos que a día de hoy están encauzando la manera en que es concebida y practicada la innovación. Por ello, es preciso confirmar que el proceder emergente adoptado a la hora de analizar el vasto corpus bibliográfico existente ha cumplido su objetivo de ofrecer unos primeros asideros teóricos para empezar a trabajar las preguntas de investigación planteadas en el proyecto global al que se adscribe esta aportación.

En segundo lugar, la observación de las relaciones entre ciertos conceptos y sus aplicaciones prácticas a través de los trabajos consultados permite catalogar la necesidad de *seducir* al alumnado como uno de los aspectos más controvertidos de la problemática abordada. Este está claramente conectado con el intenso y creciente fomento de un determinado tipo de aprendizaje tanto por parte de las instituciones educativas como, consciente o inconscientemente, por los propios investigadores. La enseñanza seductora por definición es aquella que tiene como objetivo garantizar un aprendizaje activo, competencial, experiencial, reflexivo, procesual, participativo, interactivo, creativo, cooperativo e interdisciplinar. A este fin se dirige precisamente el uso de las herramientas más acordes con los códigos audiovisuales actuales (Kadokia, 2005; Kiili, 2005; Schul, 2012), con el ejemplo paradigmático de los videojuegos al frente, pero también, de forma complementaria, las metodologías que favorecen el trabajo con cuestiones sociales del presente, el trato personalizado, el desarrollo de la capacidad investigadora y del pensamiento histórico. Este trabajo reconoce expresamente el potencial de este último elemento, no solo como estrategia de seducción, sino también como criterio de evaluación del éxito o fracaso de una medida innovadora en la clase de Historia. En la línea de lo planteado por algunos de los investigadores citados, y dentro del gran reto educativo que supone el diseño de instrumentos y métodos de evaluación propios del siglo XXI,

resulta urgente comenzar a reformular la didáctica de la Historia en clave competencial.

A raíz de todo ello, debemos afirmar, en tercer lugar, que los docentes más desafiantes y que atraen más la atención del alumnado, aquellos más afines al modelo innovador, son los grandes protagonistas de los estudios científicos. Debido además a la madurez que se les presupone respecto a los discentes, son de hecho aquellos cuyas opiniones poseen un mayor interés para los investigadores, siendo a menudo privilegiadas por encima de cualquier otra. Así, por ejemplo, son muy pocas las investigaciones que tienen en consideración la perspectiva del alumnado; un hecho especialmente alarmante a la hora de trabajar temas como, por ejemplo, la aplicación de los videojuegos en la clase de Historia (Egea, Arias y García, 2017; Martínez, Egea y Arias, 2018). En última instancia, esto invita a sumar la perspectiva del alumnado al resto de dimensiones temáticas aquí identificadas, completando así un enfoque teórico complejizador de los procesos innovadores. Después de todo, el docente no es ni mucho menos el único responsable del éxito de la innovación, sino tan solo un agente más cuyo nivel de motivación es tan importante como el del alumnado. Por ello resulta imprescindible comenzar a observar la medida en que el profesor de Historia aspira verdaderamente a disolver la manera superficial de emplear los medios, inculcando en sus estudiantes un proceso de metacognición que trascienda el conocimiento instrumental para aspirar a una determinada sensibilización ética. Hasta ahora, aspectos como este último han permanecido ajenos a la mirada de los investigadores como consecuencia de una excesiva focalización en cuestiones elementales y en efectos cortoplacistas de la innovación que hace que las perspectivas críticas sobre la transformación de la cultura docente en relación a este fenómeno, o, en general, sobre los resultados de los procesos innovadores, sean insuficientes. Salvo honrosas excepciones (Friedman y Heafner, 2007; Mathews, 2016; Sheffield, 2011; Swan y Hofer, 2011), la mayoría de las investigaciones aquí aludidas priman los beneficios del uso educativo de las NTICs, omitiendo, desatendiendo o minusvalorando las posibles dificultades en general que pueden llegar a generar con el tiempo en la práctica diaria³.

Por todo ello, este trabajo defiende finalmente la urgencia de empezar a contrarrestar una forma tanto de enseñar Historia como de investigar su didáctica basada en la defensa acrítica del aprendizaje competencial, de la autonomía del discente y del uso de las NTICs, amparada hoy en las leyes educativas, en los diferentes medios y plataformas de divulgación, pero también en la propia producción científica. Frente a ello, resulta imprescindible plantear investigaciones empíricas que no se limiten a subrayar las virtudes de la innovación, sino que también constaten todas aquellas imprecisiones y utopías que emanan hoy de su choque con la realidad de la escuela. Así, por ejemplo, sería preciso cuestionarse si la autonomía que el discurso legislativo concede al docente significa realmente independencia y no más bien *autogestión*, es decir, sometimiento ante un aumento históricamente inédito de la carga de trabajo y de responsabilidades frente a los procesos innovadores. Si de verdad ha de existir un interés investigador por la figura del docente o por cualquier otro aspecto relacionado con la didáctica de la Historia en la actualidad, este debe interpretarse sobre el trasfondo de las múltiples contradicciones emergidas hoy a la hora de llevar a la práctica el discurso global de la innovación. Ni el exceso de optimismo de los investigadores ni el exceso de pesimismo de algunos profesores deben impedir el desarrollo de reflexiones críticas y autocríticas en este sentido. Un proceso ralentizado sin duda por el hecho de que la innovación en didáctica de la Historia no conforme aún ningún campo específico de investigación, constituyendo simplemente una cuestión transversal a otras tantas de carácter principal (currículo, epistemología, evaluación del aprendizaje, etc.). Por ello debemos reclamar hoy un lugar propio para la innovación en didáctica de la Historia que se sitúe entre la reflexividad y la investigación aplicada en temáticas

3 Las conclusiones de Wahyuningtyas y Ratnawati (2016) ejemplifican a la perfección esta consideración: "Based on research result, instructional activity using multimedia is very interesting, pleasing, and effective. Beside information and knowledge in the multimedia is up-to-date and contextual. It is not surprising if students' response in the instructional process is full of enthusiasm. When their teacher were explaining instructional material by multimedia help, students showed discipline, active to ask and respond" (p. 170).

que sí han conseguido ya consolidarse: la evaluación, el patrimonio, la identidad, la ciudadanía o la formación y las concepciones del profesorado (Miralles y Rodríguez, 2015).

De acuerdo precisamente a la existencia de unas relativamente escasas pero bien argumentadas voces críticas, el “dispositivo” educativo predominante, recurriendo a la metáfora reivindicada por Michel Foucault, no constituye ni mucho menos un escenario homogéneo y armonioso, sino, al contrario, un enfrentamiento tensional entre dos modelos discursivos y prácticos bien distintos: por un lado, la moda innovadora ha conseguido ya convencer a todo tipo de agentes educativos -incluyendo a la mayoría de los investigadores- e instalarse en la escuela y en la academia; por otro, no debemos obviar que el modelo tradicional (vinculado al enciclopedismo, a las clases magistrales, a la pasividad, a la memorística, a lo cuantitativo, al examen como mecanismo de estratificación social, etc.) sigue representando para muchas personas un marco referencial con el que comparar los resultados de la innovación, e incluso, en los casos más extremos, el único camino para alcanzar la calidad educativa. Esto hace que estemos en el momento más oportuno para formular otras muchas cuestiones que, en algunos casos, abrirán nuevos procesos de revisión bibliográfica: ¿de qué formas se manifiestan las tensiones discursivas existentes entre los dos modelos educativos hoy confluyentes en la práctica?, ¿cuáles son las consecuencias epistemológicas de la innovación actual en la didáctica de la Historia?, ¿qué relación guarda la innovación metodológica con las renovaciones historiográficas más recientes?, ¿qué conclusiones se extraerían del análisis de dos casos de estudio distintos a partir de una misma metodología inspirada en las dimensiones aquí identificadas?, ¿de qué manera es preciso actualizar o transformar el modelo TPACK a partir de los resultados de esta investigación?, ¿cómo es recibida la innovación por parte del alumnado y qué papel juega en este proceso la cultura escolar familiar?, ¿qué repercusiones socioculturales tiene la activación del alumnado por medio del desarrollo de las capacidades investigadoras a partir del fomento del pensamiento histórico?

Así pues, los resultados obtenidos tras este proceso de revisión bibliográfica tan solo representan un punto de partida, válido para otros investigadores y docentes de Historia interesados en emprender sus propios procesos de mejora y superar la disyuntiva *tradición-innovación*.

Bibliografía

- Abdu-Raheem, O. B. (2012). Effects of Problem-Solving Method on Secondary School Students' Achievement and Retention in Social Studies, in Ekiti State, Nigeria. *Journal of International Education Research*, 8(1), 19-26. <https://doi.org/10.19030/jier.v8i1.6692>
- Adeyemi, B. A. (2008). Effects of Cooperative Learning and Problem-Solving Strategies on Junior Secondary School Students' Achievement in Social Studies. *Electronic Journal of Research in Educational Psychology*, 6(3), 691-708.
- Alongi, M. D., Heddy, B. C. y Sinatra, G. M. (2016). Real-World Engagement with Controversial Issues in History and Social Studies: Teaching for Transformative Experiences and Conceptual Change. *Journal of Social Science Education*, 15(2), 26-41. <https://doi.org/10.4119/UNIBI/jisse-v15-i2-1479>
- Anderman, L. H., Andrzejewski, C. E. y Allen, J. (2011). How Do Teachers Support Students' Motivation and Learning in Their Classrooms? *Teachers College Record*, 113(5), 969-1003.
- Ansó, M. B. (2017). *Pedagogías lúdicas de innovación. Buenas prácticas de enseñanza con juegos digitales* [tesis doctoral], R. Yuste y G. Esnaola (Dirs.). Universidad de Extremadura. <http://hdl.handle.net/10662/6319>
- Aponte-Martínez, G. J. y Pellegrino, A. (2017). Youthscaping Our Classrooms: Nurturing Youth Civic Agency through Youth-Centered Pedagogies. *Social Studies*, 108(3), 99-110. <https://doi.org/10.1080/00377996.2017.1324391>
- Barrow, E., Anderson, J. y Honer, M. (2017). The Role of Photoblogs in Social Studies Classroom: Learning about the People of the Civil War. *Contemporary Issues in Technology and Teacher Education*, 17(4), 504-521.

- Bas, G. y Senturk, C. (2018). An Evaluation of Technological Pedagogical Content Knowledge (TPACK) of In-Service Teachers: A Study in Turkish Public Schools. *International Journal of Educational Technology*, 5(2) 46-58.
- Bates, A. (2008). Learning to Design WebQuests: An Exploration in Preservice Social Studies Education. *Journal of Social Studies Research*, 32(1), 10-21.
- Binkley, R., Keiser, M. y Strahan, D. (2011). Connected Coaching: How Three Middle School Teachers Responded to the Challenge to Integrate Social Studies and Literacy. *Journal of Social Studies Research*, 35(2), 131-162.
- Boardman, A., Buckley, P., Vaughn, S., Roberts, G., Scornavacco, K. y Klingner, J. K. (2016). The Relationship between Implementation of Collaborative Strategic Reading and Student Outcomes for Adolescents with Disabilities. *Journal of Learning Disabilities*, 49(6), 644-657. <https://doi.org/10.1177/0022219416640784>
- Bolick, Ch. M. (2006). Digital Archives: Democratizing the Doing of History. *International Journal of Social Education*, 21(1), 122-134.
- Boon, R. T., Burke, M. D., Fore, C. y Spencer, V. G. (2006). The Impact of Cognitive Organizers and Technology-Based Practices on Student Success in Secondary Social Studies Classrooms. *Journal of Special Education Technology*, 21(1), 5-15. <https://doi.org/10.1177/016264340602100101>
- Boon, R. T., Fore, C. y Spencer, V. G. (2007). Teachers' Attitudes and Perceptions toward the Use of Inspiration 6 Software in Inclusive World History Classes at the Secondary Level. *Journal of Instructional Psychology*, 34(3), 166-171.
- Brewer, E. A. y Fritzer, P. (2011). Teaching Students to Infer Meaning through Material Culture. *Clearing House: A Journal of Educational Strategies, Issues and Ideas*, 84(2), 43-46. <https://doi.org/10.1080/00098655.2010.507824>
- Bull, P. H. y Adams, S. (2012). Learning Technologies: Tweeting in a High School Social Studies Class. *Journal of Educational Technology*, 8(4), 26-33. <https://doi.org/10.26634/jet.8.4.1644>
- Bull, G., Hammond, T. y Ferster, B. (2008). Developing Web 2.0 Tools for Support of Historical Inquiry in Social Studies. *Computers in the Schools*, 25(3-4), 275-287. <https://doi.org/10.1080/07380560802367761>
- Butchart, S., Forster, D., Gold, I., Bigelow, J., Korb, K., Oppy, G. y Serrenti, A. (2009). Improving Critical Thinking Using Web Based Argument Mapping Exercises With Automated Feedback. *Australasian Journal of Educational Technology*, 25(2), 268-291. <https://doi.org/10.14742/ajet.1154>
- Callahan, C., Saye, J. y Brush, T. (2015). Supporting In-Service Teachers' Professional Teaching Knowledge with Educatively Scaffolded Digital Curriculum. *Contemporary Issues in Technology and Teacher Education (CITE Journal)*, 15(4), 568-599.
- Callahan, C., Saye, J. y Brush, T. (2016). Interactive and Collaborative Professional Development for In-Service History Teachers. *Social Studies*, 107(6), 227-243. <https://doi.org/10.1080/00377996.2016.1214905>
- Castek, J., Coiro, J., Guzniczak, L. y Bradshaw, C. (2012). Examining Peer Collaboration in Online Inquiry. *Educational Forum*, 76(4), 479-496. <https://doi.org/10.1080/00131725.2012.707756>
- Cengelci, T. (2013). Social Studies Teachers' Views on Learning outside the Classroom. *Educational Sciences: Theory and Practice*, 13(3), 1836-1841.
- Chee, Y. S., Mehrotra, S. y Liu, Q. (2013). Effective Game Based Citizenship Education in the Age of New Media. *Electronic Journal of e-Learning*, 11(1), 16-28.
- Chee, Y. S., Mehrotra, S. y Ong, J. C. (2015a). Authentic Game-Based Learning and Teachers' Dilemmas in Reconstructing Professional Practice. *Learning, Media and Technology*, 40(4), 514-535. <https://doi.org/10.1080/17439884.2014.953958>
- Chee, Y. S., Mehrotra, S. y Ong, J. C. (2015b). Professional Development for Scaling Pedagogical Innovation in the Context of Game-Based Learning: Teacher Identity as Cornerstone in "Shifting" Practice. *Asia-Pacific Journal of Teacher Education*, 43(5), 423-437. <https://doi.org/10.1080/17439884.2014.953958>

[0.1080/1359866X.2014.962484](https://doi.org/10.1080/1359866X.2014.962484)

- Chen, Ch. J. (2006). The Design, Development and Evaluation of a Virtual Reality Based Learning Environment. *Australasian Journal of Educational Technology*, 22(1), 39-63. <https://doi.org/10.14742/ajet.1306>
- Cheong, Ch. M. y Cheung, W. S. (2008). Online Discussion and Critical Thinking Skills: A Case Study in a Singapore Secondary School. *Australasian Journal of Educational Technology*, 24(5), 556-573. <https://doi.org/10.14742/ajet.1191>
- Cheung, W. S. y Hew, K. F. (2009). A Review of Research Methodologies Used in Studies on Mobile Handheld Devices in K-12 and Higher Education Settings. *Australasian Journal of Educational Technology*, 25(2), 153-183. <https://doi.org/10.14742/ajet.1148>
- Colomer, J. C., Sáiz, J., Valls, R. (2018). Competencias históricas y actividades con recursos tecnológicos en libros de texto de Historia: nuevos materiales y viejas rutinas. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 33(1), 53-64. <http://dx.doi.org/10.18239/ensayos.v33i1.1740>
- Connor, D. J. y Lagares, C. (2007). Facing High Stakes in High School: 25 Successful Strategies from an Inclusive Social Studies Classroom. *TEACHING Exceptional Children*, 40(2), 18-27. <https://doi.org/10.1177/004005990704000203>
- Crocco, M. S. y Cramer, J. (2005). Women, Webquests, and Controversial Issues in the Social Studies. *Social Education*, 69(4), 143-148.
- Cuenca, J. M. y Martín, M. J. (2010). Virtual Games in Social Science Education. *Computers & Education*, 55(3), 1336-1345.
- Daniels, M. L. (2010). A Living History Classroom Using Re-Enactment to Enhance Learning. *Social Education*, 74(3), 135-136.
- De Frutos, J. I. (2015). Juegos de simulación en el aula: una práctica educativa que fomenta el pensamiento histórico [tesis doctoral], E. Gómez Rodríguez (Dir.). Málaga: Universidad de Málaga. <http://hdl.handle.net/10630/12617>
- De Miguel, R. (2014). *La innovación didáctica en la enseñanza-aprendizaje de la geografía en Educación Secundaria* [tesis doctoral], M. Sánchez Agustí (Dir.). Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/7418>
- Devlin-Scherer, R. y Sardone, N. B. (2010). Digital Simulation Games for Social Studies Classrooms. *Clearing House: A Journal of Educational Strategies, Issues and Ideas*, 83(4), 138-144. <https://doi.org/10.1080/00098651003774836>
- Diacopoulos, M. M. (2015). Untangling Web 2.0: Charting Web 2.0 Tools, the NCSS Guidelines for Effective Use of Technology, and Bloom's Taxonomy. *Social Studies*, 106(4), 139-148. <https://doi.org/10.1080/00377996.2015.1015711>
- Doering, A., Veletsianos, G., Scharber, C. y Miller, C. (2009). Using the Technological, Pedagogical, and Content Knowledge Framework to Design Online Learning Environments and Professional Development. *Journal of Educational Computing Research*, 41(3), 319-346. <https://doi.org/10.2190/EC.41.3.d>
- Domínguez, J. (2015). *Pensamiento histórico y evaluación de competencias*. Barcelona: Graó.
- Duarte, O. (2015). *La enseñanza de la Historia en la Educación Secundaria: Innovación, cambio y continuidad* [tesis doctoral], F. J. Merchán Iglesias (Dir.). Universidad de Sevilla. <http://hdl.handle.net/11441/30778>
- Duquette, C. (2015). Relating Historical Consciousness to Historical Thinking Through Assessment. En K. Ercikan y P. Seixas (Eds.), *New Directions in Assessing Historical Thinking* (pp. 51-63). New York: Routledge.
- Ediger, M. (2011). Learning Stations in the Social Studies. *Education*, 131(3), 467-470.
- Egea, A., Arias, L. y García, A. J. (2017). Videojuegos, historia y patrimonio: primeros resultados de una investigación educativa evaluativa en educación secundaria. *Revista Interuniversitaria de Investigación en Tecnología Educativa*, 2, 28-40. <https://doi.org/10.6018/riite/2017/283801>
- Egea, A., Arias, L. y J. Santacana (coords.) (2018). *Y la arqueología llegó al aula: la cultura material*

- y el método arqueológico para la enseñanza de la historia y el patrimonio. Gijón: Ediciones Trea. <https://doi.org/10.17398/1695-288X.17.1.61>
- Elliott, K. y Sweeney, K. (2008). Quantifying the Reuse of Learning Objects. *Australasian Journal of Educational Technology*, 24(2), 137-142. <https://doi.org/10.14742/ajet.1216>
- Ellison, K. y Matthews, C. (2010). Virtual History: A Socially Networked Pedagogy of Enlightenment. *Educational Research*, 52(3) 297-307. <https://doi.org/10.1080/00131881.2010.504065>
- Fenwick, A. J., Minty, S. y Priestley, M. (2013). Swimming against the Tide: A Case Study of an Integrated Social Studies Department. *Curriculum Journal*, 24(3), 454-474. <https://doi.org/10.1080/09585176.2013.805658>
- Fernández, M. D. (2016). *La innovación educativa a través de buenas prácticas con TIC en los centros de Primaria y Secundaria del Campo de Gibraltar* [tesis doctoral], J. De Pablo y F. Pavón (Dir.). Universidad de Cádiz.
- Foels, S. (2009). Big Expectations: Big Ideas in Honors and Inclusion Classes. *Journal of Inquiry and Action in Education*, 2(1), 74-90.
- Friedman, A. M. y Heafner, T. L. (2007). "You Think for Me, so I Don't Have To". The Effect of a Technology-Enhanced, Inquiry Learning Environment on Student Learning in 11th-Grade United States History. *Contemporary Issues in Technology and Teacher Education (CITE Journal)*, 7(3), 199-216.
- Gallavan, N. P. y Kottler, E. (2007). Eight Types of Graphic Organizers for Empowering Social Studies Students and Teachers. *Social Studies*, 98(3), 117-123. <https://doi.org/10.3200/TSSS.98.3.117-128>
- García Quintanilla, M. (2000). *Cambio y resistencias en el proceso de innovación educativa* [tesis doctoral], J. Tejada (Dir.). Universidad Autónoma de Barcelona.
- Garran, D. K. (2008). Implementing Project-Based Learning to Create "Authentic" Sources: The Egyptological Excavation and Imperial Scrapbook Projects at the Cape Cod Lighthouse Charter School. *History Teacher*, 41(3), 379-389.
- Gkatzidou, S. y Pearson, E. (2009). The Potential for Adaptable Accessible Learning Objects: A Case Study in Accessible Vodcasting. *Australasian Journal of Educational Technology*, 25(2), 292-307.
- Gómez, C. J. y Miralles, P. (2015). ¿Pensar históricamente o memorizar el pasado? La evaluación de los contenidos históricos en la educación obligatoria en España. *Revista de Estudios Sociales*, 52, 52-68. <http://dx.doi.org/10.7440/res52.2015.04>
- Gómez, C. J. y Miralles, P. (2016). Las competencias históricas en educación obligatoria: evaluación, estrategias basadas en la indagación, y argumentación de los estudiantes. *Journal of New Approaches in Educational Research*, 5(2), 139-146. <https://doi.org/10.7821/naer.2016.7.172>
- Gómez, C. J., Ortuño, J. y Molina, S. (2014). Aprender a pensar históricamente. Retos para la historia en el siglo XXI. *Revista Tempo e Argumento*, 6(11), 5-27. <http://dx.doi.org/10.5965/2175180306112014005>
- Grant, G. S. y Gradwell, J. M. (2009). The Road to Ambitious Teaching: Creating Big Idea Units in History Classes. *Journal of Inquiry and Action in Education*, 2(1), 1-26.
- Greene, J. A., Bolick, Ch. M. y Robertson, J. (2010). Fostering historical knowledge and thinking skills using hypermedia learning environments: The role of self-regulated learning. *Computers & Education*, 54, 230-243. <https://doi:10.1016/j.compedu.2009.08.006>
- Harniss, M. K. (2006). Instructionally Useful Assessment in the Social Studies. *Assessment for Effective Intervention*, 31(2), 23-37.
- Haro, P. (2015). *Evaluando la innovación educativa con TIC en centros educativos. Un estudio de caso* [tesis doctoral], M. Cebrián (Dir.). Universidad de Málaga. <http://hdl.handle.net/10630/10039>
- Harris, J. B. y Hofer, M. J. (2011). Technological Pedagogical Content Knowledge (TPACK) in Action: A Descriptive Study of Secondary Teachers' Curriculum-Based, Technology-Related Instructional Planning. *Journal of Research on Technology in Education*, 43(3), 211-229. <https://doi.org/10.1080/15391523.2011.10782570>

- Haughey, M. y Muirhead, B. (2005). The Pedagogical and Multimedia Designs of Learning Objects for Schools. *Australasian Journal of Educational Technology*, 21(4), 470-490.
- Haydon, T., Maheady, L. y Hunter, W. (2010). Effects of Numbered Heads Together on the Daily Quiz Scores and On-Task Behavior of Students with Disabilities. *Journal of Behavioral Education*, 19(3), 222-238. <https://doi.org/10.1007/s10864-010-9108-3>
- Heafner, T. L. y Friedman, A. M. (2008). Wikis and Constructivism in Secondary Social Studies: Fostering a Deeper Understanding. *Computers in the Schools*, 25(3-4), 288-302.
- Hernández-Ramos, P. y De la Paz, S. (2009). Learning History in Middle School by Designing Multimedia in a Project-Based Learning Experience. *Journal of Research on Technology in Education*, 42(2), 151-173.
- Jaffee, A. T. (2016). Community, Voice, and Inquiry: Teaching Global History for English Language Learners. *Social Studies*, 107(3), 1-13. <https://doi.org/10.1080/00377996.2016.1140626>
- Jocson, K. M. (2012). Youth Media as Narrative Assemblage: Examining New Literacies at an Urban High School. *Pedagogies: An International Journal*, 7(4), 298-316. <https://doi.org/10.1080/1554480X.2012.715735>
- Kadokia, M. (2005). Increasing Student Engagement by Using Morrowind to Analyze Choices and Consequences. *TechTrends: Linking Research & Practice to Improve Learning*, 49(5), 29-32. <https://doi.org/10.1007/BF02763687>
- Kearney, M. y Schuck, S. (2006). Spotlight on Authentic Learning: Student Developed Digital Video Projects. *Australasian Journal of Educational Technology*, 22(2), 189-208. <https://doi.org/10.14742/ajet.1298>
- Keeler, C. G. (2008). When Curriculum and Technology Meet: Technology Integration in Methods Courses. *Journal of Computing in Teacher Education*, 25(1), 23-30.
- Kiilli, K. (2005). Participatory Multimedia Learning: Engaging Learners. *Australasian Journal of Educational Technology*, 21(3), 303-322. <https://doi.org/10.14742/ajet.1322>
- King-Yin, S. y Trinidad, S. (2005). Using ICQ to Enhance Teacher-Student Relationships. *Australasian Journal of Educational Technology*, 21(4), 427-445. <https://doi.org/10.14742/ajet.1313>
- Kingsley, K. V. y Boone, R. (2008). Effects of Multimedia Software on Achievement of Middle School Students in an American History Class. *Journal of Research on Technology in Education*, 41(2), 203-221. <https://doi.org/10.1080/15391523.2008.10782529>
- Kingsley, K. V. y Brinkerhoff, J. (2011). Web 2.0 Tools for Authentic Instruction, Learning, and Assessment. *Social Studies and the Young Learner*, 23(3), 9-13.
- Kracl, C. L. (2012). Review or True? Using Higher-Level Thinking Questions in Social Studies Instruction. *Social Studies*, 103(2), 57-60. <https://doi.org/10.1080/00377996.2011.586382>
- Ledman, K. (2015). Navigating historical thinking in a vocational setting: teachers interpreting a history curriculum for students in vocational secondary education. *Journal of Curriculum Studies*, 47(1), 77-93. <https://doi.org/10.1080/00220272.2014.984766>
- Lee, J. K. y Probert, J. (2010). Civilization III and Whole-Class Play in High School Social Studies. *Journal of Social Studies Research*, 34(1), 1-28.
- Lim, K. Y. y Wang, J. Y. (2005). Collaborative Handheld Gaming in Education. *Educational Media International*, 42(4), 351-359. <https://doi.org/10.1080/09523980500237765>
- Lipscomb, G. B., Guenther, L. M. y McLeod, P. (2007). Sounds Good to Me: Using Digital Audio in the Social Studies Classroom. *Social Education*, 71(3), 120-124.
- López Ruiz, J. I. (2006). ¿Cómo evoluciona una innovación?: un estudio de caso. *Kikiriki. Cooperación educativa*, 81, 71-74.
- López Torres, E., García Ruíz, C. R. y Sánchez Agustí, M. (2018). *Buscando formas de enseñar: investigar para innovar en Didáctica de las Ciencias Sociales*. Valladolid: Asociación Universitaria del Profesorado de Didáctica de las Ciencias Sociales, Universidad de Valladolid.
- Maguth, B. M., Yamaguchi, M. y Elliott, J. (2010). Researching, Producing, Presenting: Students' Use of Technology for Global Advocacy in the Social Studies. *Social Education*, 74(2), 105-106.

- Maquilón, J. J., García-Sanz, M. P. y Belmonte, M. L. (coords.). (2015). *Innovación educativa en la enseñanza formal*. Murcia: Universidad de Murcia, Asociación Universitaria de Formación del Profesorado.
- Marcelo, C. (Dir.). (2011). Estudio de campo sobre la innovación educativa en los centros escolares. En IFIIE, *Estudio sobre la innovación educativa en España*. Innovación Nº 17. Gobierno de España, Ministerio de Educación: Instituto de Formación del Profesorado, Investigación e Innovación Educativa (IFIIE), Centro Nacional de Innovación e Investigación Educativa (CNIIE).
- Margrét, S., van Boxtel, C. y van Drie, J. (2018). Teaching historical thinking and reasoning: construction of an observation instrument. *British Educational Research Journal*, 44(6), 960-981. <https://doi.org/10.1002/berj.3471>
- Martell, C. C. y Sequenzia, M. R. (2016). Working the Dialectic: Teaching and Learning Teacher Research in Social Studies. *Educational Forum*, 80(4), 407-416. <https://doi.org/10.1080/00131725.2016.1206156>
- Martínez, J. M., Egea, A. y Arias, L. (2018). Evaluación de un videojuego educativo de contenido histórico. La opinión de los estudiantes. *RELATEC: Revista Latinoamericana de Tecnología Educativa*, 17(1), 62-75.
- Mathews, J. M. (2010). Using a Studio-Based Pedagogy to Engage Students in the Design of Mobile-Based Media. *English Teaching: Practice and Critique*, 9(1), 87-102.
- Mathews, S. A. (2016). Using Digital Participatory Research to Foster Glocal Competence: Constructing Multimedia Projects as a Form of Global and Civic Citizenship. *Journal of Social Studies Education Research*, 7(2), 1-29.
- Mazur, A. D., Brown, B. y Jacobsen, M. (2015). Learning Designs Using Flipped Classroom Instruction (Conception d'apprentissage à l'aide de l'instruction en classe inversée). *Canadian Journal of Learning and Technology*, 41(2), 26. <http://dx.doi.org/10.21432/T2PG7P>
- Medina, A. M. (Coord.) (2015). *Innovación de la educación y de la docencia*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- Meuwissen, K. W. (2017). "Happy Professional Development at an Unhappy Time": Learning to Teach for Historical Thinking in a High-Pressure Accountability Context. *Theory & Research in Social Education*, 45, 248-285. <https://doi.org/10.1080/00933104.2016.1232208>
- Miguel-Revilla, D. y Sánchez Agustí, M. (2018). Modelos de conciencia histórica en el alumnado de Educación Secundaria: tradición, simbología y contextualización en torno a los restos del franquismo. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 119-142. <https://doi.org/10.6018/pantarei/2018/6>
- Milman, N. B. y Bondie, R. (2012). An Examination of Teachers' Ratings of Lesson Plans Using Digital Primary Sources. *Contemporary Issues in Technology and Teacher Education (CITE Journal)*, 12(4), 391-407.
- Milner, R. H. (2014). Culturally Relevant, Purpose-Driven Learning & Teaching in a Middle School Social Studies Classroom. *Multicultural Education*, 21(2), 9-17.
- Mingorance, P., Estebaranz, A. y Marcelo, C. (2000). El impacto de la innovación a través del estudio de casos. *Bordón. Revista de pedagogía*, 52(2), 179-188.
- Miralles, P., Gómez, C. J., Rodríguez, R. A. (coords.) (2017). *La enseñanza de la historia en el siglo XXI: desarrollo y evaluación de competencias históricas para una ciudadanía democrática*. Murcia: Edit.um, Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Miralles, P. y Rodríguez, R. A. (2015). Estado de la cuestión sobre la investigación en didáctica de la Historia en España. *Índice histórico español*, 128, 67-90.
- Molina, S. y Ortuño, J. (2018). Evaluar la adquisición de las competencias históricas en Secundaria: un estudio de caso centrado en la empatía histórica. *ENSAYOS, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 33(1), 1-22. <http://dx.doi.org/10.18239/ensayos.v33i1.1737>
- O'Brien, Ch. y Wood, Ch. L. (2011). Video Modeling of Cooperative Discussion Group Behaviors with Students with Learning Disabilities in a Secondary Content-area Classroom. *Journal of*

- Special Education Technology*, 26(4), 25-40. <https://doi.org/10.1177/016264341102600403>
- Olukayode, A. S. y Salako, E. T. (2014). Effect of Jigsaw Technique and Gender on Students' Attitude to Ethnic Integration and Sustainable Development in Nigeria. *World Journal of Education*, 4(3), 46-52. <https://doi.org/10.5430/wje.v4n3p46>
- Pagès, J. (2009). El desarrollo del pensamiento histórico como requisito para la formación democrática de la ciudadanía. *Reseñas de Enseñanza de la historia*, 7, 69-91.
- Pagnotti, J. y Russell, W. B. (2012). Using Civilization IV to Engage Students in World History Content. *Social Studies*, 103(1), 39-48. <https://doi.org/10.1080/00377996.2011.558940>
- Parry, D. (2008). Twitter for Academia [online]. Disponible en: <http://www.outsidethetext.com/2008/twitter-for-academia/> [Último acceso: 13/04/2019].
- Pineda-Alfonso, J. A. y García Pérez, F. F. (2011). La construcción de un ámbito de investigación escolar sobre el conflicto, la violencia y la guerra. Íber. *Didáctica de las Ciencias Sociales*, 68, 82-91.
- Rauch, U., Cohodas, M. y Wang, T. (2009). The Arts 3D VLE Metaverse as a Network of Imagination. *Innovate: Journal of Online Education*, 5(6).
- Riel, J., Lawless, K. A. y Brown, S. W. (2016). Listening to the Teachers: Using Weekly Online Teacher Logs for ROPD to Identify Teachers' Persistent Challenges When Implementing a Blended Learning Curriculum. *Journal of Online Learning Research*, 2(2), 169-200.
- Riera, C. (2010). *Un estudio etnográfico en el campo de la innovación educativa: el programa experimental aulas taller* [tesis doctoral], J. Marrero y L. Feliciano (Dir.). Universidad de La Laguna. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/9767>
- Rowland, N. (2010). Becoming a "History Person" or, If Sally Says It's Possible, It Must Be. *Learning Disabilities: A Multidisciplinary Journal*, 16(2), 97.
- Sáiz, J. (2013). Alfabetización histórica y competencias básicas en libros de texto de historia y en aprendizajes de estudiantes. *Didáctica de las Ciencias Experimentales y Sociales*, 27, 43-66. <https://doi.org/10.7203/dces.27.2648>
- Sáiz, J. (2014). Fuentes históricas y libros de texto en secundaria: una oportunidad perdida para enseñar competencias de pensamiento histórico. *ENSAYOS, Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 29(1), 83-99. <http://dx.doi.org/10.18239/ensayos.v29i1.503>
- Salako, E. C., Eze, I. R. y Adu, E. O. (2013). Effects of Cooperative Learning on Junior Secondary School Students' Knowledge and Attitudes to Multicultural Education Concepts in Social Studies. *Education*, 133(3), 303-309.
- Saye, J. W., Kohlmeier, J., Brush, T., Mitchell, L. y Farmer, C. (2009). Using Mentoring to Develop Professional Teaching Knowledge for Problem-Based Historical Inquiry. *Theory and Research in Social Education*, 37(1), 6-41. <https://doi.org/10.1080/00933104.2009.10473386>
- Schul, J. E. (2012). Compositional Encounters: Evolvement of Secondary Students' Narratives While Making Historical Desktop Documentaries. *Journal of Social Studies Research*, 36(3), 219-244.
- Schul, J. E. (2014). Film Pedagogy in the History Classroom: Desktop Documentary-Making Skills for History Teachers and Students. *Social Studies*, 105(1), 15-22. <https://doi.org/10.1080/00377996.2013.788470>
- Semerci, A. y Aydin, M. K. (2018). Examining High School Teachers' Attitudes towards ICT Use in Education. *International Journal of Progressive Education*, 14(2), 93-105.
- Sheffield, C. (2011). Navigating Access and Maintaining Established Practice: Social Studies Teachers' Technology Integration at Three Florida Middle Schools. *Contemporary Issues in Technology and Teacher Education (CITE Journal)*, 11(3), 282-312.
- Sheffield, C. y Swan, S. (2012). Digital Reenactments: Using Green Screen Technology to Recreate the Past. *Social Education*, 76(2), 92-95.
- Snyder, C., Paska, L. M. y Besozzi, D. (2014). Cast from the Past: Using Screencasting in the Social Studies Classroom. *Social Studies*, 105(6), 310-314. <https://doi.org/10.1080/00377996.2014.951472>

- Stoddard, J. D. (2012). Film as a “Thoughtful” Medium for Teaching History. *Learning, Media and Technology*, 37(3), 271-288. <https://doi.org/10.1080/17439884.2011.572976>
- Stoddard, J. D. y Marcus, A. S. (2010). More than “Showing What Happened”: Exploring the Potential of Teaching History with Film. *High School Journal*, 93(2), 83-90.
- Swan, K. y Hofer, M. (2011). In Search of Technological Pedagogical Content Knowledge: Teachers’ Initial Foray into Podcasting in Economics. *Journal of Research on Technology in Education*, 44(1), 75-98. <https://doi.org/10.1080/15391523.2011.10782580>
- Swan, K. y Hofer, M. (2013). Examining Student-Created Documentaries as a Mechanism for Engaging Students in Authentic Intellectual Work. *Theory and Research in Social Education*, 41(1), 133-175.
- Swan, K., Hofer, M. y Swan, G. (2011). Examining authentic intellectual work with a social studies digital documentary inquiry project in a mandated state-testing environment. *Journal of Digital Learning in Teacher Education*, 27, 115-122. <https://doi.org/10.1080/21532974.2011.10784666>
- Swanson, E. y Wanzek, J. (2014). Applying Research in Reading Comprehension to Social Studies Instruction for Middle and High School Students. *Intervention in School and Clinic*, 49(3), 142-147. <https://doi.org/10.1177/1053451213496157>
- Tinnerman, L., Johnson, J. y Grimes, R. (2010). Technology Assisted Collaborative and Project-Based Learning; of Blogs, Wikis, and Networking. *Journal on School Educational Technology*, 6(1), 1-6.
- Van Vaerenwyck, L. M., Shinas, V. H. y Steckel, B. (2017). Sarah’s Story: One Teacher’s Enactment of TPACK+ in a History Classroom. *Literacy Research and Instruction*, 56(2), 158-175. <https://doi.org/10.1080/19388071.2016.1269267>
- Verezub, E., Grossi, V., Howard, K. y Watkins, P. (2008). Building E-Based Literacy for Vocational Education and Training Students. *Australasian Journal of Educational Technology*, 24(3), 326-338. <https://doi.org/10.14742/ajet.1212>
- Virtue, D. C., Buchanan y A., Vogler, K. E. (2012). Digging Postholes Adds Depth and Authenticity to a Shallow Curriculum. *Social Studies*, 103(6), 247-251. <https://doi.org/10.1080/00377996.2011.630699>
- Wahyuningtyas, N. y Ratnawati, N. (2016). Interactive Multimedia as Autonomous Learning Resource in the South Slope of Kelud Mountain in Blitar Regency. *Journal of Education and Practice*, 7(29), 168-171.
- Wilson, E. y Wright, V. (2010). Images over Time: The Intersection of Social Studies through Technology, Content, and Pedagogy. *Contemporary Issues in Technology and Teacher Education (CITE Journal)*, 10(2), 220-233.
- Wilson, E. K., Wright, V., Inman, C. T. y Matherson, L. H. (2011). Retooling the Social Studies Classroom for the Current Generation. *Social Studies*, 102(2), 65-72.
- Woelders, A. (2007). Using Film to Conduct Historical Inquiry with Middle School Students. *History Teacher*, 40(3), 363-396.
- Worthington, T. A. (2018). Letting Students Control Their Own Learning: Using Games, Role-Plays, and Simulations in Middle School U.S. History Classrooms. *Social Studies*, 109(2), 136-150.
- Wright-Maley, C. (2014). In Defense of Simulating Complex and Tragic Historical Episodes: A Measured Response to the Outcry over a New England Slavery Simulation. *Canadian Social Studies*, 47(1), 18-25.
- Yukhymenko, M. A., Brown, S. W., Lawless, K. A., Brodowinska, K. y Mullin, G. (2014). Thematic Analysis of Teacher Instructional Practices and Student Responses in Middle School Classrooms with Problem-Based Learning Environment. *Global Education Review*, 1(3), 93-110.
- Yusmanto, H., Soetjipto, B. E. y Djatmika, E. T. (2017). The Application of Carousel Feedback and Round Table Cooperative Learning Models to Improve Student’s Higher Order Thinking Skills (HOTS) and Social Studies Learning Outcomes. *International Education Studies*, 10(10), 39-

49. <https://doi.org/10.5539/ies.v10n10p39>

Zhao, Y. (2007). Social Studies Teachers' Perspectives of Technology Integration. *Journal of Technology and Teacher Education*, 15(3), 311-333.

Zieger, L. y Farber, M. (2012). Civic Participation among Seventh-Grade Social Studies Students in Multi-User Virtual Environments. *Journal of Interactive Learning Research*, 23(4), 393-410.

Reseñas

Foster, B. R. (2016), *The Age of Agade. Inventing empire in ancient Mesopotamia*, Londres y Nueva York: Routledge, 438 págs.

Para citar esta reseña: Álvarez García, J. (2019). [Reseña del libro *The Age of Agade. Inventing empire in ancient Mesopotamia*, de Foster, B. R]. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 185-189.

ISSNe: 2386-8864

DOI: 10.6018/pantarei/2019/09

Profesor de Asiriología en la Universidad de Yale, Benjamin R. Foster es un gran especialista en estudios sobre el Próximo Oriente antiguo. De entre sus líneas de investigación están la Historia, general, económica y social de Mesopotamia así como también sus estudios sobre literatura mesopotámica contando con trabajos como el galardonado *Civilizations of Ancient Iraq* (2010) o la obra *Before the Muses* (última edición de 2005), una antología de la literatura acadia ya considerada una obra clave en los estudios sobre historia intelectual del Próximo Oriente antiguo.

En el presente trabajo, encuadrado en esa línea de investigación más centrada en los estudios históricos, la intención del autor es mostrar las características políticas sociales, económicas y culturales que se desarrollaron en la región de Mesopotamia durante el periodo de Akkad y por qué motivos este periodo fue visto como un referente a lo largo de la Historia posterior del Próximo Oriente durante la antigüedad.

El primer capítulo está dedicado a la historia política de Akkad. Este periodo comienza con la llegada al trono de Kish de Sargón y sus diferentes campañas de conquista, ganándose la fama de gran rey con la que se le recordará en periodos posteriores. No obstante, su hijo y sucesor, Rimush, tendrá que hacer frente a un conjunto de revueltas tras la muerte de su padre; incluso es posible que acabara sus días asesinado. Tras esto, su hermano Manishtushu alcanzó el trono iniciando un programa de conquistas y de consolidación de las mismas. Posteriormente, su hijo Naram-Sin toma las riendas del estado y su reinado constituirá el apogeo del Imperio. Al igual que antecesores suyos tuvo que hacer frente a levantamientos, por lo que es posible que el recuerdo de la represión ejercida contra los sublevados le valiera la fama posterior de rey soberbio. Durante el reinado de Naram-Sin se llevó a cabo un amplio programa constructivo y una serie de reformas administrativas y burocráticas. En política exterior, junto a las conquistas también se desarrolla la diplomacia, con matrimonios dinásticos con reinos fronterizos. Por último, el sucesor de Naram-Sin, Sharkalisharri será el último gran rey de Akkad. Finalmente, las sublevaciones e invasiones exteriores, en un contexto de crisis económica y descontrol territorial, provocarán la caída de este proyecto político.

El autor reserva el capítulo segundo a dar las claves de la sociedad durante el periodo acadio. Seguramente sea el régimen ecológico de la zona norte de Mesopotamia la que de coherencia al territorio original acadio frente a la llanura aluvial del sur, Sumer. Es en esta zona donde se desarrolla (pero no exclusivamente) un sustrato etno-lingüístico acadio. Si en términos jurídicos debemos hablar de dos grupos de población: libres y esclavos, vemos que en términos socioeconómicos estos se diversifican en relación a las propiedades y los medios con los que cuentan. Las relaciones

entre los miembros de las distintas clases sociales se rigen por redes clientelares y de patronazgo. De esta forma, la administración se organiza como una red de patronos y clientes que tienen en su cúspide al propio rey, seguido por sus familiares más allegados, administradores centrales, provinciales, culturales, militares y todo el personal administrativo dependiente de ellos.

En el capítulo tres, el autor hace una descripción de los asentamientos acadios y de aquellos centros constatados arqueológicamente desde donde el poder acadio ejercía su autoridad tanto en Mesopotamia como en la periferia. De los diferentes asentamientos se destaca la especial importancia dada por parte de la administración imperial a la explotación económica de sus territorios circundantes así como a su papel estratégico como centros de recepción de materias primas desde la periferia, como Tell Brak, Assur o Susa. Finalmente, el autor reflexiona sobre si se puede calificar al estado acadio como Imperio, afirmando que sí si atendemos al programa de conquistas y control del territorio y a la ideología real que se desarrolla de “dominio universal”.

En relación al anterior, en el capítulo cuatro se explican el conjunto de bases económicas y las actividades y trabajos desarrollados en torno a ellas. Las principales actividad económica es la agricultura y la ganadería, donde era fundamental la explotación de la región del sur mesopotámico (Sumer). En cuanto al trabajo, éste estaba basado en trabajadores dependientes a tiempo completo y trabajadores reclutados en épocas muy específicas, todos retribuidos mediante sistemas de raciones. En relación a la ganadería, destacaba la oveja por su lana, la principal materia de transformación y exportación. En lo referente al comercio y transporte, el autor destaca los cursos fluviales como vía principal de comunicación, además de ser fuente de recursos pesqueros. La última parte del capítulo está dedicada al conjunto de actividades de transformación de materias primas en alimento, destacando la molienda y la producción de cerveza.

El siguiente capítulo versa sobre el conjunto de actividades de tipo artesanal/industrial que se desarrollaron en el periodo acadio. Muchas son herederas de épocas anteriores, pero durante ésta podemos apreciar una alta estandarización producto de una mayor concentración de artesanos en talleres reales y una mayor cantidad de bienes gracias a, por un lado, una mayor importación de materias primas y, por otro, una mayor demanda por parte de las élites. Así pues, el autor comienza analizando la producción cerámica; pero destaca sobre todo los trabajos en metal, piedra y madera. alcanzándose una gran maestría técnica en ellas. También hay que destacar los textiles en lana o en piel; así como las artesanías más selectas como la ebanistería o los aceites perfumados.

En lo que respecta al capítulo seis, dedicado a la religión, el autor destaca una serie de innovaciones pese a la gran continuidad en la evolución de la religiosidad mesopotámica. Las divinidades acadias que se incorporan al panteón mesopotámico destacan por ser divinidades celestiales: Shamash, Sin, Ishtar, etc. y por participar en una mitología guerrera. De entre las mayores innovaciones está la deificación de ciertos reyes en vida, como Naram-Sin, junto a la elevación de Ishtar a lo alto del panteón nacional y la política de integración de cultos y divinidades acadias con sumerias. Si bien podemos identificar ciertos templos particulares del periodo acadio, en la mayor parte de los santuarios reina la continuidad. En estos se aprecia la vinculación entre religión y política puesto que son los reyes los que llevan a cabo ritos y realizan ofrendas suntuosas. Entre las formas de piedad colectiva siguen estando las festividades, las cuales carecen de un calendario estandarizado para todo el imperio.

En cuanto al aspecto militar, tratado en el capítulo siete, vemos como los reyes acadios recogen una serie de tradiciones anteriores, como el denominarse elegidos por Enlil para reinar sobre Mesopotamia. Pero, por otra parte, fomentaron el aspecto guerrero del rey y sus capacidades personales como aptitudes necesarias para ejercer la realeza. En lo tocante a la composición y armamento del ejército, vemos que esto no cambia demasiado respecto a periodos anteriores, exceptuando la organización del mismo que es puesto bajo la autoridad de militares profesionales.

El corto capítulo ocho está dedicado al comercio y las diferentes formas de intercambio. Como ya se ha dicho, la llanura mesopotámica carece de una serie de materias primas fundamentales que debían importarse; en época acadia lo que se aprecia es un incremento en dichas importaciones. En torno a la naturaleza de este comercio, la existencia de mercaderes privados que podían estar

también al servicio de las grandes instituciones, la existencia de medios de pago estandarizados como la plata y la cebada, así como también de tasas, impuestos y precios estipulados indican que la economía real del periodo era plenamente tributaria y no exclusivamente redistributiva.

El capítulo nueve viene a tratar todo lo referente a las artes y a la producción literaria. Aquí podemos apreciar una línea transversal en el arte acadio, la inclinación por representar la ideología real basada en el militarismo, la fuerza, la heroicidad y la especial relación del rey con los dioses. La escultura, el relieve e incluso la glíptica, desarrollan estos temas y en ellas se alcanza una alta perfección técnica considerándose el periodo clásico de la escultura en Mesopotamia. En literatura sobresale la princesa y sacerdotisa Enheduanna. Esta poetisa (primera de la literatura mundial) también sirvió con su obra a la ideología real a través de sus himnos a los dioses y a los reyes. En prosa destacan las inscripciones conmemorativas, y la epistolografía, que adquieren un importante valor literario. En esta producción literaria hay que destacar el uso paralelo del acadio y el sumerio como lenguas eruditas, junto al desarrollo de la música que acompañaba la representación de las composiciones literarias. Por último, la matemática y la cartografía cuentan con una importante presencia asociada a la administración.

Una vez señalada la identidad del arte y la producción intelectual, el autor centra el capítulo diez en definir los valores humanos acadios, en otras palabras, la identidad acadia. En primer lugar a través de ciertos aspectos de la vida cotidiana como el nacimiento, la niñez y la educación, la vida familiar y la casa y la muerte y el funeral. Pero el autor también analiza los sentimientos y las emociones; de las cuales solo tenemos testimonio de las experimentadas por las élites. Aquí el autor comenta como se entendía en el periodo acadio la felicidad y la tristeza, el amor y la sexualidad y el espíritu competitivo entre los miembros de la élite que pugnaban por ascender dentro de la administración imperial.

En el capítulo once, el autor reflexiona sobre la memoria de los reyes de Akkad en periodos posteriores de la historia de Mesopotamia. Si bien algunos de ellos siguieron siendo reverenciados e incluso se mantuvo su culto funerario, otros recibieron el castigo y la deshonra. Sin embargo, en su gran mayoría las estelas de los reyes acadios permanecieron en los santuarios en donde fueron erigidas, siendo copiadas por escribas y eruditos. De hecho, el autor traza una relación entre menciones a los reyes acadios en la literatura profética posterior y los hechos contados en las estelas, por lo que dichos presagios se inspiraban en estas narraciones. Las crónicas posteriores no se olvidaron tampoco de los reyes acadios generándose incluso en torno a ellos una rica literatura épica. Por su parte, el legado acadio se aprecia en los nombres y titulación de muchos reyes posteriores, queriendo emular la fuerza y poder de sus antecesores.

El último capítulo de la obra consiste en una reflexión sobre los estudios en torno al periodo acadio. Así pues, su presencia en la historiografía sobre el próximo oriente antiguo comienza con el descubrimiento, entre mediados y finales del siglo XIX, de textos e inscripciones que hacían referencia a los reyes acadios. A partir de aquí se sucedieron durante la primera mitad del siglo XX los hallazgos y las interpretaciones sobre quiénes eran y de donde procedían. Y fue a partir de entonces cuando se empezaron a publicar las primeras síntesis. No obstante, no fue hasta el descubrimiento de los archivos de Ebla en 1975 cuando se empezó a contar con un volumen importante de información.

De este modo, Benjamin R. Foster nos ofrece una completa y detallada síntesis del periodo acadio. Podemos ver cómo el denominado Imperio de Akkad hereda una serie de procesos históricos, sociales y económicos que se iniciaron en etapas previas, así como también un conjunto de estructuras políticas e ideológicas que recogen los reyes acadios. Sin embargo, este conjunto de características heredadas se potencian en esta etapa a todos los niveles: una más alta concepción de la realeza, una burocracia estatal más sólida, una explotación de los recursos más intensiva, un deseo de compenetración de las identidades socioculturales que componían Mesopotamia. Una aceleración de procesos que alcanza el apogeo en durante el reinado de Naram-Sin. Se generó así un conjunto de características exclusivas sin las cuales no podríamos explicar la historia posterior. De esto se dieron cuenta incluso los propios antiguos, reteniendo en su memoria a los poderosos

reyes acadios.

No obstante, el profesor Foster es demasiado optimista al calificar de “Imperio” al proyecto político de los reyes acadios. Esto va más allá de un simple calificativo, puesto que el concepto histórico de “imperio” encierra unas connotaciones ideológicas y unos desarrollos políticos, sociales, económicos y culturales mucho mayores que aquellas a las que llegaron los reyes de Akkad. Sin lugar a dudas este periodo marcó la historia posterior de Mesopotamia en particular y del Próximo Oriente en general, dejando una fuerte impronta en el imaginario colectivo de la región. No obstante, aquellos que defienden la naturaleza imperial del estado acadio, se dejan llevar por las fuentes posteriores que tanto veneraron la tradición de aquellos reyes. Si estudiamos la naturaleza del periodo en su contexto, vemos un alcance limitado del “Imperio” tanto en su plano ideológico como fáctico.

En este sentido, hay que decir que el debate no consiste en preguntarse si Akkad fue o no un imperio, un error metodológico por el cual se pretende adscribir el hecho a un concepto historiográfico convirtiendo así el concepto y no el hecho en el objeto último de nuestra investigación, perdiendo por tanto el concepto su capacidad de ser herramienta explicativa del hecho histórico. Por este motivo, en primer lugar, debemos preguntarnos, ¿qué es un imperio? Si lo estudiamos desde una perspectiva más amplia, podemos ver que, a lo largo de la historia, el denominador común de todo imperio es su ideología, por lo tanto, no podemos disociar imperio de imperialismo. En este sentido, el profesor Mario Liverani hace una interesante reflexión sobre el concepto “misión imperial” en su recentísima obra, *Assiria. La preistoria dell'imperialismo*, Bari: Laterza, 2017. Según este concepto, la clave para poder calificar una estructura política de imperio es la necesidad de conquistar, unificar, ordenar y gobernar el mundo, generándose unas estructuras políticas e ideológicas que se derivan de este conjunto de intenciones.

Siguiendo esta norma, no podríamos calificar de imperio al estado que crean los reyes acadios. Para empezar, los afanes de dominio universal de los que hacen gala los reyes acadios no corresponden a una ideología imperialista, sino más bien a una propaganda real propia del periodo por la que desean legitimar su gobierno a través de sus propias cualidades guerreras, heroicas y, en ciertos casos, divinas. Esto se aprecia además en que los reyes de Akkad, una vez unificada Mesopotamia, no dirigen empresas de conquista más allá, sino más bien desarrollan una serie de campañas destinadas a mantener bajo control puntos estratégicos necesarios para el abastecimiento de materias primas. Esto igualmente lo vemos en la producción artística y literaria, encaminada a servir de canal de propaganda de la realeza y no a ser la muestra de la gloria y el poder del supuesto imperio.

En su vertiente más económica, la posición de vanguardia que toma la región de Akkad frente a Sumer no se debió tanto a la política económica activa de los reyes acadios, sino que responde a una dinámica ecológica por la cual los territorios aguas arriba de los dos grandes cauces fluviales tienen ventaja sobre las tierras que hay en la llanura aluvial, cuyas aguas tienden a la salinidad y el estancamiento. Si bien no podemos negar que el dominio acadio sobre toda Mesopotamia y ejercido desde esa región del norte (económicamente más favorable) pudiera acelerar el proceso, tampoco podemos afirmar de ninguna manera que fuera una política consciente de los reyes acadios. En primer lugar, porque es un proceso ecológico que se encuadra en un marco cronológico mucho más amplio, que se inició antes de las conquistas de Sargón de Akkad y que continuará tras la caída del dominio acadio, con la excepción del periodo de gobierno de la III dinastía de Ur y sólo gracias a los ingentes esfuerzos de sus gobernantes por revertir dicho proceso.

Igualmente, en su faceta socio-cultural, no podemos adscribir a los reyes acadios el que el elemento semítico de la sociedad se anteponga al elemento sumerio. Esto tiene un proceso paralelo al ecológico del que hemos hablado anteriormente. Se trata de un proceso etnolingüístico por el cual aquellas lenguas que encuentran facilidades de traducción y reproducción en otras del entorno tienden a perpetuarse. En este sentido, el sumerio, pese a haber sido la lengua en la que se escribieron los primeros textos y constituir la base cultural de los primeros estados de Mesopotamia, no deja de ser un grupo etnolingüístico aislado, sin paralelos en otras lenguas. Por el contrario, el

acadio, como lengua perteneciente al tronco semítico, encuentra fácil traducción y perpetuación en otras lenguas del entorno, como el eblaíta; por lo tanto, la fluidez de información es mucho mejor entre distintos territorios. Así pues, de forma semejante a lo que se ha comentado sobre el proceso ecológico que se desarrolla en Mesopotamia, el proceso etnolingüístico que favorecía al elemento acadio sobre el sumerio pudo ser acelerado por los reyes acadios, pero no podemos adscribirles a ellos el mérito de tal hecho puesto que continuará en periodos posteriores cuando los reyes acadios ya eran tan sólo un recuerdo y el sumerio quede relegado por completo al papel de lengua erudita.

Así pues, calificar de “Imperio” al estado unificado de Mesopotamia bajo el gobierno de la dinastía de Akkad sería algo erróneo. Pese a esto, no podemos obviar el hecho de que no se trató de un estado territorial más, puesto que se implementan muchas de las estructuras políticas y económicas previas, así como se aceleran muchos de los procesos históricos sin los cuales no podríamos entender la Historia posterior del Próximo Oriente. Por este motivo, Mario Liverani, en la obra conjunta que él mismo edita, *Akkad, the first world empire: structure, ideology, traditions*, Padova: Sargon, 1993; recurre al término de “red imperial”. Según este concepto, el estado acadio no habría cambiado las estructuras políticas y económicas previas, sino que se habría asentado sobre ellas controlando exclusivamente las relaciones entre las mismas, convirtiéndose así el estado central en punto de intersección de dichas estructuras.

Juan Álvarez García
Universidad Autónoma de Madrid

Alviz Fernández, M. y Hernández de la Fuente, D. (Eds.) (2017). *De ὄρος a limes: el concepto de frontera en el mundo antiguo y su recepción*. Madrid: Escolar y Mayo editores. 256 págs.

Para citar esta reseña: Yepes de la Hoz, E. (2019). [Reseña del libro *De ὄρος a limes: el concepto de frontera en el mundo antiguo y su recepción*, de Alvarez Fernández, M. y Hernández de la Fuente, D. (Eds.)]. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 191-194. ISSN: 2386-8864
DOI: 10.6018/pantarei/2019/10

Cuando uno tiene la suerte de que llegue a sus manos un libro que trata la cultura antigua de tan forma tan relevante para el presente como *De ὄρος a limes: el concepto de frontera en el mundo antiguo y su recepción*, se siente agradecido. Quizá pudiera llevar a engaño un título, por lo demás perfectamente ajustado al contenido, que llevaría a pensar que se trata de otro trabajo académico y erudito más sobre la antigüedad. Y, en efecto, guarda el rigor y el buen hacer del trabajo universitario, pues se trata de la publicación de los resultados de un proyecto de investigación de dos años (entre 2012 y 2014), bajo el mismo título y a cargo del Dr. David Hernández de la Fuente (Universidad Complutense de Madrid); proyecto vinculado a la UNED, con la participación de otras universidades e investigadores nacionales e internacionales. El engaño no viene por esta parte, sino por la a veces tan mal interpretada labor de estas instituciones, la de sus profesionales y su vínculo con sus circunstancias. Pero un estudio monográfico del concepto de frontera en el mundo antiguo necesariamente nos lleva a cuestionarnos directamente sobre nuestro propio tiempo. No es este el lugar para discutir la distinción que podría hacerse entre presente y actualidad, simplemente diré que este libro está apegado a un presente que difícilmente puede comprenderse sin las ideas clásicas de límite o frontera en su recepción, pero huelga decir que también es un libro que tiene mucho que decir sobre una dolorosa actualidad.

De ὄρος a limes: el concepto de frontera en el mundo antiguo y su recepción confronta nuestro imaginario vinculado a lo fronterizo con el de nuestros antepasados (la primera frontera que hay que pensar), no con cualquiera, con aquellos de los que decimos que sentaron las bases del derecho, la filosofía o la poesía occidentales. Que nos confronte con ello no quiere decir que se limite a darnos noticia de la existencia de conceptos fundamentales como ὄρος, πέρας o *limes*, cuál era su significado y cómo evolucionaron y se transmitieron en sus diferentes usos políticos y militares, además nos enseña cuáles son los límites que entran en juego en el momento en que se reduce el ámbito de su sentido a su dimensión estrictamente material, la más sangrante, sin duda, pero no la única. Que no todas las fronteras se pueden tocar es algo de lo que tenemos experiencia diaria. Pero que todas

ellas nos atraviesan de un modo u otro, definiendo nuestra manera de decir «nosotros», no es una reflexión que podamos simplemente pasar por alto. Este libro, de marcado carácter interdisciplinar y plural, señala insistentemente esos lugares limítrofes que la mayor parte del tiempo se nos escapan. Al enseñarnos cómo veían los antiguos las separaciones y los tránsitos entre diferentes mundos, nos ayuda a comprender un poco mejor los nuestros, al mismo tiempo que indica qué es lo que en nosotros ya no responde a un pensamiento clásico de lo fronterizo.

Tras unas breves palabras introductorias de los editores, Marco Alvarez Fernández (UNED) y David Hernández de la Fuente, el libro comienza propiamente con la contribución de Federiza Pezzoli (Universidad Carlos III de Madrid), cuyo título, “Frontera y límite en los textos literarios griegos”, subraya el carácter filológico de una discusión a propósito de las distintas apariciones de los términos relacionados con lo limítrofe en los textos clásicos griegos desde Homero hasta Plutarco, pasando por Platón, Aristóteles, Demóstenes, Heródoto, Tucídides, etc. Un texto que, pese a su brevedad, funciona muy bien como introducción terminológica (en griego), poniendo al lector en una situación adecuada no sólo para seguir el resto del libro, también para profundizar en algunas de sus tesis. Se señala, además, el aspecto lingüístico de lo limítrofe, tan fundamental como actual.

Por su parte, el texto de David Hernández de la Fuente, “Dioniso y Hefesto: cruzando las fronteras entre el campo y la ciudad”, ya supone la primera sorpresa. A través de una interpretación de aquellos dos personajes míticos griegos nos presenta la complejidad y profundidad del imaginario griego, del que sólo podemos participar hoy en la medida en que lo traducimos a otro lenguaje. La cuestión de la representación, bajo el aspecto de una reflexión sobre el lugar de los dioses, los mitos y la religión en la cosmovisión griega, es uno de los temas fundamentales de este texto. El otro, sin duda, es la separación entre el campo y la ciudad, división sociopolítica que, en lo simbólico, quedaría reconciliada por el significado de Dioniso y Hefesto como dioses mediadores, y, en lo efectivo, por las celebraciones públicas en su honor, donde el vino (regalo de Dioniso) guarda el poder para apaciguar los conflictos sociales.

“*Il «confine» tra verità e finzione: Filippo II e Alessandro Magno*” de Giuseppe Squillace (Università della Calabria) es uno de los dos textos en otro idioma que se recogen en este volumen; el otro, “*I blemi alle frontiere dell’Alto Egitto nella letteratura tardoantica*” de Daria Gigli (Università degli Studi di Firenze). Ambos, escritos en un italiano muy accesible, evidencian el carácter internacional de este proyecto. El primero investiga las figuras de Filippo II de Macedonia y su legendario hijo, Alejandro Magno, y las intrigas (militares, políticas, religiosas) a través de las cuales estas figuras traspasaron la frontera hacia la ficción mítica. No menos legendarios, los blemios, pueblo antiguo nómada fronterizo con la zona del Alto Egipto, son los protagonistas del texto de Daria Gigli. Su historia de constantes luchas fronterizas es indisoluble de la mitificación de su belicosidad por la literatura tardoantigua. En una línea parecida, Ricard Blanco López (IES Santa Eulalia, Terrassa) y su “El pueblo peonio a través de las fuentes literarias clásicas: de fronteras naturales a provincia romana”, reconstruye lo que pudo ser el itinerario histórico de este pueblo a través una lectura de las fuentes clásicas, desde la *Ilíada*, donde el pueblo peonio aparece como aliado del troyano, hasta los testimonios en época romana de la importancia que alguna vez tuvieron en la región norte de la actual Grecia. Estos tres textos, cada uno a su modo, son claros ejemplos de la importancia histórica de las fuentes literarias clásicas, que con las modernas técnicas filológicas e historiográficas se han revalorizado.

El estudio que presenta Marco Alvarez Fernández (UNED) sobre la compleja figura del

«hombre divino», “El concepto de θεῖος ἄνθρωπος”, concentra varios de los límites que definen nuestra época respecto de la clásica. Ya sea religiosa, antropológica, social, literaria o filosófica, cualquier pregunta por el significado del vínculo de la deidad con la humanidad se realiza necesariamente desde el lado de los que vemos a ciertos hombres como modelos de virtud. Aproximarnos a la figura del θεῖος ἄνθρωπος, al modo como quizá lo hacían algunos de los grandes nombres de nuestra tradición, nos obliga a tomar distancia respecto de toda una historia de interpretaciones que han precipitado el sentido de lo que hoy entendemos por «hombre divino». Que la frontera entre lo humano y lo divino no es una más entre otras se aprecia desde el momento en que pone de manifiesto ciertos límites de lo conceptual, no sólo por el lado de lo sobrehumano, también por la dificultad que entraña pensar el límite en cuanto tal. Pero es la búsqueda de la causa primera (otro nombre para la divinidad), lo que ha impulsado el pensamiento occidental. Origen inaccesible más que desde la reconstrucción a partir de unos efectos que revelarían los secretos del cosmos a un alma virtuosa, capaz de rastrear en ellos sus propios límites, y de este modo trascenderlos. Ninguna más capaz ni más divina que la de la Platón, que encontró en los números, como enseña Jorge Cano Cuenca (Universitat Autònoma de Barcelona) en su texto “La causa divina y la introducción de número y límite: el *Timeo* y el *Filebo* de Platón y los limitantes e ilimitados de Filolao de Crotona”, el fondo del límite, pues no puede haber dios, mundo u hombre sin geometría, esto es, sin razón en la composición.

Con “Nuevas perspectivas sobre el concepto de frontera en época romana”, la aportación de Aránzazu Medina González (Universidad de Granada), se abre la sección dedicada al mundo romano. A partir de una crítica sustentada en una arqueología del concepto de frontera en general, denuncia el reduccionismo que ha sufrido el romano en particular, rescatando así sus matices. No es fácil decidir cuál fue el «origen» de la frontera, si una marca en la tierra o una en el imaginario, razón por la cual un estudio así trasciende cualquier hecho histórico y nos sitúa ante la pregunta por la necesidad de los límites y la transformación de su significado. También José María Blanch Nougues (Universidad Autónoma de Madrid) y su “«*Status civitatis*» y la frontera en la antigua Roma” ahondan en el estudio del significado de lo fronterizo en el mundo romano antiguo. Muchas cosas les debemos a los romanos, pero de entre todas ellas se pueden destacar el derecho y la lengua. La ciudadanía romana (en sus diferentes formas) aparece como el punto de encuentro entre diversas culturas y modos de decir, donde las fronteras materiales fijas y de intenciones políticas y militares eran constantemente traspasadas por la búsqueda de un proyecto común, que lejos de ser ideal, también estuvo marcado por recelos, tensiones internas e imposiciones no sólo de carácter militar.

No hay frontera sin intercambio. No hay cultura sin frontera. Sabemos que no todas las lindes son externas, que no hay exterior indiferente al interior, y viceversa. Las distintas manifestaciones artísticas, siempre muy sensibles a la experiencia de los intercambios culturales, son algunas de las señas que definen lo más propio de un modo de comprender el mundo en constante transformación. “La frontera entre la Galia y Germania como espacio de apertura estilística y el retrato imperial durante el siglo III”, de Alejandro Cadenas González (UNED/Universität Potsdam), rastrea los orígenes de un cambio estético en el mundo romano, vinculado a un cruce de influencias con el arte galo y el germano (incluye imágenes como apoyo documental). Por su parte, “El mar, la última frontera” de David Álvarez Jiménez (Universidad Internacional de La Rioja/Grupo Barbaricum) estudia las relaciones del mundo romano con el mar, desde la desconfianza que podría producir entre sus gentes el contacto con lo indomable y misterioso de la naturaleza, peligrosidad que habría calado

en todo lo referente a lo marino, hasta el reconocimiento de que sin la atención al medio marino era imposible sustentar el Imperio, haciendo del Mediterráneo el centro geopolítico de la época. La contribución de Eike Faber (Universität Postdam) lleva por título “Más allá de las fronteras del imperio. Los hunos, Atila y el Imperium Romanum”, y es otro claro ejemplo de cómo lo que está más allá de los límites constituye su más más acá. Un texto sorprendente, quizás demasiado breve y en algunos puntos un tanto oscuro, especialmente en su referencia a los conceptos de Deleuze y Guattari y a su aplicación al caso concreto de la relación entre el mundo romano y el de los hunos, que pide ser profundizada y ampliada.

El trabajo de Saúl Martín Gonzáles (IES Gabriela Mistral, Arroyomolinos/Asociación Zamora Protohistórica), “El saltus como limes interno: minas y rutas en la Sierra de Francia en época romana” es un ejemplo de buen hacer metodológico. Con una precisión y un conocimiento de la materia admirables, presenta a partir del caso concreto la Sierra de Francia lo que significó en términos prácticos la romanización de un territorio (también incluye imágenes).

La tercera sección estaría compuesta por los textos dedicados a algunos aspectos de la recepción de la noción clásica de frontera. Toda herencia señala insistentemente un límite, sobre todo si este es constantemente traspasado por su acogida, y llama a ser pensado. “Órdenes militares y fronteras en la España medieval” de Carlos Barquero Goñi (UNED) estudia la importancia de las órdenes militares en la responsabilidad sobre la frontera. Con las religiones del Libro aparecieron las guerras santas y nuevas perspectivas sobre la legitimidad que influyeron sin duda en la idea de lo fronterizo. Andrea Castro Soto (Universidad Complutense de Madrid) y su “Límites de la democracia y la antidemocracia en la recepción moderna de la figura de Sócrates” retoman el viejo debate a propósito de la implicación de la filosofía en la política a través de ciertas lecturas de la figura de Sócrates. Detrás de los debates sobre si Sócrates (normalmente el Sócrates platónico) es o no un demócrata está la idea (platónica, quizá socrática) de que el mejor de los hombres sólo puede serlo si es de lo mejor. Por último, “Los límites de la política: Hannah Arendt y la polis griega” de Cristina Basili (Universidad Carlos III de Madrid) presenta las tesis de esta pensadora alemana muy preocupada por lo político y lo griego, y nos enseña que los límites y posibilidades de lo humano se dicen en un lenguaje político que abre la comunidad a ser de otro modo.

Dieciséis aportaciones (252 páginas) que hacen que *De ὄρος a limes: el concepto de frontera en el mundo antiguo y su recepción* sea un completo estudio colectivo sobre la materia, y por ello muy recomendable tanto para los que quieran profundizar en el estudio de la frontera como para los que simplemente quieren una lectura agradable que les enseñe cómo comprendían los antiguos su mundo y cómo algunos conceptos son aun hoy de aplicación.

Ethan Yepes de la Hoz
Universidad Autónoma de Madrid

Clares Clares, M.^a E. (2017). *Música y noches de moda. Sociedades, cafés y salones domésticos de Murcia en el siglo XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. 474 págs.

Para citar esta reseña: Micó Terol, E. (2019). [Reseña del libro *Música y noches de moda. Sociedades, cafés y salones domésticos de Murcia en el siglo XIX*, de Clares Clares, M.^a E.]. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 195-197.
ISSNe: 2386-8864
DOI: 10.6018/pantarei/2019/11

El Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia ha editado *Música y noches de moda. Sociedades, cafés y salones domésticos de Murcia en el siglo XIX*, trabajo imprescindible para comprender los hábitos musicales de socialización de los murcianos durante la centuria decimonónica. El mismo título, *Música y noches de moda*, inspirado en el lenguaje periodístico del momento, como indica la propia autora, nos sitúa en la esencia de la obra. El objetivo principal de este trabajo es estudiar la música que se generó y consumió en los salones de asociaciones culturales, casas particulares y cafés de la Murcia del siglo XIX. Estos núcleos de producción y consumo musical, extraordinariamente dinámicos, fueron también espacios idóneos para la enseñanza de la música y de la cultura en general, como ha quedado patente en el trabajo de la Dra. Clares.

El campo de investigación y ámbito de estudio de la Dra. Clares se centra en la música española de los siglos XVIII al XX, prestando especial interés a la música murciana. La prensa periódica constituye el soporte documental de mayor peso en las investigaciones de la autora -también de este estudio, como ya constató en sus trabajos *La vida musical murciana en la primera mitad del siglo XIX a través de la prensa: estudio y documentario*; en su Tesis Doctoral *La vida musical de Murcia durante la segunda mitad del siglo XIX* y en diversos artículos centrados en la música teatral y en asociacionismo murciano de los siglos XIX y XX. Un minucioso vaciado de diversas colecciones y prensa periódica murciana le ha permitido recoger noticias de interés social y cultural para poder contextualizar con detalle la actividad musical de la capital murciana del Levante Español. Este sólido conocimiento del contexto y el manejo de las fuentes hemerográficas ha permitido a la autora analizar con mayor conocimiento y profundidad la socialización musical murciana. Destaca, por otro lado, la consulta al valioso archivo del Casino de Murcia, cuya documentación ha aportado a la Dra. Clares las claves para reconstruir la trayectoria de esta importante entidad murciana, todavía existente.

La obra de la Dra. Clares muestra los usos de la música de una ciudad española de la periferia, invitándonos a reflexionar sobre el enfoque reduccionista que tenemos en torno a la música española del siglo XIX. La autora examina el papel de la música en una ciudad de provincias de extraordinario dinamismo, los espacios de sociabilización del momento (cafés, salones de asociaciones y de ámbito doméstico); los hábitos de entretenimiento de la época; los gustos y la recepción del repertorio musical; la evolución de diversos géneros musicales: ópera, zarzuela, música de salón y aporta centenares de datos e información sobre composiciones de autores murcianos. La excelente idea de reproducir ilustraciones de la moda femenina de la segunda mitad del siglo XIX, como trajes

de concierto, de teatro, de banquetes, entre otros, utilizados por las damas en diversos eventos sociales, nos acerca, todavía más si cabe, al ambiente de la época.

La obra está estructurada en una Introducción y tres grandes bloques, divididos en ocho capítulos: 1) La música en las sociedades culturales y recreativas (capítulos 1-3), 2) La música en los cafés (capítulos 4-5) y 3) La música en el ámbito doméstico (capítulos 6-8). El estudio se complementa con unas Conclusiones y diecinueve Apéndices. La bibliografía, los índices de Tablas, Ilustraciones, Gráficos e índices Onomástico y Toponímico cierran este magnífico estudio prologado por María Gembero-Ustároz, Científica Titular de la Institución Milá y Fontanals del CSIC.

Esperanza Clares desgrana entre los capítulos 1-3 la trayectoria de treinta sociedades culturales y recreativas murcianas que resultan cruciales para comprender el importante papel que desempeñaron en la difusión de nuevos repertorios musicales dentro de la sociedad burguesa de la segunda mitad del siglo XIX. La sociedad murciana acudía a estos espacios de sociabilización, como ocurría en otras capitales de provincia, en busca de esparcimiento pero también de instrucción. Particularmente relevantes resultaron en Murcia la Escuela de Canto y Declamación para la carrera artística y teatral italiana y española (1881-1892), que llegó a suplir la falta de un conservatorio local, la sociedad recreativa *El Casino de Murcia*, que contó con orquesta propia, y organizó variadísimas actividades, desde veladas-concierto hasta bailes de sociedad y el *Círculo Industrial* (1862-1878), denominado posteriormente *Liceo* (1878-1883), que fomentó la música teatral y en su seno nació, en 1873, la *Escuela de Canto y Declamación Padilla*. En su análisis, la Dra. Clares demuestra que este tipo de instituciones no solo fueron cruciales para entretejer redes de socialización y canalizar el recreo de la ciudadanía sino también para atender a la –cada vez mayor– demanda de enseñanza de la música. Por tanto, este tipo de asociaciones lúdico-culturales asumieron el rol fundamental de proporcionar educación musical a la sociedad, ante una debilitada capilla de música de la catedral, otrora encargada de cubrir este rol, ante la ausencia de un plan de estudios general y de ámbito nacional que incluyera la música entre sus materias obligatorias en las enseñanzas primarias e incluso ante la ausencia de escuelas municipales de música o un conservatorio oficial en la ciudad de Murcia. Así pues, se trata de un amplio estudio de la implicación de cada una de las asociaciones analizadas y se ofrece, por primera vez, un análisis del entramado de todas ellas en una misma ciudad.

En los capítulos dedicados a la Música en los cafés (capítulos 4-5), Esperanza Clares indaga en otro espacio para la sociabilización, particularmente de moda desde mediados del siglo XIX, y a los que acudía la sociedad murciana “de cualquier condición social” en busca de ocio y entretenimiento: los cafés. La autora ha podido reconstruir gracias a las noticias aparecidas en la prensa diaria cuáles eran las formaciones instrumentales más habituales en las veladas-concierto que ofrecían, sus intérpretes, las piezas musicales que se podían interpretar en días laborales o festivos, el horario habitual y la frecuencia en que solían ofrecerse estos conciertos. Mención especial tuvo el Café Oriental, inaugurado en agosto de 1875, que se convirtió en uno de los predilectos para los murcianos y en el que llegó a actuar en alguna ocasión coros de las compañías que actuaban en teatros de la capital. El capítulo dedicado a los cafés es, junto a la música en los salones particulares, una de las partes más enriquecedoras del libro, dado que aborda una temática realmente poco estudiada por la musicología española.

La celebración de veladas-concierto en salones de casas particulares y trastiendas de almacenes de música (capítulos 6-8) fue una actividad muy frecuente en la época. Se trata de reuniones sociales que ofrecían los anfitriones a amigos y familiares, y en las que se les obsequiaba con dulces y licores. Estas “soirées” o conciertos privados incluían música, bailes e incluso, en alguna ocasión, la representación de alguna zarzuela. La autora reconstruye cómo transcurrían estas veladas desde la primera que documenta en la prensa murciana en 1865. El repertorio que se podía oír en estas veladas incluía arreglos de números de ópera y zarzuela; piezas de salón (fantasías, variaciones, nocturnos, mazurcas y valsos, entre otros) para piano y o armonio; música de cámara, música religiosa y música popular. Particularmente destacadas fueron las veladas ofrecidas en el almacén de música de Adolfo Gascón y en el domicilio del compositor Antonio López

Almagro.

En definitiva *Música y Noches de Moda* es un documentado estudio de más de cuatrocientas páginas que nos traslada a las costumbres y formas de vida de Murcia en el siglo XIX. Una obra de enorme valor por su rigor científico y por las magníficas aportaciones que supone para el estudio de la música española decimonónica. Merece la pena disfrutar con su lectura.

Elena Micó Terol
Profesora de Secundaria

Goñi Zabalegui, A. (2018). *Género y sociedad en el Egipto romano. Una Mirada desde las cartas de mujeres*. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo. 360 págs.

Para citar esta reseña: Izquierdo Perales, A. (2019). [Reseña del libro *Género y sociedad en el Egipto romano. Una Mirada desde las cartas de mujeres*, de Goñi Zabalegui, A.]. *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, 199-201.
ISSNe: 2386-8864
DOI: 10.6018/pantarei/2019/12

La doctora Goñi Zabalegui nos sumerge, a partir de las cartas de las mujeres en el Egipto romano, en la historia social de Egipto bajo el dominio del Imperio. Esta publicación es la adaptación en formato libro de la tesis doctoral de la autora, *Cartas papiáceas de mujeres del Egipto Romano: género y sociedad*. Esta obra se incluye dentro de la Colección Deméter vinculada al grupo de investigación *Deméter. Maternidad, género y familia* de la Universidad de Oviedo, cuyo objetivo es la implantación y desarrollo de los estudios de género a través de dicha colección monográfica.

Para realizar este estudio la autora parte de la obra de R. S. Bagnall y R. Cribiore, *Women's Letters from Ancient Egypt, 300 BC-AD 800* que, a principios de nuestro siglo, realizaron una recopilación de los papiros y los ostraca de las mujeres desde época ptolemaica hasta parte de la Alta Edad Media. No obstante, decide profundizar en la situación concreta de las mujeres en el Egipto romano, abarcando un periodo histórico desde el siglo I a. C. al siglo III d. C. El libro se centra en tres ámbitos de la sociedad de este periodo: las relaciones sociales, la movilidad y las actividades económicas. La premisa de su autora es que un estudio exhaustivo de las cartas de este momento puede aportar una visión sobre las relaciones de género y de poder, así como la situación en que se encontraban las mujeres en este contexto.

En el primer capítulo se analizan las cartas en papiro de mujeres y la práctica epistolar durante este periodo. La autora señala que, en general, el acceso al papiro no fue caro ni difícil, aunque en algunas zonas el acceso al mismo debió ser más caro, por lo que parece ser el motivo por el cual encontramos reutilización de papiros o el uso de ostraca. Por otro lado, mientras que durante el Egipto ptolemaico la documentación se halla principalmente en el contexto funerario, en el Egipto romano aparece en el espacio urbano. No obstante, hay pruebas de correspondencia en época ptolemaica, ya que había un sistema bastante desarrollado de correspondencia entre el monarca y los subordinados, aunque la mayor parte de las cartas en papiro proceden de época romana.

Durante el segundo capítulo se retratan las relaciones sociales a través de la correspondencia. La familia constituye entonces la unidad básica de organización social y, por otro lado, es un vehículo de construcción de identidades. Había diferentes tipos de familia (nuclear, extensa, y hermanos y/o hermanas que convivían de forma independiente o con sus parejas en una misma vivienda) que podían variar dependiendo del cambio de estatus del individuo. Además, los matrimonios consanguíneos fueron habituales hasta su desaparición en el siglo III d. C. Asimismo, se trata de un periodo con altas tasas de mortalidad, un factor que influyó a las estructuras familiares de la época, y en el caso de las mujeres hay muchas muertes vinculadas al parto.

En cuanto a la situación de la mujer, mientras que el derecho egipcio proporcionaba una mayor libertad a las mujeres, en época ptolemaica se introduce la figura del tutor legal para las féminas, que continúa hasta época romana. Aunque las mujeres siguieron gozando de cierta autonomía pese a esta figura legal, se vieron afectadas ya que, aunque no dependían del tutor para gestionar propiedades o negocios, o para presentar una demanda, sí que precisaban de su compañía en determinados momentos de procesos judiciales, y, por otro lado, su participación política se vio afectada por el derecho latino y las limitaciones que este establecía para desempeñar la mayoría de oficios públicos en la zona griega del Imperio romano. Dentro del contexto familiar, al mismo tiempo, las mujeres tenían un papel importante dentro de la vida de los hijos en la tradición greco-egipcia: las madres, incluso las abuelas, podían decidir sobre la vida de los hijos.

En cuanto a las relaciones fuera del núcleo familiar las amistades también tenían un papel importante en la sociedad grecolatina, sin embargo su concepto de amistad va más allá del actual, ya que adquieren un papel primordial dentro de la esfera pública y política.

Por otro lado se encuentran las relaciones de dependencia, los esclavos y las esclavas por ejemplo, aunque en las cartas aparecen en ocasiones difuminados con otro grupo de personas cuyo estatus no aparece definido, pero que sabemos que recibían un jornal muy pequeño, por lo que su relación de dependencia podría equipararse a la de los esclavos. En las cartas la forma de comunicación de las personas dependientes es diferente, porque se muestra la necesidad o el deseo de desempeñar correctamente la tarea que se les ha encomendado, ya que probablemente en el pasado recibieron alguna crítica por no haber desempeñado bien la función encomendada, como bien señala la autora.

Se destaca que las relaciones sociales no solo están marcadas por el poder, sino que también están influidas por la reciprocidad, algo que tuvo una gran importancia en el mundo grecorromano. La reciprocidad regulaba todas las relaciones sociales, pero también las relaciones entre las personas y los dioses.

En el tercer capítulo aborda los espacios relacionados con las cartas, desde el hogar hasta los viajes. El acceso a la vivienda en el Egipto romano era privilegiado en esta provincia, cuyo valor económico lo podemos estudiar a través de contratos (alquiler, compraventa, matrimoniales), testamentos, así como los préstamos de dinero en los que se hipoteca la casa. Por otro lado, la diferencia entre lo público y lo privado es fundamental para entender los roles de género en el mundo antiguo. El papel de la mujer en la vida pública queda muy limitado debido al derecho latino, por lo que solo realizaron participaron en algunas actividades religiosas con poco poder ejecutivo, siempre determinadas por el estatus económico de las mujeres.

Asimismo hay pruebas en las cartas de los viajes de las mujeres. Dependiendo de la situación socioeconómica de cada mujer podía viajar sola o acompañada: había mujeres que solo estaban acompañadas por otros viajeros del camino, conocidos o familiares, y esclavos o escoltas en el caso de las mujeres de un estatus social elevado.

A lo largo del cuarto capítulo se detiene a analizar el rol de las mujeres dentro de la economía a través de las cartas privadas. En de este contexto el papel de las cartas fue fundamental, ya que en ellas se produce la comunicación de gestiones administrativas, por lo que forman parte de un corpus de documentación administrativa que nos permite entender la distribución y administración de la economía durante este periodo. Durante el periodo de ocupación romana se consolida la propiedad privada, lo cual provoca una fragmentación de la misma y el aumento de las parcelas pequeñas en la *chora* egipcia, fruto de las herencias, lo cual determina la situación socioeconómica tanto de hombres como de mujeres.

Finalmente la autora proporciona al lector un apartado de anexos: en el primer anexo encontramos una serie de tablas descriptivas con el nombre del documento, el emisor o emisora, el destinatario o destinataria, el lugar donde se ha encontrado el documento, y la fecha en que está datado; en el segundo anexo describe y analiza brevemente cada una de las cartas que se han tenido en cuenta para la realización de su estudio; y, finalmente, en el tercer anexo la autora proporciona una serie de mapas e ilustraciones.

En definitiva, el trabajo realizado por Goñi Zabalegui es, sin lugar a dudas, fundamental, no solo para entender la historia del Egipto grecorromano, sino también para el estudio del Imperio romano, la historia de género, la historia de la economía y la historia social. Además, a través de esta obra se contribuye claramente al desarrollo y la difusión de la papirología. Su obra tiene una magnífica profundidad y diversidad cuyo alcance va más allá de un estudio de género, ya que la cantidad de datos y perspectivas que maneja la autora demuestran la calidad de su estudio. Por otro lado resultaría sumamente interesante ampliar este mismo estudio a los otros periodos que aparecen en la obra de Bagnall y Cribiore, para así culminar realizando un estudio comparativo de los cambios sociales y de la construcción del género entre el año 300 a. C. y el 800 d. C. Asimismo, también supondría un gran aporte científico una profundización en la historia emocional a través de las cartas de las mujeres: por ejemplo, tratando cómo vivían su emocionalidad y qué tipo de vínculos se generaban dentro de la familia. No obstante, el estudio de la autora ya es de por sí bastante extenso y polifacético, y es en sí mismo un gran aporte para el mundo de la investigación.

*Alejandra Izquierdo Perales
Universidad Complutense de Madrid*

Panta Rei

PANTA REI es una revista digital de investigación orientada a la Historia y otras ciencias afines. Su principal objetivo es la transmisión del conocimiento científico, dando una oportunidad también a los jóvenes investigadores que quieren abrirse camino en el estudio de las ciencias humanas y sociales. Se compone de estudios originales relacionados con la disciplina histórica así como su didáctica y difusión. Las diferentes secciones que componen la revista son: artículos de investigación, entrevistas a profesionales, reseñas de monografías de actualidad y crónicas de congresos o eventos científicos relevantes.

Todos los artículos publicados son objeto de un proceso de revisión a cargo de un mínimo de dos evaluadores, que se consideran expertos en el ámbito temático del artículo propuesto. Nuestro deseo es poder ofrecer unos contenidos rigurosos, de calidad y de interés.

El CEPOAT (Centro de Estudios del Próximo Oriente y la Antigüedad Tardía de la Universidad de Murcia) es la institución encargada de la coordinación y gestión de la revista, desde donde anualmente se lanzará la convocatoria para aquellos que estén interesados en publicar sus trabajos, siempre relacionados con la Historia, Arqueología, Historia del Arte, Didáctica de la Historia, etc.

PANTA REI is a digital journal focused on History and other sciences related to it. Its main objective is the transmission of scientific knowledge by giving also an opportunity to young researchers who want to make their way in the study of human and social sciences. It is composed by original studies related to History, as well as its didactics and promotion. The different sections of this journal are: research articles, interviews to professionals, recensions on monographs about current issues and reports about congresses or relevant scientific events.

All the articles published are subject to a revision process carried out by a minimum of two reviewers who are considered to be experts in the field of the article proposed. Our wish is to offer rigorous contents with quality and being of interest to the reader.

CEPOAT (Centre of Studies of the Middle East and Late Antiquity of the University of Murcia) is the institution in charge of the coordination and management of this journal. This is the centre from where the call for papers will be launched for all the people interested in publishing their papers, always related to History, Archeology, Art History, Teaching History, etc.

Normas de Publicación

El autor se compromete a enviar trabajos originales, que no se encuentren publicados en otras revistas ni en otros idiomas. Así mismo, el mismo artículo no podrá ser presentado en otras revistas mientras dure el proceso de evaluación.

Envío y presentación de originales

Los artículos se enviarán exclusivamente a través del correo electrónico a la dirección pantarei@um.es. Los textos serán enviados en formato DOC y las imágenes en formato JPEG o TIFF, y con un tamaño mínimo de 2000 px. Éstas no aparecerán incorporadas en el texto, sino enviadas en archivo aparte y correctamente numeradas según su posición en el texto. Junto al trabajo, se rellenará y enviará un documento aparte en el que se especifiquen los datos del autor siguiendo el modelo disponible en la página Web de la revista.

Para la redacción de los trabajos se tendrá en cuenta el Manual de la American Psychological Association, en su sexta edición. La extensión máxima de los trabajos será de 30 páginas. La tipografía será Arial 11, con interlineado sencillo y sin espacio alguno entre párrafos. El texto deberá ir justificado a ambos márgenes y sin sangría en los primeros párrafos. Los márgenes serán de 2,50 cm. En los casos en los que fuera necesario incorporar notas, éstas irán a pie de página, enumeradas consecutivamente, con tipografía Arial 10, interlineado sencillo y justificadas a ambos márgenes.

Una información más detallada se encuentra disponible en la página <http://www.um.es/cepoat/pantarei>.

Proceso de valoración y evaluación

Una vez recibidos los trabajos, la Revista realizará una primera valoración. Si el trabajo enviado se ajusta a las normas de presentación propuestas, la temática es coincidente con la línea editorial de la revista y posee la calidad científica necesaria, será remitido al consejo asesor para una primera evaluación. Si no es así en este primer paso se puede rechazar directamente los documentos que incumplan claramente la línea editorial.

Será el Consejo Asesor quien indique a la revista la originalidad, relevancia, estructura, redacción, aparato bibliográfico, etc. del trabajo enviado y, para ello, se designará a dos revisores expertos externos que evaluarán cada uno de los trabajos, que pueden formar parte (o no) de este Consejo Asesor. La selección de los revisores se ajustará a la temática y características metodológicas del trabajo. El nombre y filiación de los autores serán eliminados del trabajo para su revisión, así como los revisores actuarán de manera anónima y confidencial.

Los revisores deberán rellenar un informe de evaluación que centrará su atención en aspectos tales como características formales, originalidad y novedad de los trabajos, relevancia de las propuestas y los resultados, calidad metodológica y validez científica.

Una vez terminado el proceso se decidirá la aceptación o no de los mismos y su publicación en el número que sea pertinente, así como las modificaciones susceptibles de ser realizadas para su final publicación. Dicha notificación se enviará únicamente por correo electrónico, en un plazo máximo de seis meses.

Publishing rules

The author is committed to submit original papers not having been published in other reviews or in other languages. In this way, it is not allowed for the same paper to be presented in other reviews during the evaluation process.

Submission and presentation of originals

The articles will be exclusively submitted by email to pantarei@um.es. The texts will be submitted in DOC format and the images in JPEG or TIFF format, and with a minimum size of 2000 px. Images will not be integrated in the text but sent in another file and properly numbered according to their position in the text. Attached to the paper, a document will be filled out and sent where the author's data will be specified following the model available on the website.

The sixth edition of the Manual of the American Psychological Association will be taken into account for the writing of the papers. The length of the papers must not exceed 30 pages. Typography will be Arial 11, with simple line spacing and no space between paragraphs. The text must be justified on both margins without indentation in the first paragraphs. Margins size will be 2.50 cm. Where it could be necessary the incorporation of notes, they will be at the bottom of the page, consecutively numbered with typography Arial 10, simple line spacing and justified on both margins.

More detailed information is available on the website: <http://www.um.es/cepoat/pantarei>.

Examination and assessment process

The Journal will submit the papers to a first examination once received. If the paper follows the presentation guidelines, the subject agrees with the editorial line of this journal, and possess the scientific quality required, it will be sent to the advisory council for a first assessment. If not, the documents which clearly fail to complete the editorial line may be rejected straightaway in this first step.

The Advisory Council will indicate the originality, relevance, structure, writing, bibliography, etc. of the text to the journal; for this purpose, two outside experts will be designated to review the papers; these experts can be (or not) part of this Advisory Council. The selection of the experts will adjust to the subject and methodological characteristics of the paper. Name and affiliation of the author will be eliminated from the text for its review, in this way experts will act anonymously and confidentially.

The experts will fill out an assessment report which will focus on aspects such as formal characteristics, originality and novelty of the papers, relevance and results of the proposal, methodological quality and scientific validity.

Once the process is finished, the acceptance or not of the papers and its publication in the corresponding edition will be decided, as well as the modifications that may be done for its final publication. This notification will be sent by email within 6 months maximum.



cepoAt
UNIVERSIDAD DE MURCIA
centro de estudios del
próximo oriente y la
antigüedad tardía