

El giro espacial para el grupo escultórico de Atenea y Marsias de Mirón. Hacia una propuesta parasemántica

*The Spatial Turn for the Myronian Sculptural Group of Athena and Marsyas.
Toward a parasemantic proposal*

Francisco J. García Martín
Universidad Autónoma de Madrid
<https://orcid.org/0009-0003-9962-0348>
franciscoj.garcia01@uam.es

Recibido: 19/09/2024; Revisado: 23/11/2024; Aceptado: 19/02/2025

Resumen

La revisión de los trabajos arqueológicos sobre la reconstrucción de la Acrópolis ateniense de mediados del siglo V a.C. pone en tela de juicio el discurso tradicional sobre la ubicación e interpretación del grupo escultórico de *Atenea y Marsias* de Mirón (450-440 a.C.). Junto al análisis formal e iconográfico del conjunto *-anathema votivo-*, la incorporación de la dimensión espacial ofrece una alternativa semántica estrechamente vinculada con los recientes *Memory Studies*. La comprensión del espacio que rodea al grupo y la interacción dinámica generada entre este y el observador revela una posible lectura identitaria étnica ateniense oculta tras el bronce mironiano.

Palabras clave: *giro espacial, Memory studies, exvotos, Atenas, Mirón.*

Abstract

The review of archaeological studies on the reconstruction of the Athenian Acropolis in the mid-5th century BC challenges the traditional discourse regarding the location and interpretation of the Myronian sculptural group of *Athena and Marsyas* (450-440 BC). Alongside the formal and iconographic analysis of the votive ensemble *-anathema-*, the incorporation of the spatial dimension provides a semantic alternative closely linked to recent *Memory studies*. Understanding the space surrounding the group and the dynamic interaction generated between it and the observer reveals a potential ethnic Athenian identity reading hidden behind the Myronian bronze.

Keywords: *Spatial Turn, Memory Studies, Votive Statues, Athens, Myron.*

1. INTRODUCCIÓN

La interpretación del grupo escultórico de *Atenea y Marsias* de Mirón (450-440 a.C.) se convirtió, desde finales del s. XVIII con la obra de K. A. Böttiger (1796), en un «rompecabezas hermenéutico» (JUNKER, 2002: 178-180; SEEMAN, 2009: 2). La necesidad de querer describir el conjunto en base a los motivos por los cuales Atenea arrojaría el *aulós* al suelo fijó una línea de interpretación generalizada según la cual el instrumento debía verse obligatoriamente como negativo, limitando con ello la posibilidad de que se pudieran considerar otras variables o hipótesis en torno al grupo en su conjunto. No ha sido hasta las últimas dos décadas en que investigadores como K. Junker (2002), B. Fehr (2008) o L. Seeman (2009) han identificado tal problema. Como resultado, su obra actúa como punto de partida para nuevos ensayos, lo que nos permite adoptar otros enfoques o metodologías, e incluso vislumbrar con ello nuevos significados.

El presente estudio se plantea acorde con un método de investigación desarrollado desde la década de 1980 por autores como T. Hölscher, los conocidos «estudios espaciales». El examen de los monumentos dispuestos en el espacio público de la Atenas clásica debe abordarse más allá de por sus particularidades endógenas, tanto materiales como iconográficas. Si bien ya se han hecho unos primeros intentos semióticos con obras tan representativas como la *Atenea Prómaco fidiaca* (HÖLSCHER, 1998: 166-167; DAVISON, 2009: 280; PROIETTI, 2021: 371-374), la inmensa mayoría de conjuntos monumentales de ese espacio no dispone aún de su debido análisis situacional en consonancia con la dimensión espacial y las dinámicas sociales generadas a su alrededor.

El conocimiento del estado de la cuestión sobre nuestro tema de investigación y los problemas habituales planteados en torno a este nos permite introducir ahora una lectura espacial que faculte concebir cómo, junto con la metodología de los *Memory studies*, la semántica del grupo pudo operar en más de un nivel de interpretación.

2. FICHA TÉCNICA DEL CONJUNTO ESCULTÓRICO

Los jardines de la colección de la villa Liebieghaus en Fráncfort del Meno (Alemania) acogen entre sus varias esculturas, una de las reconstrucciones más recientes sobre el grupo de *Atenea y Marsias* perdido de Mirón, realizada en 1982. Como el original, el conjunto se presenta en bronce, sobre una basa, y representa el momento de transición en el que la diosa ha arrojado el instrumento una vez creado, mientras que el sátiro se sorprende tras su hallazgo y detiene su paso (Fig. 1).



Figura 1. Reconstrucción del grupo mironiano, 1982. Frankfurt Liebieghaus.
(Fuente: Geominy, 2003: lámina 21)

Las descripciones ofrecidas por Pausanias (I, 24.1.) y Plinio el Viejo (*HN*, 34.57) nos permiten situar el grupo próximo al Partenón, como uno de los exvotos ubicados cerca de su *témenos*. Salvo alguna postura más escéptica (WEIS, 1979: 218-219; HURWIT, 1999: 148; FEHR, 2008: 133), la investigación ha coincidido desde K. O. Müller (1830: 488-489) en relacionar ambos pasajes con una sola obra. En lo que respecta a su iconografía, la similitud plástica entre los materiales hallados permite plantear un esquema formal general bastante sólido: junto con fragmentos escultóricos provenientes de copias en mármol de factura romana, conservamos un vaso de época clásica, una crátera de mármol de estilo neoático -conocida como *Vaso Finlay*- (Atenas, Museo Arqueológico Nacional de Atenas: 127), y dos monedas atenienses en bronce de época imperial, concretamente de época de Adriano (117/118 d.C.) y de Gordiano (238/244 d.C.) (SVORONOS, 1923-1926: tabla 89, 26-30, 33-34; DALTRUP, 1980: 4-5, 13-14). Especial interés merece el primero (Fig. 2), una enócoe ática de mediados del siglo V a.C. atribuida al pintor de Codro, procedente de Vari y conservada en Berlín (Staatliche Museen: F2418; BAPD: 6982; LIMC ID: 42477).



Figura 2. Cara A de la *enócoe* ática de figuras rojas. Ca. 440 a.C. Pintor de Codro. Berlín, Staatliche Museen: F2418. (Fuente: Staatliche Museen)

Tal como anotó C. Picard en 1939 (p. 232-233), se trata del registro material más próximo en el tiempo con el grupo mironiano, y con una iconografía que, sumada a la del resto de materiales conservados, nos esboza un modelo sugerentemente muy próximo a cómo pudo ser el original en bronce.

El hallazgo de I. Vescovali en el Esquilino, en 1823, de un posible cuerpo de la estatua de Marsias, así como de su cabeza pocos días después (Ciudad del Vaticano, Museos Vaticanos: 9974), inició la primera línea de investigación en torno al grupo (DALTROP, 1980: 14-19, 41; DALTROP Y BOL, 1983: 29-43; JUNKER, 2002: 128-141). Liderada por la escuela alemana, su enfoque pretendía recrear el modelo original de Mirón. Junto con los ejemplares identificados con la figura del sátiro, el análisis de los materiales restantes asociados con Atenea ha dado lugar a una amplia bibliografía. Entre sus diferentes variantes conservadas, destacamos la pieza de Fráncfort del Meno, la del Museo Nacional del Prado, la de la colección Lancelotti en Roma, la del Louvre y la del Vaticano.

En paralelo a estos estudios de naturaleza arqueológica, la historiografía ha intentado explicar qué se pretendería representar con este, o bien cómo sería recibido por el espectador, aunque reincidiendo una y otra vez, tal como hemos anotado, en esos problemas de naturaleza hermenéutica derivados de la fuerte presencia de las tesis de K. A. Böttiger. Indistintamente de si Mirón quiso simbolizar en el gesto de Atenea una actitud de rechazo hacia el instrumento, de alerta hacia el sátiro o de agresión hacia este, cuestión para la que no parece haber un consenso definido, resultan particularmente frecuentes exégesis como la de A. Andrén. Como ocurre en numerosas investigaciones, el autor interpreta de manera categórica el pasaje representado como la materialización pública de la burla ateniense hacia el gusto beocio por el uso del *aulós* (1944: 11). En un

plano distinto, identificamos reflexiones que abordan otras dimensiones con las que ampliar ese debate inicial, algunas de las cuales requieren ser precisadas y delimitadas.

Tanto por la temática figurada como por sus proporciones y ubicación (ROBERTSON, 1975: 342), el grupo en bronce habría sido concebido para un público local, ateniense (SCHRÖDER, 2004: 18-22). Representándose en él un mito tan reciente, cabe pensar que Mirón trabajó para un encargo oficial (ELVIRA, 2019: 150). Hay quienes sugieren incluso que, por su composición, con el *aulós* entre las dos figuras, el diseño priorizaría un punto de vista frontal, a la manera de los relieves (MOLTESEN, 1971: 11; ROBERTSON, 1975: 342), sin impedir ello que el grupo fuera trabajado íntegramente en todas sus partes, tal como razona Moltesen en torno al ejemplar del Louvre (1971: 11). A pesar de las limitaciones de dicho enfoque, así como de otros que proponen interpretar el rostro de Marsias como una máscara propia de los dramas satíricos (ELVIRA, 2019: 150), es indudable que el grupo constituyó un hito relevante en la configuración simbólica del espacio donde se erigió.

Las investigaciones más recientes han permitido superar esas nociones estancas en torno a la concepción negativa del *aulós*, determinadas por la acción por parte de la diosa hacia este: su rechazo, equiparable al que la propia Atenas haría en su órbita pública en especial desde finales del siglo v a.C. (Pl. *Rep.* 399d-e; Arist. *Pol.* 1340a-1341a), no puede ni debe situarse antes de las postrimerías de dicho siglo. Estudios como los de G. C. Nordquist (1992) ilustran muy bien este complejo proceso. Las tan compartidas citas de autores como Platón sobre la condena de los instrumentos puramente melódicos como el *aulós* y su consideración menor respecto a otros de acompañamiento vocal como la lira, así como su naturaleza orgiástica y emocional, no serían respaldadas por el grueso ciudadano hasta muchas décadas posteriores. A diferencia de la crítica que harían las élites desde mediados de siglo v a.C., el uso del *aulós* seguiría ampliamente extendido entre la sociedad ateniense incluso a lo largo del siglo posterior. Para ello, nos remitimos a la obra de Nordquist (1992: 165-168, esp. notas 65-66).

La omnipresencia y el uso reiterado de tal instrumento en el devenir de la vida pública y privada de la *pólis* ática a mediados de siglo v a.C., momento en que Mirón realizaría el grupo en cuestión, debe considerarse como una realidad constatable tanto a nivel político, musical, literario, como especialmente iconográfico. Sabemos por Plutarco que Pericles construyó el principal Odeón de la ciudad entre los años 447 y 337 a.C., espacio en el que instauró varias competiciones musicales, y entre las cuales se hallaban las relativas al *aulós* (*Per.* 13.1, 5-6). Justo como anota G. C. Nordquist (1992: 166), las fuentes literarias tampoco muestran juicio alguno de valor negativo hacia la música melódica o puramente instrumental en el marco de los agones panatenaicos, explorados más en detalle por J. A. Davison (1958). Tal democratización de su uso vino acompañada, a su vez, por la presencia habitual de este en los contextos de simposio, convirtiéndose hasta cierto momento, incluso, en un elemento característico de la educación liberal de los jóvenes (CAIRE, 2015: 64-69), difícilmente objeto de burla.

El periodo de refinamiento y virtuosismo musical llevado a cabo desde

mediados de siglo afectó también de modo directo al uso del *aulós* (WEST, 1992: 356-366; ZIMMERMANN, 1992: 122-126), en especial por la demanda de *auletes* hábiles e innovadores que requería el creciente ámbito teatral (véase el caso de Eurípides, cf. BARKER, 1984: 62-92). Al respecto, no debemos pasar por alto su aparición constante en representaciones tan famosas como *Los pájaros* o *Las Nubes* de Aristófanes, de finales de siglo (PICKARD-CAMBRIDGE, 1968: 156-167).

En lo relativo al campo plástico, la plasmación de ese interés melódico gradual no se limitó únicamente a la figuración en vasos áticos, sino que encontramos la mayor evidencia de un uso respetado y venerado del *aulós* en tres lajas del mismo Partenón (lajas BVI-VIII). En el friso norte de este monumental espacio sacro, se representó en época de Pericles a cuatro *auletes* con sofisticadas vestimentas, atributos indicativos de su pertenencia a clases nobles de la *pólis* (SIMON, 1983: 63; CERQUEIRA, 2014: 15-23).

Más que una actitud generalizada de rechazo, el florecimiento de la Atenas de Pericles inició un proceso de transición (PICARD, 1939: 236; SEEMAN, 2009: 17), debate que no culminaría hasta escasas décadas después. Aun así, consideramos que la polaridad tan marcada entre esas dos fases pudo determinar esa tradición interpretativa iniciada por el arqueólogo alemán a finales del siglo XVIII. Tan solo bajo esta premisa es posible explicar ciertas contradicciones presentes en las fuentes literarias, tales como las que aluden al joven Alcibiades: detractor del *aulós* en Plutarco (*Alc.* 2.5-7), este sostiene un claro elogio hacia dicho instrumento en el *Banquete* de Platón, llegando a juzgar algunas de sus melodías como divinas (*Smp.* 215a-216c).

En cuanto a la datación del grupo mironiano, el conjunto escultórico se ha solido situar en torno al 450 a.C., pudiendo bajarse la fecha hasta el 440 a.C., periodo que media entre el diseño del frontón oriental del Partenón y el occidental, en cuya composición pudo llegar a influir (DALTRÖP, 1980: 36; DALTRÖP Y BOL, 1983: 58; SEEMAN, 2009: 11). Sabemos que, junto con Fidias, Mirón fue uno de los grandes escultores griegos durante el periodo clásico (PICARD, 1939: 221- 257; DALTRÖP, 1980: 32-36; ELVIRA, 2019: 149-151), y formó parte en las tareas de embellecimiento de Atenas tras instalar allí su taller, en especial a partir del 450 a.C., fecha *a quo* para nuestro grupo. En la composición, se produce una sinopsis entre dos partes del relato mítico inconexas en las fuentes antiguas. Por un lado, la creación del *aulós* por parte de Atenea, recogida por Píndaro (490 a.C.) (*Pyth.* XII, 18-23). Como anota L. Seeman, el hecho de que el poeta no mencione el momento en que Atenea se desprende de su instrumento condiciona que tal pasaje difícilmente pueda ayudarnos a conocer qué motivó a la creación del grupo de Mirón (2009: 10).

Por otro lado, el hallazgo que hace Marsias de este, replicado en la enócoe, el cual puede leerse como positivo (JUNKER, 2002), aunque también como resultado de la acción violenta de la diosa (SEEMAN, 2009). Es esta segunda connotación la que nos permite situar el año 440 a.C. como término *ante quem* para el grupo, contexto en que Melanípides relataría por primera vez, en su ditirambo *Marsias*, el descubrimiento por parte del sátiro, aunque ahora con un claro matiz negativo (PMG. 758). La tesis de que *Marsias*, recogido por Ateneo posteriormente, fue un ditirambo, es la que ha prevalecido históricamente en la investigación. Aun así,

autores como Wilson (1999: 67) o Wallace (2003: 83) dudan sobre tal tipología, como también sobre la del *Argos* de Telestes, la otra composición sobre nuestro mito compuesta a finales de ese siglo. En todo caso, el hecho de que tanto *Marsias* como el grupo mironiano se sitúen tan próximos cronológicamente podría sugerirnos la posibilidad de alguna relación de causa entre ambos, conforme al planteamiento de C. Picard (1939: 232) y J. Boardman (1956: 20) según el cual el segundo pudo ser erigido como ofrenda del poeta tras el éxito de su composición.

3. EL GIRO ESPACIAL PARA EL GRUPO DE MIRÓN. UNA PROPUESTA PARASEMÁNTICA

Los recientes estudios sobre la dimensión espacial en el arte griego y romano nos plantean considerar el impacto sensorial que generaban los monumentos en sus relativos contextos. En función de su ubicación y de la interacción entre este y el observador, se producía un efecto semantizante único, susceptible de cambio según los usos de ese espacio público en el que se hallaba. El marco social que envuelve una obra determina la interpretación de esta: la figura de Marsias atado a un árbol -esquema conocido como *adligatus*-, paradigma griego de la *hybris* desde época helenística, adquiere tras su disposición en el foro romano de época imperial un significado que trasciende esa lectura inicial en torno a la soberbia. Su actitud estoica de dignidad y reposo ante su tormento en la tipología conocida como «Marsias blanco», su ubicación en dicho espacio y la lectura que el observador de época imperial le confiere lo convierten ahora en un *exemplum* moral, en un símbolo de la libertad cívica (NEWBY, 2016: 68-70; HÖLSCHER, 2018: 59-60). El poder visual, el uso público de una imagen o espacio y la experiencia vivida por parte del espectador mediante ejemplos como el anterior permiten acercarnos ahora al grupo mironiano desde un enfoque novedoso.

Por desgracia, y como suele ser habitual en nuestra disciplina, la investigación en torno a la obra de Mirón se ha visto afectada por la falta de multidisciplinariedad. Lo que para nosotros son esenciales, las referencias topográficas, han sido obviadas incluso por los estudios más recientes. Observamos que la tradición historiográfica ha replicado, en base a la descripción de Pausanias, que el grupo se hallaría frente a la esquina noroeste del Partenón (JUDEICH, 1994 [1931]: 240; SCHRÖDER, 2004: 18; POEHLMANN, 2017: 330). El problema de ello es que, aparte de no examinar la relación entre el relato periegético y el registro arqueológico, el dato espacial tampoco se analiza en cuestión.

Sabemos que su creación se enmarca en el proceso de ornato y monumentalización de la Acrópolis de mediados de siglo V a.C., espacio que, aunque había permanecido en ruinas desde su destrucción por los persas (480-479 a.C.), siguió acogiendo una notable actividad cultural (SHAPIRO, 1989; KEESLING, 2003). Entre los exvotos erigidos, hallamos varias *agálmata*, ofrendas en agradecimiento o devoción hacia una divinidad, generalmente esculturas de estas, tales como la Atenea Prómaco fidiaca (ca. 450 a.C.) en honor al éxito en Maratón (490 a.C.) (Paus. I, 28.2). Por su parte, encontramos *anathémata*, objetos igualmente

devocionales, consagrados a modo de voto o promesa religiosa. Es dentro de este grupo en el que se sitúa el elenco de trabajos que las fuentes atribuyen a Mirón a lo largo de la Acrópolis, dispuestos, en su mayoría, en un momento anterior a la reconstrucción de los templos y los Propileos.

Como el grupo mironiano de *Erecteo y Eumolpo* junto al Erecteion, el grupo de *Atenea y Marsias* se trataba de una composición dual, ubicada, según Pausanias, entre el Partenón y el recinto de Artemisa Brauronia. La descripción periegetica destaca el hecho de que se encontraba delante de otras dos figuras enfrentadas sobre *Teseo y el Minotauro*, tipología escultórica conocida como *symplegmata* (KEESLING, 2003: 14-15). Entendemos, con ello, que la experiencia que se tenía al visualizar un grupo no podía abstenerse de la derivada del otro, por lo que ambas se complementaban. La clave aquí está en desentrañar cómo podían funcionar en consonancia con ese nuevo «arte intelectualmente consciente» desarrollado desde Clístenes (HÖLSCHER, 1998: 160), periodo en el que, como demuestra Keesling en otro artículo reciente (2020), ciertos monumentos previos a los erigidos tras Maratón resultaron determinantes en la configuración de la memoria colectiva posterior.

La información de la que disponemos sobre el conjunto de Teseo, posiblemente elaborado de nuevo por el taller de Mirón, es aún más limitada que la relativa a nuestro grupo. A parte de la mención de Pausanias, tan solo conservamos un fragmento en mármol de parte del torso del minotauro de lo que parece ser una copia del conjunto de época romana, junto con un posible torso del héroe, aunque sin rostro; almacenadas ambas piezas en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas (1664a; LIMC ID: 66 y 1664, respectivamente). Compuesto escasos años antes que nuestro grupo (ELVIRA, 2019: 150), y con unas dimensiones similares, el original mostraría el instante en que el héroe local asestaría el golpe mortal al minotauro, motivo iconográfico bastante popular, reproducido en varias monedas de ceca ateniense (STEVENS, 1936: 483).

La importancia otorgada a ambas composiciones en el relato llevó a G. Stevens, en 1936, a ubicarlas flanqueando el acceso al pequeño propileo que antecedió al patio de la Calcoteca, terraza dispuesta entre el Partenón y el Braurionion (Fig. 3) (p. 479, 483-484). Como indica su etimología, este espacio se alzaría como contenedor de objetos en metal, tanto armamento como trofeos y exvotos, por lo que el hallazgo de bases en uno y otro lado del pórtico permitía sostener su hipótesis. Con un uso cultural registrado por la epigrafía desde la primera mitad del s. IV. a.C. (LA FOLLETTE, 1986: 86), algunos autores más recientes sitúan la fecha de la construcción del edificio a finales de siglo V a.C. (HURWIT, 2004: 198-200) o incluso en el siglo IV a.C. (LA FOLLETTE, 1986: 86), y ya no a mediados de siglo V a.C. como proponía G. Stevens. Ello nos lleva a ubicar los dos grupos *in situ* de la misma terraza, al aire libre, en un momento previo a la construcción del pórtico y la Calcoteca, fechados a partir del 430 a.C. Como anota C. Keesling, entre mediados del siglo VI y finales del s. V a.C. la práctica más habitual consistió en situar los exvotos de la Acrópolis de ese modo, a la intemperie, flanqueando las principales rutas a través de su *témenos* (2003: 13-16). A pesar de que la cronología del arqueólogo americano se ha visto superada en las últimas décadas, su

propuesta ilustra muy bien el hecho de que el grupo de Mirón tuvo que disfrutar de una ubicación destacada en dicho recinto, acorde con el énfasis que se les concede en el relato de Pausanias.

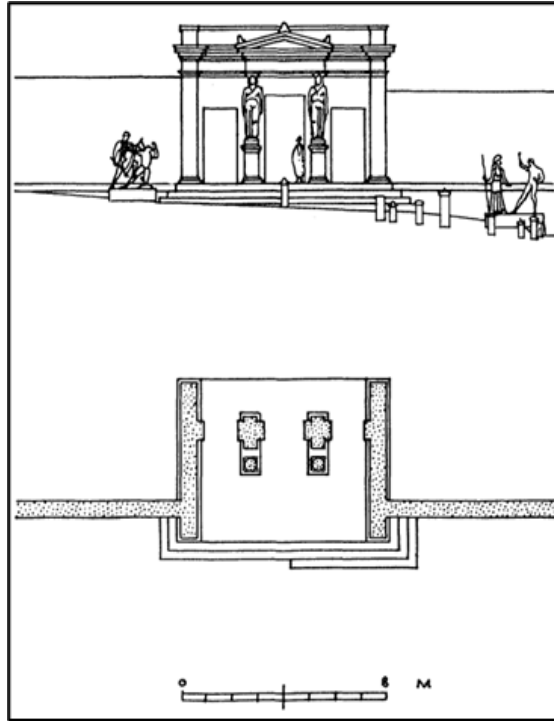


Figura 3. Dibujo frontal y planta del pequeño propileo que daba acceso al patio frente a la fachada oeste del Partenón en época clásica. Propuesta de G. Stevens.
(Fuente: Stevens, 1936: 479)

El verdadero valor de nuestra aportación no consiste tanto en procurar concretar la ubicación del grupo dentro de ese recinto de la Calcoteca, sino la comprensión que podemos obtener de este al considerar la dimensión espacial de su entorno más próximo. El argumento tradicional que situaba el conjunto escultórico en el ángulo noroeste del Partenón no es erróneo, pero sí inexacto, ya que obvia ese espacio de tránsito entre dicho edificio religioso y la terraza en la que se erigiría la Atenea Prómaco. No cabe duda de que la visualización del grupo de Mirón se encontraba condicionada por el conjunto de obras de su alrededor, siendo su contexto el medio reformulador de su propio contenido simbólico. Ante la difícil tarea de analizar cada una de las posibles influencias y relaciones intermediales, identificamos tres *momenta* a lo largo del recorrido procesional por

la Acrópolis a la hora de configurar la experiencia sensorial del visitante y dotar de un significado muy concreto al grupo de Marsias (Fig. 4).

En primer lugar, nada más acceder al espacio sacro por los Propileos, este reparaba su atención en la escultura de Atenea Prómaco. En segundo lugar, en el grupo de *Teseo y el Minotauro*, el cual haría *pendant* con nuestro conjunto, tal y como informa Pausanias. Finalmente, en el Partenón, donde concluían la mayoría de los actos religiosos, especialmente los panatenaicos. El visitante se encontraba, así, ante lo que entendemos como un recorrido parasemántico. La interacción de nuestro grupo con su medio más próximo hacía de su comprensión un producto derivado de una compleja práctica espacial. Como resultado, para nuestro análisis, la figura de Teseo y la ubicación de su grupo servirán como fundamentos con los que articular el discurso.

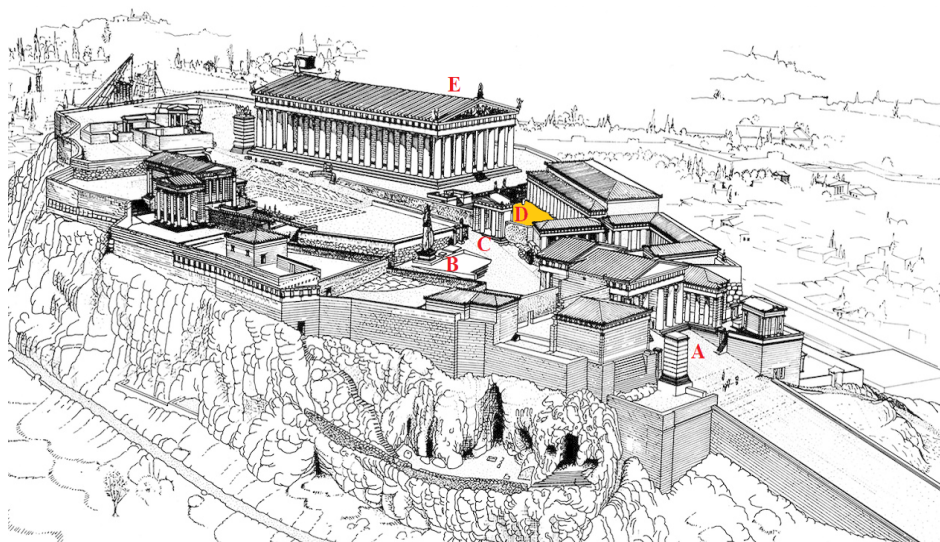


Figura 4. Reconstrucción de la Acrópolis ateniense en época clásica. Sobre la leyenda: A. Propileos. B. Atenea Prómaco. C. Pórtico o pequeño propileo. D. Recinto y edificio de la Calcoteca. E. Partenón. En amarillo, zona donde se ubicarían los grupos de Atenea y Marsias y de Teseo y el Minotauro. (Fuente: Elaboración propia sobre modelo de M. Korres publicado por Hurwit, 2004: 60)

3.1. Teseo y el relato sobre la autoctonía. Consonancia dialéctica entre mito e historia

En el proyecto de querer situar a Atenas como centro cultural y de culto del mundo griego, imparable ante el invasor persa y nueva sede de las artes, la imagen jugó un papel esencial. Si bien el Partenón se convertiría en época de Pericles en una alegoría monumental con la que celebrar el triunfo ateniense sobre la barbarie, la disposición de exvotos en la Vía Procesional desde mediados

del siglo v a.C. pudo corresponder, a su vez, con un mismo programa político e ideológico. La exaltación de los grandes hechos míticos e históricos, tanto pasados como presentes, reforzó ahora una identidad étnica compartida (HÖLSCHER, 2015: 461-481).

Las victorias griegas en Salamina y Platea (480-479 a.C.) sobre el invasor persa dieron inicio a la Pentecontecia, periodo en el que, citando a G. Proietti, «Atenas recordó, implementó y publicitó el motivo de la autoctonía» (2021: 330). La creación de una memoria identitaria étnica por parte de la nueva Atenas, tanto mítica como visual, requirió del uso reiterado de ciertos monotemas con los que incidir en ese pasado glorioso. El empeño de Cimón se inició con la recuperación de la figura de Teseo, héroe ateniense estrechamente vinculado con ese territorio (WALKER, 1995), victorioso ante la invasión mítica del Ática por parte de las amazonas. Tal como exploran estudios recientes como el de Walter-Karydi (2020), los atenienses ya habían utilizado previamente dicho personaje para «descubrirse a ellos mismos como comunidad» y sentirse unidos a su *pólis*, especialmente tras la explosión de representaciones mitológicas sobre cerámica a partir del año 570 a.C. Nos encontramos, por tanto, ante una nueva fase en ese uso prolongado de la figura de dicho héroe.

Según el relato, el estratega recuperó los huesos de Teseo y los llevó de nuevo a Atenas (Thuc. I, 98.2; Diod. XI, 60.2; Nep. *Cim.* 2; Plut. *Cim.* 8.3). Con ello, su ambiciosa campaña y la conquista de Esciros (476/475 a.C.) no solo guiaron la política expansionista del imperialismo ateniense, sino que, junto a Baquilides y su ditirambo XVII dedicado al fundador mítico de Atenas (OEVEREN, 1999; PROIETTI, 2021: 324-327), iniciaron un proceso de refuncionalización del pasado con el que se estableció un hilo de continuidad con el nuevo contexto de hegemonía ateniense.

Los restos del héroe se llevaron al *Teseion* poco antes del 475 a.C., espacio en el que, como también haría Micón antes del 460 a.C. en la *Stoa Pecile*, Polignoto dedicaría una representación mural sobre la amazonomaquia. Como se ha anotado tradicionalmente, la proximidad de la batalla de Maratón con estas pinturas coincidió con un proceso de contaminación visual en el que las guerreras se asociaron con el enemigo oriental. Tal relación se convirtió en un recurso habitual desde mediados de siglo, permitiendo la estigmatización de los enemigos de Atenas mediante la representación de estos con rasgos femeninos. Véase, al respecto, como en la pintura sobre el *Iliupersis* y el ciclo troyano de la *Stoa Pecile* se estableció un parangón entre los troyanos y los persas, de modo que tales soldados, como en *Los persas* de Esquilo, adquieren de nuevo ese aspecto femenino. D. Castriota (2005: 98-101) explica el humor asociado con tal relación a partir de la enócoe de Eurodimonte, vaso ático de figuras rojas de la colección del Museum für Kunst und Gewerbe, en Hamburgo (1981.173; BAPD n° 1107), fechado entre el 500 y el 450 a.C.

La vinculación de Teseo con Atenas permitía no solamente reivindicar esa autoctonía propia, sino enfatizar en su posición hegemónica tras sus singulares hazañas en el norte del Egeo. La relación que se hizo de Minos con un monarca tasalócrata oriental -a imagen de Jerjes- (CASTRIOTA, 1992: 61; PROIETTI, 2021: 324-327), así como la victoria sobre este, celebraba dicho estatus. Se generó una

continuidad entre el triunfo mítico en territorio ático sobre las amazonas y la victoria sobre el persa, legitimándose el liderazgo ateniense a nivel panhelénico. Ciertamente, la representación visual de motivos como la amazonomaquia, así como el significado que se asociaba con ellos, cambió a lo largo del tiempo. Como anota Walter-Karydi (2020: 104), ese énfasis en el carácter invasor de las guerreras sería introducido en el relato visual en un momento posterior a la destrucción de Atenas por parte de los persas en el 490 a.C. Esta iconografía desplazaría la típica escena de Teseo secuestrando a Antíope mientras las amazonas intentan evitarlo, esquema típico de los vasos de finales de época arcaica (VON DEN HOFF, 2010: 309), y del cual conservamos fragmentos en los pedimentos de los templos arcaicos de Apolo en Eretria y Cartea, así como inscripciones del perdido acroterio central de este último (WALTER-KARYDI, 2020: 99-104). Tales materiales ilustran muy bien cómo los atenienses decidieron trasladar la naturaleza del relato, siguiendo a Hölscher, desde un inocente acto desesperado por amor hacia un escenario político de defensa patriótica contra un enemigo bárbaro (1973: 72).

La ubicación del grupo de Mirón junto al de Teseo, por tanto, no puede obviarse en nuestro análisis. Hasta donde hemos visto, la reivindicación de la autoctonía mediante ese héroe pudo encontrar su paralelo en la faceta de *Atenea*, diosa políada de Atenas, como creadora del *aulós*. Esta lectura nos permite complementar la interpretación del grupo propuesta por K. Junker (2002).

3.2. Usos y abusos de la memoria colectiva. Autoctonía y legitimación

La relación establecida entre nuestro grupo y el de Teseo difícilmente se puede entender tan solo en esa primera línea en torno a la autoctonía. Como anota T. Hölscher (1998: 167), el programa monumental desarrollado aquí se configuró a modo de «sistema ideológico de mito, historia y actualidad», por lo que es necesario incidir en esa complejidad semántica.

La aplicación metodológica de los recientes *Memory studies* a nuestro campo de estudio ha comprobado que el recuerdo colectivo sobre el conflicto con los persas fue objeto de análisis y manipulación bastante antes que con Heródoto. Los materiales posteriores al fin de la contienda aluden al desenlace del conflicto como resultado de una colaboración panhelénica. El discurso del éxito se construye en torno a méritos conjuntos, de los cuales cada *pólis* destaca su participación, pero sin desacreditar a sus vecinos. El pueblo griego se presenta, pues, como una unidad victoriosa. En el caso de Atenas, de nuevo, *Los Persas* de Esquilo ejemplifica bien este proceso (v. 402-405). Véase como en esos versos, los términos empleados por el poeta dotan al relato de una «dimensión panhelénica» (PROIETTI, 2020: 20-24; 2021: 132-134).

A partir de la década del 470 a.C., los atenienses se replantearon su pasado desde otra óptica, tanto el más reciente como aquel más lejano. En esta nueva fase, la memoria sobre la guerra abandonó esas primeras lecturas heroicas y se vinculó con el contexto de hegemonía ateniense, dotando a las instituciones de la *pólis* del corpus de valores e ideas que antaño se habían asociado con el mundo aristocrático

(POLLITT, 1972: 64-97). Tal como ejemplifica G. Prioetti (2021), la memoria se reconfiguró para enfatizar el papel de esa *pólis*, en lo que la autora define como la «estratigrafía de la memoria». Según este proceder, el recuerdo colectivo se constituye en base a capas, y en este momento de rivalidad - el contexto coincide con los años previos al inicio de la Primera Guerra del Peloponeso (460-445 a.C.)-, las nuevas obras erigidas, así como los mitos representados, participaron de ella absorbiendo nueva carga simbólica.

Nos encontramos ante un proceso en el que el mito e historia pasados se funden con los eventos contemporáneos (CASTRIOTA, 1992: 77-81), en un discurso unidireccional. Para ello, el hito de Maratón se convierte en el evento esencial capaz de unir todas esas piezas. Junto a la amazonomaquia y la *Iliupersis*, se dedicó una tercera pintura en la *Stoa Pecile* sobre dicha contienda. Con esta, como también con el *Teseion*, Cimón pretendía proyectar su imagen pública con fines propagandísticos, aunque, en un segundo nivel, se reelaboraba la memoria colectiva de su territorio de un modo integral, haciendo de Teseo «el símbolo de la institución democrática» (ZACCARINI, 2007: 102-105). La presentación de los atenienses como únicos protagonistas en la victoria contra el persa, junto a las otras dos hazañas pintadas, permitieron hacer de la *Stoa pintada*, el ‘epítome’ de la primacía ateniense (PROIETTI, 2021: 336-349).

No es de extrañar que, de nuevo, Teseo aparezca vinculado con este hito, tanto en las fuentes escritas (Paus. I, 27.7; Plut. *Thes.* 14, 1) como en la misma figuración de la *Stoa* (Paus. I, 15.3; DE ANGELIS, 1996: 121-145; PROIETTI, 2021: 345-347). La glorificación de este héroe se convierte en una característica de la época cimoniana (TODINI, 2008: 257), así como en un fundamento de la *Tatenkatalog*, ese conjunto de hazañas ejemplares que constituyeron el eje central de la identidad colectiva ateniense, arraigada en el recuerdo troyano (DE ANGELIS, 1996: 166 (nota 116); PROIETTI, 2015; 2021: 340-347). Con ello, asumimos que el grupo de Mirón pudo disponer de un segundo nivel semántico afín a una voluntad de legitimar la hegemonía de Atenas, aunque para ello es necesario seguir con nuestro análisis. En este caso, nos fijaremos en la escultura de Atenea Prómaco y la experiencia sensorial y semántica que generaba en el observador antes de hallarse ante nuestro grupo.

3.3. La Atenea Prómaco y la batalla de Maratón. La epitomización del triunfo

Entre las singularidades del proceso cimoniano de reelaboración del pasado, hallamos la incorporación de un nuevo matiz semántico en ese memorial del pasado mítico e histórico de la ciudad, la *Stoa Pecile*, ahora en la última de las cuatro pinturas que colgaban de sus muros. Ante todo, debemos anotar que ese espacio sirvió como punto de encuentro público para el discurso y la reflexión popular, por lo que la decoración *in situ* incidió directamente en la conformación de un ideario común (CASTRIOTA, 1992: 80). Al recuerdo mítico de la amazonomaquia y el relato troyano, junto al evento histórico de Maratón, se introdujo ahora una victoria reciente sobre los espartanos, la batalla de Oínoe (462/461). En relación

con este punto, el filolaconismo de Cimón puede plantearnos varias incógnitas y dificultar extraer conclusiones definitivas sobre tal pintura, aunque todo parece indicar que esta se sumó al ciclo en una segunda fase (MEIGGS, 1972: 469-472; DE ANGELIS, 1996: 141-165). Sobre el debate historiográfico, remitimos a la obra de G. Proietti (2021: 375-381).

El discurso con el que legitimar la primacía ateniense se reconfiguró ahora acorde con el propio contexto histórico, proceso en el que los persas fueron desplazados por los espartanos como principales enemigos de su *statu quo*. Las hostilidades en lo que se conocería como primera guerra del Peloponeso (461-445 a.C.) condujeron a Cimón a introducir una doble lectura en su programa monumental. El pasado triunfalista panhelénico se tiñó de nociones antiespartanas, las cuales se sumaron a las antipersas en lo que G. Proietti define como «memorial dinámico de la batalla de Maratón» (2021: 381). Asimismo, dicha memoria se presentó como una herramienta con la que poder competir Atenas, a su vez, a nivel interpoleico (PROIETTI, 2020).

Esta política encontró su equivalente escultórico en la Acrópolis de Pericles, en concreto en la estatua colosal de Atenea Prómaco (ca. 450 a.C.). El visitante, nada más cruzar los Propileos, se hallaba ante un monumento en recuerdo de la victoria sobre el persa, pero erigido en contexto bélico contra los espartanos y sus aliados. Pasado y presente se funden en la memoria colectiva, en un proceso en el que el recuerdo glorioso de antaño guía y pone en valor el propio triunfo presente. La escultura fidiaca, por su estrecho vínculo con Maratón y por sus connotaciones de victoria y liderazgo, simboliza ahora el éxito contemporáneo ateniense sobre sus vecinos griegos (DAVISON, 2009: 280; PROIETTI, 2021: 371-374). En ella, detalles como la centauromaquia de su escudo, con la participación de Teseo, permiten arraigar de nuevo ese triunfo en el recuerdo de un pasado mítico compartido (HÖLSCHER, 1998: 163-169).

Si nos fijamos en el grupo de Mirón, la relación que podemos establecer con esta lectura política es incluso más evidente que la anotada en la Prómaco, por lo que sorprende que no se haya incidido en ella como es debido.¹ De hecho, encontramos todas las piezas que han permitido a la investigación plantear esas nociones antes anotadas sobre autoctonía, memoria e instrumentalización, aunque la excepcionalidad en nuestro caso de estudio reside en el modo en que estas se articulan en torno a la acción de la diosa y el *aulós*, instrumento asociado, como veremos, con las regiones de Beocia y de Frigia.

En 1796, K. A. Böttiger identificó una posible lectura identitaria étnica de superioridad por parte de Atenas en el rechazo que hace Atenea de tal instrumento, interpretado como un acto propagandístico de política antibeocia (JUNKER, 2002: 142-143; SEEMAN, 2009: 3-8). La investigación, en su mayoría, ha replicado tal proposición, aunque sin hallar consenso a la hora de establecer las causas que

¹ Entre la poca bibliografía que analiza con detalle el contexto histórico en relación con nuestro grupo, cabe destacar la aportación de Daltrop y Bol (1983: 53-54). Como nosotros, identifican la situación política de confrontación entre Atenas y Esparta (junto con Beocia) en vísperas a la Primera Guerra del Peloponeso, así como dicho conflicto, como determinantes para la interpretación del grupo escultórico de Mirón.

justificaran tal confrontación (JUNKER, 2002: 142-145). Atenas tuvo históricamente rivalidades con Beocia, en especial con Tebas.² Aun así, consideramos que el punto que más pudo incidir en ese proceso fue su alineación propersa. Anota Diodoro Sículo, en base a los acuerdos de la Liga Helénica, que el medismo se definía como una traición al pueblo griego (XI. 3.1-3). Por ende, el castigo a ciudades como Tebas después de la derrota persa fue ejemplar: tras su asedio y saqueo, se derribaron sus muros y se detuvo a los acusados de medizar (Hdt. IX. 86-87).

Como la escultura de Fidias, la visualización de nuestro grupo remitía al observador a ese pasado bélico, aunque en un momento en el que la memoria colectiva ateniense se estaba reconfigurando según unos fines muy concretos. El estado semirruinoso de la *pólis* mantenía vivo el recuerdo devastador de antaño tras el conflicto persa. Por su parte, las reticencias y derrotas ante Esparta y sus respectivos aliados, en especial la Confederación Beocia, marcaban de tensión el recuerdo más presente de sus ciudadanos.

Entendemos que la asociación entre Beocia y el *aulós* se pudo deber tanto al origen del relato y su ambientación primigenia en ese territorio (Pi. *Pyth.* XII, 18-23), a la calidad de sus músicos (KEER, 2004: 22-27; SEEMAN, 2009: 6), así como, en especial, a la tradición tebana de seguir utilizando tal instrumento en la formación de sus jóvenes incluso cuando Atenas empezaría a prescindir de este (Plut. *Pelop.* 19. 1-5; KEMP, 1966: 219-221; ROESCH, 1989: 203-214; WEST, 1992: 366; PASCUAL, 2001: 257-258). Anota E. Caire que, como resultado, a medida que fue avanzando la segunda mitad de siglo, su uso se fue convirtiendo en una especie de arma oligarca ateniense con la que desprestigiar a sus rivales (2015: 67-70), tesis que podemos cotejar en el registro escrito. En la comedia *Los Acarnienses* de Aristófanes (ca. 425 a.C.), los *auletes* tebanos son objeto de burla por resultar ser tan molestos como las avispas (v. 865-866). En esa misma línea, Plutarco anota que Alcibiades vinculaba su uso en Tebas con su incapacidad oratoria (*Alc.* 2.6).

Identificada tal relación, la disposición del grupo de Mirón junto al de Teseo pudo sugerir, junto con ese nivel semántico inicial, la reivindicación del éxito ateniense ilustrado en la actitud moral y equilibrada de la diosa, capaz de rechazar el instrumento; de acuerdo con la propuesta de L. Seeman (2009). De forma similar a como ocurriría con los persas en espacios como la *Stoa Pecile* o en el relato de Esquilo, los beocios adquirirían, como contrapartida, una «apariencia humorística» negativa (LIPPOLD, 1950: 139), asociados con la alteridad, tanto por su aspecto y actitud como por la reputación de la «doble flauta» (DALTRUP, 1980: 8). Adicionalmente, la confrontación con estos no se presentaría tan solo como resultado histórico, sino que también cultural, tal como propone S. F. Schröder en base a la veneración de Marsias en Frigia y su vínculo con el círculo de Dioniso y Cibeles, los cultos orgiásticos y el uso desmedido del *aulós* (2004: 22). Sobre ese

² Hallamos rivalidades directas entre Atenas y el territorio beocio desde finales del siglo VI a.C., cuando Atenas se alió con Platea para contrarrestar la hegemonía tebana en suelo beocio. Ya en contexto de la Primera Guerra del Peloponeso, encontramos otros hitos como la victoria espartana en Tanagra tras socorrer a sus aliados tebanos (458-457 a.C.), la victoria de Atenas en Enófita dos meses después, o el éxito de Beocia, junto a grupos locros, en la batalla de Coronea (446 a.C.). En el contexto que nos atañe, la Confederación Beocia, bajo el liderazgo tebano, resultaba ser una fuerte amenaza para los intereses hegemónicos de Atenas. Véase Domínguez y Pascual, 1999: 31-33, 158-159.

nexo entre el territorio frigio y el *aulós*, el género ditirámico y la ambientación del desenlace del mito en época de Heródoto y Jenofonte, véase, junto con un pasaje de Aristóteles (*Pol.* 1342b), las obras de Ludwig Preller (1872: 224), Wilamowitz-Moellendorff (1973 [1931]: 194), Boardman (1956: 19) o Keer (2004: 22).

Concordamos con K. Junker (2002: 158-167) y L. Seeman (2009: 7) en que, si bien en los mitos hay varios niveles de interpretación, el relato de Atenea y el *aulós* no surgió como resultado de un efecto antibeocio. El grupo de Mirón se erigió en un clima de debate y transición en torno a la perpetuación o no del uso de ese instrumento en contextos de la órbita pública como la *paideia* (*Pl. Rep.* 399d-e.; *Arist. Pol.* 1340a-1341a; *Plu. Alc.* 2.5-7; PICARD, 1939: 236; FEHR, 2008; SEEMAN, 2009: 17), por lo que esa lectura fue añadida en un segundo nivel. Pese a ello, el proceso de reconfiguración de la memoria llevado a cabo desde la década del 470 a.C., junto con el discurso espacial generado en torno al grupo, hizo que prevaleciera esta por encima del resto de semánticas. Así como ocurriría con la narración de Aristóteles sobre el uso y desuso de ese instrumento en Atenas (*Pol.* VIII. 6, 1341a-1341b), las respectivas lecturas antibeocia y antiespartana surgieron en función de los nuevos intereses y necesidades de dicha *pólis*.

Mientras que, en la primera, las connotaciones del *aulós* resultan esenciales para nuestra interpretación, las nociones antiespartanas no se ejemplifican tanto aquí ni por dicho instrumento ni por la actitud de Atenea, a diferencia de como proponía recientemente E. Caire -a partir de ciertas referencias relativas al ámbito militar lacedemonio- (2015: 67-70). Tal como veíamos con la Atenea Prómaco, estas surgen de la misma coyuntura histórica y espacial. Al igual que ocurre con la *Atenea Lemnia* de Fidias dispuesta a mediados de siglo en los Propileos (HÖLSCHER, 1998: 169-171), el éxito en nuestro grupo, materializado en el gesto de Atenea, se fundamenta en la primacía ateniense sobre el resto de *póleis* griegas, en este caso Tebas. En lo que respecta a Esparta, es el discurso histórico generado por la dinámica espacial el que dota a ese monumento en bronce de un ambicioso carácter político triunfalista a nivel panhelénico, conforme a las teorías de D. Castriota y T. Hölscher.

3.4. El Partenón de Pericles como paradigma antonomástico de la primacía ateniense

Identificamos que la memoria se convirtió en un ente moldeable y, con ello, polisemántico; en una herramienta que permitió definir la identidad étnica ateniense en base a su superioridad, tanto política como social y moral, con el resto de las regiones griegas, así como situarse en una escala preferente respecto a todo aquello considerado como bárbaro. Queda claro que este proceso vino determinado por el propio contexto histórico: muestra de ello es el hecho de que, hasta el inicio del conflicto peloponésico, no se reivindicó el medismo tebano dentro del recuerdo público, si bien su colaboración con el invasor era más que conocida por el resto de *póleis* griegas (RUNG, 2013: 71-82; PROIETTI, 2021: 397-402).

La necesidad de anunciar la exclusividad de los méritos atenienses fue

acompañada, por tanto, por la estigmatización hacia sus rivales más directos, proceso en el que el uso de la memoria atendió a unos fines claramente propagandísticos y de legitimización del dominio ateniense. En este contexto, el arte público, como partícipe de ese proceso de relectura del pasado, no puede entenderse únicamente como elemento conmemorativo. Como hemos visto con la *Stoa Pecile*, este adquiere un claro valor cultural, político e identitario propio (HÖLSCHER, 1973: 77-78). El Partenón, símbolo paradigmático del esplendor de la democracia ateniense, sintetiza mediante su iconografía ese estatus victorioso e imperialista: el arte se dispone al servicio de la ideología de la *pólis*, exaltando en el triunfo sobre gigantes, centauros, amazonas y troyanos la superioridad de su raciocinio y orden político (HÖLSCHER, 1998: 167; BELLIDO-PÉREZ, 2021). Si se quiere, el latente mensaje de victoria moral que se extrae del grupo de *Atenea y Marsias* se podría parangonar incluso con el propio centro compositivo del frontón occidental de dicho edificio y la victoria de su diosa políada frente a Poseidón, en cuyo diseño sabemos que pudo llegar a influir (DALTRÖP, 1980: 36; DALTRÖP Y BOL, 1983: 58; SEEMAN, 2009: 11). Consideramos que tal investigación podría desvelarnos, muy probablemente, nuevos niveles de significado para ambas partes.

El universo figurativo y, por ende, simbólico, que plantea la decoración de este edificio religioso nos sirve como escenario semántico bajo el que amparar ese conjunto de capas de contenido que pudieron adherirse en la interpretación del grupo mironiano ante los ojos de un ateniense de la segunda mitad del siglo V a.C. En este se aglutinan todos los ejes aquí analizados de un modo lineal: el pasado mítico bajo el que se sustenta la autoctonía compartida de los atenienses se presenta de forma continua al pasado más reciente en contra de los persas. La victoria sobre estos legitima su hegemonía en la Liga de Delos, lo que permite conectar ese pasado con los eventos contemporáneos, estableciendo una analogía entre esos antiguos enemigos y sus nuevos rivales, los espartanos y sus aliados. Como resultado, la estratificación que se hace de la memoria permite posicionar a la primacía ateniense como mensaje último de ese espacio.

4. CONCLUSIONES

A modo de cierre, en un primer nivel, consideramos que la lectura de K. Junker según la cual el grupo celebra la creación del *aulós* por parte de Atenea no es la única que se debe hacer. Su estudio actúa como hito identificando el problema hermenéutico habitual en la investigación y comprobar que la tradición exegética no se sostiene, aunque nuestro análisis nos lleva a concebir una visión más en consonancia con la de L. Seeman. En esa disputa entre los valores propios de Atenas en contraposición a aquellos típicos de los bárbaros, ejemplificada en detalle por E. Poehlmann, la tesis de L. Seeman de que el grupo se emplee como exvoto al equilibrio moral se adecúa mejor. No debemos olvidar que nos encontramos en un contexto de debate público, de transición política, social e incluso musical.

La novedad de nuestro estudio, sin embargo, reside en el segundo nivel de

interpretación, escenario en el que el factor espacial y la memoria dotaron al grupo de una semántica difícilmente comprensible tan solo por su iconografía. Ante los ojos del visitante ateniense de esa época, la experiencia obtenida al discurrir por la Vía Procesional de la Acrópolis le sumergía en un entorno inteligible, permeable a las preocupaciones sociales de la Atenas del momento. En cierto modo, el sujeto podía conectar con las raíces de su territorio e identificar las trazas de ese pasado mítico compartido y el modo en que este se había adherido a su presente. La configuración que se le dio a la memoria con el fin de lograr una historia intencional conllevó, sin duda, una resemantización de nuestro grupo.

La experiencia aquí analizada nos permite comprobar que este asumió varias capas de contenido semántico y simbólico surgidas del uso público del espacio donde se hallaba, así como de los otros monumentos de su alrededor. Desde que la procesión accedía por los Propileos a esa zona sacra y hasta que finalizaba ante el Partenón, el público se veía inmerso progresivamente en un discurso en el que se conjugaba el recuerdo mítico y las raíces de su autoctonía con el pasado y presente histórico triunfante. La clave en nuestro análisis y la que nos permite plantear este enfoque novedoso de forma sólida es la disposición del grupo mironiano frente al grupo de Teseo, así como el espacio destacado que se les concede a ambos conjuntos dentro del recinto de la Calcoteca.

Hemos constatado que en la figura de Teseo se conjugan de modo ejemplar esas sucesivas capas de contenido semántico, por lo que el hecho de que, en los recorridos procesionales, la visualización de tales grupos fuera conjunta, posterior a la de la *Atenea Prómaco* y anterior a la del Partenón, sitúa a nuestro grupo en un punto clave según las teorías espaciales. En el primero, la elección y el modo en que se presenta la hazaña del héroe local le confiere una dimensión excepcional con la que reivindicar su autoctonía. Tal dimensión encuentra su paralelo en la acción consciente de *Atenea* y la creación del *aulós*, hito mítico que sitúa a Atenas como sede de tal instrumento. La victoria de Teseo sobre el minotauro y el rechazo posterior que hace la diosa del *aulós* permiten establecer, en un segundo nivel, una nueva perspectiva asociada con el éxito, el triunfo. En el grupo de Teseo, se corresponde con una conquista fáctica, bélica. En el de *Atenea*, con una tácita, moral. Es tal dualidad la que permite, junto con la propia semántica asociada con el héroe y con el instrumento de viento, establecer una lectura espacial conjunta de ambos grupos que trasciende el propio espacio y que entronca directamente con la memoria de la *pólis*.

Nuestra interpretación ya no puede seguir replicando ese discurso tradicional que definía el grupo como una simple muestra del rechazo público ateniense hacia el *aulós*. En el otro extremo de la balanza, resulta igualmente erróneo descifrarlo como un monumento conmemorativo con una doble lectura política, destinada a destacar la distinción frente a los pueblos bárbaros, pero con una aparente carga neutral de contenido respecto al resto de *pólis* griegas, tal como siguen reivindicando algunos autores en los últimos años (POEHLMANN, 2017: 330-331). Tras nuestro análisis, podemos afirmar que su emplazamiento hizo del grupo escultórico un hito partícipe de la memoria y relectura del pasado ateniense, así

como un instrumento político con el que legitimar su hegemonía, tanto dentro como fuera del territorio griego.

5. REFERENCIAS

- ANDRÉN, A. (1944): Der lateranische Silen und die Gruppe von Athena und Marsyas, *Opuscula archaeologica*, 3: 1-36.
- DE ANGELIS, F. (1996): La battaglia di Maratona nella Stoa Poikile, *ASNP*, 4 (1): 119-171. <https://www.jstor.org/stable/24308167>
- BARKER, A. (1984): *Greek Musical Writings. I. The Musician and his Art*, Cambridge University Press, Cambridge.
- BELLIDO-PÉREZ, E. (2021): La educación de la mirada: el mito de la Gigantomaquia en el arte como herramienta propagandística a lo largo de la historia, *Educação & Linguagem*, 24 (1): 289-304. doi: <https://doi.org/10.15603/2176-1043/el.v24n1p289-304>.
- BOARDMAN, J. (1956): Some Attic Fragments: Pot, Plaque, and Dithyramb, *The Journal of Hellenic Studies*, 76: 18-25. doi: <https://doi.org/10.2307/629550>
- CAIRE, E. (2015): Jouer de l'aulos à Athènes était-il politiquement correct?, *Pallas. Revue d'études antiques*, 98: 57-72. doi: <https://doi.org/10.4000/pallas.2650>
- CASTRIOTA, D. (1992): *Myth, Ethos, Actuality. Official Art in Fifth-Century B.C. Athens*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- CASTRIOTA, D. (2005): Feminizing the Barbarian and Barbarizing the Feminine. Amazons, Trojans and the Persians in the Stoa Poikile, en J. BARRINGER; J. HURWIT (eds.), *Periklean Athens and Its Legacy. Problems and Perspectives*, University of Texas Press, Austin: 89-102.
- CERQUEIRA, F. V. (2014): The presence of music in Greek worship. An iconographical approach, *Chaos e Kosmos*, 15: 1-40.
- DALTROP, G. (1980): *Il gruppo mironiano di Atena e Marsia nei Musei Vaticani*, Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie, Ciudad del Vaticano.
- DALTROP, G.; BOL, P. C. (1983): *Athena des Myron*, Liebieghaus, Fráncfort del Meno.
- DAVISON, C. C. (2009): *Pheidias. The Sculptures and Ancient Sources. Volume 1*, University of London, Londres.
- DAVISON, J. A. (1958): Notes on the Panathenaea, *The Journal of Hellenic Studies*, 78: 23-42. doi: <https://doi.org/10.2307/628920>
- DOMÍNGUEZ, A. J.; PASCUAL, J. (1999): *Esparta y Atenas en el siglo V a.C.*, Editorial Síntesis, Madrid.
- ELVIRA, M. A. (2019): *Historia del arte griego. Obras y artistas de la antigua Grecia*, Guillermo Escolar Editor, Madrid.
- FEHR, B. (2008): Bilderzählung und Handlungsmuster: Athena, Marsyas, der Aulos und die jungen Leute von Athen, en M. SEIFERT (ed.), *Komplexe Bilder*, Leonhard - Thurneysser-Verlag, Berlín - Basel; 129-149.
- LA FOLLETTE, L. (1986): The Chalkotheke on the Athenian Akropolis, *Hesperia*, 55: 75-87. doi: <https://doi.org/10.2307/147731>
- GEOMINY, W. (2003): Athena und Marsyas – Eine frühklassische Gruppe in Raum

- und Zeit, en P. C. BOL (ed.), *Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst*, Bibliopolis, Möhnesee: 143-160.
- VON DEN HOFF, R. (2010): Theseus – Stadtgründer und Kulturheros, en E. STEIN-HÖLKEKAMP; K. J. HÖLKEKAMP (eds.), *Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike*, C. H. Beck., München: 300-315.
- HÖLSCHER, T. (1973): *Griechische Historienbilder des 5. Und 4. Jahrhunderts v. Chr.*, Triltsch, Würzburg.
- HÖLSCHER, T. (1998): Images and Political Identity: The Case of Athens, en D. BOEDEKER; K. RAAFLAUB, (eds.), *Democracy, Empire, and the Arts in Fifth-Century Athens*, Center for Hellenic Studies Colloquia, Cambridge: 153-183.
- HÖLSCHER, T. (2015): Art, Architecture, and Spaces in Greek Participatory Communities, en D. HAMMER (ed.), *A Companion to Greek Democracy and the Roman Republic*, Wiley-Blackwell, Oxford: 461-481.
- HURWIT, J. M. (1999): *The Athenian Acropolis. History, Mythology, and Archaeology from the Neolithic Era to the Present*, Cambridge University Press, Cambridge.
- HURWIT, J. M. (2004): *The Acropolis in the age of Pericles*, Cambridge University Press, Cambridge.
- JUDEICH, W. (1994) [1931]: *Topographie von Athen*, Ares Publishers, INC, Chicago.
- JUNKER, K. (2002): Die Athena-Marsyas-Gruppe des Myron, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 117: 127-184.
- KEER, E. van (2004): The Myth of Marsyas in Ancient Greek Art: musical and mythological iconography, *Music in Art*, 29 (1-2): 20-37. <https://ssrn.com/abstract=2263830>
- KEESLING, C. M. (2003): *The votive statues of the Athenian Acropolis*, Cambridge University Press, Cambridge.
- KEESLING, C. M. (2020): Innovation and Deception: Athenian Commemoration of the Persian Wars, en M. MEYER; G. ADORNATO (eds.), *Innovations and Inventions in Athens c. 530 to 470 BCE – Two Crucial Generations*, Phoibos Verlag, Viena: 211-227.
- KEMP, J. A. (1966): Professional musicians in ancient Greece, *Greece & Rome*, 13 (2): 213-222. <http://www.jstor.org/stable/642604>
- LUDWIG PRELLER, C. R. (1872): *Griechische Mythologie*, Weidmannsche Buchhandlung, Berlín.
- MEIGGS, R. (1972): *The Athenian Empire*, Clarendon Press, Oxford.
- MOLTESEN, M. (1971): A new Replica of Myron's Athena, *Analecta Romana. Instituto Danici*, 6: 7-15.
- MÜLLER, K. O. (1830): *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Josef Max, Breslau.
- NEWBY, Z. (2016): *Greek Myths in Roman Art and Culture. Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC-AD 250*, Cambridge University Press, Cambridge.
- NORDQUIST, G. C. (1992): Instrumental Music in Representations of Greek Cult, en R. HÄGG (ed.), *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*, Centre d'Étude de la Religion Grecque Antique, Atenas - Lieja: 143-168.
- OEVEREN, C. D. P. van (1999): Bacchylides Ode 17: Theseus and the Delian League, en I. L. PFEIFFER; S. R. SLINGS (eds.), *One Hundred Years of Bacchylides, Proceedings*

- of a Colloquim Held at the Vrije Universeiteit Amsterdam, VU University Press, Amsterdam: 31-42.
- PASCUAL, J. (2001): Identidades y fronteras en Grecia central, en P. LÓPEZ; S. REBORDA (eds.), *Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo*, Universidad de Santiago de Compostela - Universidad de Vigo, Santiago de Compostela - Vigo: 241-263.
- PICARD, C. (1939): *Manuel d'archéologie grecque: la sculpture, Tome 2, Vol. 1, Période Classique, Vè siècle*, Auguste Picard, París.
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. (1968): *The Dramatic Festivals of Athens*, Clarendon Press, Oxford.
- POEHLMANN, E. (2017): Aristotle on Music and Theatre (*Politics* VIII 6. 1340 b 20-1342b 34; *Poetics*), en A. FOUNTOLAKIS; A. MARKANTONATOS; G. VASILAROS (eds.), *Theatre World*, Walter de Gruyter GmbH, Berlín - Boston: 317-345.
- POLLAK, L. (1909): Die Athena der Marsyasgruppe Myrons, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien*, 12: 154-165.
- POLLITT, J. J. (1972): *Art and Experience in Classical Greece*, Cambridge University Press, Cambridge.
- PROIETTI, G. (2015): Beyond the 'Invention of Athens'. The 5th Century Athenian *Tatenkatalog* as Example of Intentional History, *Klio*, 97 (2): 1-23. doi: <https://doi.org/10.1515/klio-2015-0036>
- PROIETTI, G. (2020): I Greci e le Guerre Persiane. Memorie in competizione sulla scena panellenica, *ῥμος - Ricerche di Storia Antica*, 12: 11-48. doi: <https://dx.doi.org/10.7430/HORMOS1202>
- PROIETTI, G. (2021): *Prima di Erodoto. Aspetti della memoria delle Guerre Persiane*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart.
- RAWSON, P. B. (1987): *The Myth of Marsyas in the Roman Visual Arts. An Iconographic Study*, B.A.R., Oxford.
- ROBERTSON, M. (1975): *A History of Greek Art I*, Cambridge University Press, Londres.
- ROESCH, P. (1989): L'Aulos et les aulètes en Béotie, en H. BEISTER; J. BUCKLER (eds.), *Vorträge vom 5 Internationalen Bötien Kolloquium*, Editio Maris, München: 203-214.
- RUNG, E. (2013): Herodotus and Greek Medism, en A. MEHL; A. MAKHLAYUK; O. GABELKO (eds.), *Ruthenia Classica Aetatis Novae: A collection of Works by Russian Scholars in Ancient Greek and Roman History*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart: 71-82.
- SAUER, B. (1908): Die Marsyasgruppe des Myron, *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 23: 125-162.
- SCHRÖDER, S. F. (2004): *Catálogo de la escultura clásica del Museo del Prado. II. Escultura mitológica*, Museo del Prado, Madrid.
- SEEMANN, L. (2009): Zur Interpretation der Athena-Marsyas-Gruppe des Myron, *BOREAS. Münstersche Beiträge zur Archäologie*, 32: 1-19.
- SHAPIRO, H. A. (1989): *Art und Cult under the Tyrants in Athens*, Von Zabern, Mainz.
- SIMON, E. (1983): *Festivals of Attica. An Archaeological Commentary*, The University of Wisconsin Press, Madison.

- STEVENS, G. (1936): The Periclean Entrance Court of the Acropolis of Athens, *Hesperia*, 5 (4): 443-520. doi: <https://doi.org/10.2307/146607>
- SVORONOS, J. N. (1923-1926): *Les monnaies d'Athènes*, Bruckmann Éditeurs, Múnich.
- TODINI, L. (2008): Παλαιά τε καὶ καινὰ. Erodoto e il ciclo figurativo della Stoà Poikile, *Historia: Zeitschrift für Alte Geschichte*, 57 (3): 255-262. <https://www.jstor.org/stable/25598434>
- WALKER, H. J. (1995): *Theseus and Athens*, Oxford University Press, Nueva York - Oxford.
- WALLACE, R. W. (2003): An Early Fifth-Century Athenian Revolution in Aulos Music, *Harvard Studies in Classical Philology*, 101: 73-92. doi: <https://doi.org/10.2307/3658525>
- WALTER-KARYDI, E. (2020): The Athenians discover themselves as a community and enhance their connection to the Polis and Theseus, en M. MEYER; G. ADORNATO (eds.), *Innovations and Inventions in Athens c. 530 to 470 BCE – Two Crucial Generations*, Phoibos Verlag, Viena: 99-111.
- WEIS, A. (1979): The *Marsyas* of Myron: Old Problems and New Evidence, *American Journal of Archaeology*, 83 (2): 214-219. doi: <https://doi.org/10.2307/504906>
- WEST, M. L. (1992): *Ancient Greek Music*, Clarendon Press, Oxford.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, U. (1973) [1931]: *Der Glaube der Hellenen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- WILSON, P. (1999): The *aulos* in Athens, en S. GOLDHILL; R. OSBORNE (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge University Press, Cambridge: 58-95.
- ZACCARINI, M. (2007): Cimone e la politica antipersiana. Una nuova lettura di un cratere del Pittore di Bologna 279 da Spina Valle Trebba, en F. GIUDICE; R. PANVINI (eds.), *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginario del diverso, processi di scambio ed autorappresentazione degli indigeni*, Quaderni della Scuola di Specializzazione in Archeologia dell'Università di Catania, Roma: 97-106.
- ZIMMERMANN, B. (1992): *Dithyrambos: Geschichte einer Gattung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.