UNIVERSITAT DE BARCELONA

L'Omphalos i la dinàmica de l'espai a la Grècia Arcaica

Glòria Cot

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (**www.tdx.cat**) i a través del Dipòsit Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (**www.tdx.cat**) y a través del Repositorio Digital de la UB (**diposit.ub.edu**) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (**www.tdx.cat**) service and by the UB Digital Repository (**diposit.ub.edu**) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

L'Omphalos i la dinàmica de l'espai a la Grècia Arcaica

Programa de doctorat: Artes Visuales y Educación: un enfoque construccionista.

– Glòria Cot, 2016 –

Directors: Dr. Fernando Hernàndez (UB), Dr. Jesús Carruesco (URV), Dr. Pedro Azara (UP)

UNIVERSITAT DE
BARCELONA

A l'Artal
el meu petit auriga
que m'empeny enrere
per anar endavant

Agraïments

Aquesta tesi és una petita fita en un recorregut dilatat en el qual són moltes les persones que d'una manera o altra han fet possible aquest final-orígen a la manera d'un omphalos.

Agraeixo a tots ells la resolució final d'aquesta tesi. Als que m'han donat ànims quan fallaven, als que m'han ofert col·laboració, als que s'han interessat per la recerca, als que m'han permès debatre, discutir i contrastar ni que fos un matís... A tots ells, gràcies.

Agraeixo especialment als meus directors, Fernando Hernàndez, Jesús Carruesco i Pedro Azara, el seu suport inestimable. Em sento afortunada per haver pogut comptar amb l'acompanyament de tres persones de la seva talla intel·lectual i humana.

Agraeixo a l'Institut Català d'Arqueologia Clàssica (l'ICAC) la seva generositat en permetrem fer una estada durant la recerca.

Agraeixo a la família i sobretot al meu fill Artal, que m'ha compartit sempre amb aquest ens abstracte que és la tesi i a la meva mare qui m'ha donat suport tàctic.

Agraeixo al Ricardo Mar, haver-me permès reprendre la tesi quan ja la creia perduda. A l'Eva Subias, a la Montserrat Reig, a la Maite Clavo, els seus consells i comentaris.

Agraeixo a l'Alan Piris, l'empenta final quan el cansament impossibilitava veure clara l'arribada.

Índex

1. Introducció.

1.1.Sobre el tema de la tesi. |9|
1.2. Principals referents. |11|
1.3. Justificació/fonamentació teòrica. |13|
1.4. Definició del problema: com abordar la comprensió de l'art. |14|
1.5. Perquè l'època grega arcaica? |15|
1.6. Com ens hem proposem l'aproximació a una obra històrica? |15|
1.7. Qüestions metodològiques. |17|
1.7.1. Enfocament i metodologia. |17|
1.7.2. Dificultats. |18|
1.7.3. Solucions. |18|
1.8. Consideracions inicials sobre l'espai i la representació a la Grècia Arcaica. |18|

2. Context: La Grècia Arcaica, una cultura a cavall de l'oralitat i l'escriptura.

2.1. Introducció: característiques i diferències entre cultura oral i cultura escrita. |21|
2.2. Context: la Grècia Arcaica, una cultura a cavall de l'oralitat i l'escriptura. |25|
2.3. L'oralitat en els textos homèrics i hesiòdics. |26|
2.4. Formes i representacions a la Grècia Arcaica: estructures, esquemes i repeticions. |27|
2.5. Formes i representacions a la Grècia Arcaica: associacions formals. |29|
2.6. Paraules i conceptes en relació l'espai a la Grècia Arcaica. |31|
2.7. Concepció homèrica de l'espai. Estructures subjacents. |32|
2.8. L'omphalos com a espai simbòlic. |34|

3. Omphalos: paraula i mites.

3.1. Significats d'Omphalos. |35|
3.2. L'omphalos i el pensament mític a la Grecia Arcaica. |36|
3.2.1. El mite de l'omphalos en relació a Zeus. |36|
3.2.2. El mite de l'omphalos en relació a Apol·ló. |36|
3.3. Mites en relació al santuari de Delfos. |37|
3.4. El santuari de Delfos, descripció. |39|
3.5. El santuari de Delfos i els déus. |40|
3.6. Delfos oracular. |41|

4. Omphalos, fisiognomia del melic, el cordó umbilical, la placenta, el líquid amniòtic, l'uter i les glàndules mamaries.

4.1. El melic. |45|
4.2. El tall del cordó umbilical. |49|
4.3. El cordó umbilical. |51|
4.4. La placenta. |53|
4.5. El líquid amniòtic. |54|
4.6. El pit i el ventre com a fonts de vida i receptacle de les aigües nodridores. |56|
4.7. Les glàndules mamàries. |58|
4.8. L'uter. |59|

5. Omphalos: simbologies i estructures conceptuals.

5.1. Relacions entre l'omphalos i la flor de lotus. |61|
5.2. L'arbre. |73|
5.3. Relacions entre arbre i serp. |80|
5.4. La serp. |82|
5.5. Les aigües. |88|
5.6. El nus. |90|
5.7. La deessa mare com a marc relacional. |94|

6. Omphalos, conceptes i formes.

6.1. L'omphalos monticular i la gènesis del cosmos. |105|
6.2. L'omphalos i els centres teixits en recipients de cistelleria. |115|
6.3. Els centres concèntrics com a imatge que emergeix de la matèria. |121|
6.4. La roda de terrissaire. |123|

7. Omphalos, la dinàmica de l'espai.

7.1. Els centres concèntrics com a indicadors de la forma. |139|
7.2. L'omphalos i la conformació de l'espai en els vaosos ceràmics. |144|
7.3. L'omphalos com a centre articulador d'un espai en moviment giratori. |150|
7.4. El moviment circular i la iconografia del cosmos. |161|
7.5. El moviment del symposium. |174|
7.6.El moviment circular i l'estructura de la roda de carro. |185|
7.7. La circularitat i la dansa coral. |191|
7.8. Dansa en el context dionisíac. |191|
7.9. L'omphalos a la ceràmica, conclusions. |199|
7.9. L'omphalos i l'escut. |206|

8. Conclusions.

9. Bibliografia i webgrafia.

1. Introducció

1.1. Sobre el tema de la tesi.

Omphalos i Delfos l'emplaçament des de l'antiguitat de la pedra homònima més coneguda en la cultura panhel·lènica semblen remetre, en una primera instància a un món femení lligat als conceptes de melic, cordó umbilical i matriu. Hi ha una sèrie d'imatges metafòriques que vénen a reforçar aquesta idea i que les trobem míticament associades a la deessa mare com a personificació de la terra en la seva capacitat reproductiva. Entre elles les més rellevants són: les deus d'aigua, l'arbre, la serp i la cova, elements també presents en els mites dèlfics. La pregunta que s'esdevé, doncs, és perquè aquest omphalos es troba en el recinte sagrat d'una divinitat masculina? Perquè els mites grecs que s'hi relacionen ho fan amb Apol·ló i Zeus i no amb Hera, Àrtemis o Ilitia (deessa associada al part), per exemple? De fet, si ho pensem, ni el melic ni el cordó umbilical tenen perquè ser entesos forçosament dins l'esfera de la maternitat, sinó que es vinculen amb la identitat de l'individu: el melic és la petjada d'un lligam escindit, tal com relata Plató (El banquet: 189c-193e) en relació al mite de l'androgin. Si bé l'experiència del part pertany a l'esfera femenina, el naixement, de manera individual ateny a totes les persones, essent a més un esdeveniment social, ja que la comunitat ha d'integrar un nou individu, fet altament ritualitzat en totes les cultures. Perquè, doncs, hauríem de suposar una relació forçosa entre omphalos i maternitat?

Un rastreig antropològic[1] sobre el melic i el cordó umbilical permet observar una relació clara amb l'infantat, malgrat tot, imatges i formes a través d'associacions visuals basades en la semblança, delaten construccions simbòliques a partir de l'observació dels elements físics i les funcions fisiològiques relatives al cordó umbilical, la placenta, el líquid amniòtic, la matriu i, en estreta relació, les glàndules mamàries.

A Grècia, els conceptes de cordó i melic són indestriables formant un mot únic per a les dues accepcions: **omphalos**. El seu significat sembla trobar-se lluny de l'apreciació fenomenològica lligada a memòries biològiques, tot centrant el seu interès en la capacitat d'esdevenir un senyal a l'espai. Aquest aspecte conceptual que es relaciona amb la

[1] Tibon: 1981.

construcció del coneixement a partir de l'apreciació de les dimensions de l'espai i el temps és el que ha guiat la nostra recerca més que no pas una idea purament sociològica que seria l'apuntada per diverses tesis, entre elles la de Jennifer Graves, per a explicar l'aparent absència femenina dels mites dèlfics, com un desplaçament del culte primigeni a la deessa-mare en el marc d'una organització matriarcal per una de masculina concebuda com a símptoma d'una estructura patriarcal. El fet demostrat arqueològicament d'un substrat micènic, és per a nosaltres seguint Burkert, un element més de les influències hel·làdiques i del Pròxim Orient que transporta la cultura hel·lènica, les quals s'han evidenciat també a través d'aquesta recerca en relació a l'omphalos.

El fet que Delfos sigui un santuari consagrat a Apol·ló com a divinitat principal no impedeix que hi hagi altres divinitats que l'habitin, entre elles Dionís, amb la mateixa importància segons Plutarc. Les memòries sobre el lloc referides per part de diferents autors clàssics són múltiples i diverses, tant com la riquesa cultual que en sorgeix, posar-les en relació ens aproxima a l'omphalos com a un element vinculat a les divinitats atmosfèrica (Zeus) i solar (Apol·ló), testimoni del paper d'aquestes en la creació del món. L'omphalos és doncs, la pedra primigènia que hauria sorgit com a primer sòlid de les aigües originals, que esdevé espai de comunicació entre els déus i els homes; que com a *axis mundi* estructura el món conegut i el vertebra vers altres realitats; i que es manté com a segell de l'espai caòtic de potencialitat i efervescència creativa que cal tenir controlat, on habiten les forces primitives allí confinades per les divinitats olímpiques garants de l'ordre. La tomba de la serp pitó clausurada per l'omphalos la qual manté una relació de substitució, tal com la protuberància/concavitat del melic substitueix al cordó umbilical tallat (sacrificat) podria fer referència a la ideació d'aquest espai primigeni tancat, però no eradicat, que permet mantenir una comunicació amb l'origen que possibilita l'endevinació del futur, en una concepció temporal circular. Pitó i Dionís, a qui també se li atorga tomba en el santuari, formen part explícita d'aquest vincle amb l'alteritat que estableix l'omphalos on s'inclou no només els aspectes relatius a la personificació de la llum i el dia, sinó també seguint l'eclíptica solar, l'obscur, l'invisible i fins i tot la mort com a pas previ al renaixement.

L'omphalos és doncs més enllà d'un simple espai central, la clau de volta d'una mirada sobre el món originada en el Pròxim Orient i que encara serveix als grecs per a concebre's a ells mateixos en relació al Tot. Comprensió que es realitza a partir de metàfores que no sols sorgeixen de l'observació de la natura sinó que pensem són deutores de les tecnologies neolítiques vinculades a la construcció d'objectes domèstics: el teixit i el torn, paraules i conceptes que trobem en els mites cosmogònics. Els objectes ceràmics no són aliens a les memòries heretades, no sols estan fets per a una funció sinó que pertanyen a uns ordres, que s'articulen a partir de la comprensió del món, que són estructura social i expressió del sagrat a través del ritual, però que també són propis de la tecnologia constructiva i del llenguatge que possibiliten forma i imatge, els quals aporten la seva mateixa objectualitat

com a interacció amb els subjectes i com a interrogació del real, possibilitant noves mirades, nous ordres.

Resumint, la nostra proposta interpretativa en front de la concepció de l'omphalos vinculat forçosament a una divinitat femenina relacionada amb el fenomen del part és l'omphalos com a principi cosmogònic, principi motor a partir d'on es genera la forma. I és des d'aquest punt de vista, que l'omphalos esdevé la gran metàfora que permet pensar el desconegut i articular el conegut i pensem ho fa en relació a l'impacte tecnològic de la roda i a les ideacions estructuradores d'ordre que provenen de l'observació del cel i els astres. És element potencialment creador a la vegada que d'ell emana la possible fertilització, el nodriment dels cossos i la garantia de la regeneració. Aquest fet forçosament el vincula no sols a la vida sinó també a la mort.

1.2. Principals referents.

El caràcter exploratori de la recerca ha promogut la consulta de diversitat d'autors en relació a diferents temes i disciplines, i això ha estat a partir de l'estructuració de l'interès en els següents punts focals:

- **Fonts visuals.** Donada la quantitat i la qualitat del material accessible on-line, la tasca d'accés a imatges de ceràmica grega principalment, però també micènica, minòica, egípcia... ha estat fàcil. Les fotografies d'arxius de museus com el British i el Metropolitan ens han permès conèixer les peces en les seves tres dimensions i pensem que en general, hem pogut suplir la dificultat personal que teníem per a poder accedir directament al material. Tampoc ho hem trobat rellevant pel fet que el tema que ens preocupa es relaciona amb els aspectes compositius i no pas amb característiques com el color o la composició, a tall d'exemple, les quals demanen un accés directe als objectes d'estudi. Hem utilitzat les recopilacions d'imatges de les diferents publicacions de John Boardman i Coldstream, així com la base de dades de l'arxiu Beazley.
- **Fonts textuals.** En profunditat hem treballat els textos homèrics i *La Teogonia* d'Hesíode, tot i que també hem consultat els Presocràtics, Pausànies, Plutarc...
- Respecte a **fonts no gregues** les principals han estat: *El llibre dels morts* egipci; El poema babilònic de la creació, *Enuma elish* i *El Talmud* hebreu.
- Les **metodologies qualitatives de recerca** i les **metodologies d'aproximació a l'obra d'art**, on la principal referència ha estat Georges Didi-Huberman.
- La **contextualització de la recerca** que ha implicat una anàlisi de les maneres diferenciades de percebre i d'estructurar el pensament en les cultures àgrafa i escrita. Respecte a aquest tema ha estat fonamental José Luís Prieto Pérez,
- El **pensament religiós, els mites i les pràctiques rituals** en relació a Grècia, però també Micenes i Minos així com la diversitat de cultures del Pròxim Orient. Principalment a través de Jane E. Harrison i Walter Burkert en relació a l'àmbit

grec i Emily Vermeule. En relació al sagrat a Egipte hem trobat fonamental l'obra de Jeremy Naidler pel fet que la seva aproximació es realitza des d'una perspectiva filosòfica i s'acosta a l'enfocament de la present recerca.

- L'aproximació al **pensament grec** sobretot a través de l'escola de París: Vernant, Detienne, Lissarrague, etc-
- L'**omphalos** en el marc de les religions, sobretot la grega però també l'hebraica en menor mesura: un dels treballs bàsics sobre el tema és el de Jane Harrison, que a més va ser pionera sobre els estudis de moderns de mitologia. Els seus treballs i la tesi inèdita monogràfica sobre l'omphalos de Jennifer Graves, han estat les obres que hem trobat aprofundien més en el tema. Hem tingut especial atenció per l'obra de Jennifer Graves pel fet de ser la més recent i una monografia sobre el tema. L'autora explora el significat de l'omphalos en el pensament grec arcaic. A través d'una perspectiva antropològica se centra en el tractat dels conceptes simbòlics que es relacionen amb la deessa mare, a partir de la hipòtesi sobre la concepció micènica del santuari de Delphos, a través dels conceptes: arbre, ocell, serp, tomba i aigües. En relació al santuari de Delfos i als mites que s'hi relacionen, ha estat imprescindible Joseph Fontenrose. Respecte l'omphalos en el context de la religió hebraica, hem consultat a Samuel Terrien.
- **Estudis etnogràfics sobre l'omphalos**. Ens ha estat fonamental el treball realitzat per Gutierre Tibon, segurament el treball sobre l'omphalos més extens en relació a recull de pràctiques rituals i simbòliques al voltant del cordó umbilical, el melic i la placenta. recull també pràctiques mèdiques i mites, però sovint no se citen les fonts de la informació, per tant tot i el seu interès, l'hem trobat poc rigorós acadèmicament, fet que ens ha obligat a contrastar la informació o a desestimar-la.
- El **pensament simbòlic**. En relació, Mirceia Eliade i Réné Guénon són autors ja clàssics i imprescindibles.
- El marc general, la **construcció de coneixement a través de la imatge** ha estat el que ha vertebrat la recerca, tot i que no apareix citat més que en la introducció. En aquest sentit els autors cabdals són: Heidegger, Derrida i Gadamer.

1.3. Justificació/fonamentació teòrica.

Un dels autors clau en la fonamentació d'aquesta recerca és Georges Didi-Huberman[2], qui se situa en la línia d'Aby Warburg, Walter Benjamin i Carl Einstein, com a antecedents i amb qui comparteix una revisió de l'"episteme" de la història basada en dos eixos vertebradors: centralitat de la imatge i inclusió de l'anacronisme. L'autor francès intenta una arqueologia crítica de la història de l'art i dels models del temps, interrogant la

[2] Georges Didi-Huberman, 2011.

historicitat mateixa, on la història és concebuda no com a alguna cosa contínua, sinó formada a partir d'estratificacions de memòries enterrades i memòries sorgides, discontinuïtats i clivelles en el temps, latències i símptomes, que recuperen una relació amb la psicoanàlisi de Freud, sense la qual no pot entendre's plenament el concepte de memòria[3].

És clau en aquest pensament la revisió dels autors alemanys i vienesos que confluïren, des de distints posicionaments, a inicis del s. XX en la revisió de la història de l'art i que culminaria en el què anomena com a "mutació epistemològica" de la disciplina. Ens interessa també la triangulació disciplinar que analitza com la causa de l'efervescència dels nous enfocaments teòrics: "els pressupostos generals de l'estètica clàssica eren posats en qüestionament per una filologia extremadament rigorosa, la qual a la vegada estava subjecte a una crítica, capaç de plantejar problemes en termes filosòfics".

Fig. 1. Aby Warburg. *Der Bilderatlas Mnemosyne* - Tafel 44 London / Warburg Institute 1928. Poden consultar-se on line: http://warburg.library.cornell.edu.

Amb aquests autors, Didi-Huberman recupera una memòria que basteix el fonament de teories basades en la fenomenologia i les metodologies qualitatives, en un marc plenament humanista, que s'allunya de la lògica positivista i del pragmatisme entès com a veritat científica. En aquest context, metodologies com les de Warburg (*Atlas Mnémosyne*)[4] i Walter Benjamin (*Passagen-Werk*)[5] relacionades amb la pràctica epistemo-crítica del muntatge adquireixen valor posades en relació a aspectes teòrics com:

- La pervivència de signes i/o significacions, del "símptoma" que Didi-Huberman recupera de la psicoanàlisi per a referir-se a un concepte de significat que és també corporal.

---

[3] Ibid. "No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica"

[4] Warburg, 2010.

[5] Traduït com a Libro de los pasajes. Walter Benjamin, 2005.

- La imatge com a gest per la qual cosa es planteja una antropologia de la imatge vivent contraposada al signe mort de la iconologia.

1.4. Definició del problema: com abordar la comprensió de l'art?

La comprensió de l'art té com a objectiu abraçar el sentit últim d'aquest, copsar-ne la naturalesa. Però l'interès de la comprensió de l'art s'emmarca en la comprensió del ser-en-el món. Allò que ens interessa de l'art és precisament la seva capacitat detonant de pensament. L'aproximació a l'obra plàstica és doncs, una aproximació al pensament Altre, en majúscules perquè implica més enllà de la mirada plural, un pensament que s'articula d'una manera diferent que el llenguatge verbal, on resideixen memòries no narrades. En aquest sentit, el pensament de l'art és un pensament a-històric i a-temporal.

El primer escull que trobem és haver d'utilitzar el llenguatge per parlar d'alguna cosa que no és reductible pel mateix, i que obliga a traduir una mirada holística sobre la imatge (en la línia de l'Atlas de Warburg) a un discurs sovint massa artificiosament lineal. D'altra banda, la voluntat que precedeix la present recerca és la de defugir l'apreciació de la imatge com un programa iconogràfic on el sentit de la comprensió es limiti a la identificació de personatges i escenes esdevenint, més que coneixement, un reconeixement del text, considerat com a font principal en detriment de la imatge.
El que ens ha importat també del text és fins a quina mesura ve mediatitzant prèviament la mirada sobre la imatge. Per tant, ens vam preguntar com podríem arribar a la producció artística sense passar abans pel text?
Fem referència a textos específics sobre produccions plàstiques determinades i sobre el pensament estètic, no a textos aliens a l'art, útils com a eines contextualitzadores.

En aquest sentit, les relacions entre imatge i llenguatge i com s'estructura el pensament a través d'un i de l'altre són qüestions que són properes a la comprensió de l'art.
Tal com esmenta López Sáenz[6], autors com M. Merleau-Ponty i H-G. Gadamer, han pensat l'art com una manera de veure el fet comú a través de la multiplicitat fenomènica. L'art, s'entén com una manera de participar en la distància, en el sentit que no s'apropia de l'objecte, sinó que el deix ser, de manera que transforma al subjecte que experimenta i, a la vegada, transfigura el món que obre l'obra. Interessa l'art com a experiència no clausurada en el temps i que possibilita múltiples perspectives. I és aquesta capacitat plural de l'obra, oberta a múltiples interpretacions el que exigeix i possibilita la seva interpretació. D'aquí afegeix López, prové l'estètica, "*en tanto experiencia vivida corporalmente o relación de lo sensible con el cuerpo y con su modo de ser sensitivo y estésico*". Merleau-Ponty ha mostrat que el cos és condició indispensable de la *aisthesis* i que la nostra pertinença sensible és el sol de tota comprensió. L'experiència hermenèutica de l'art, explica des de la contemporaneïtat la

---

[6] Mª Carmen López Sáenz, "El como modelo de comprensión i la comprensión del arte contemporaneo". ***Thémata***, revista de filosofía. Núm. 39, 2007.

diferència entre la cosa i l'obra, aquesta darrera sempre capaç de desplegar aspectes (invisibles) de la primera i per tant, noves maneres de veure. No sols l'obra resta lliurada a la pluralitat de la interpretació, sinó que la seva naturalesa és ja interpretativa, teixint nous significats i romanent oberta a nous encadellats significatius, per la qual cosa, l'art és activament *poiètic*. En virtut, d'aquesta capacitat executiva, i continuo citant López Sáenz, l'obra artística no és ni un objecte llançat al món, ni un simple producte de la subjectivitat, sinó la inseparable relació entre els dos a través d'una praxi en la qual intervenen l'autor, l'intèrpret[7] i els materials.

La comprensió de l'obra dèiem, té com a finalitat última la comprensió del ser i per tant, implica un creixement ontològic. L'experiència estètica no sols aprofundeix en la comprensió del que és proper i del que és aliè, sinó que empeny a la transformació. La pintura, i l'art en la seva extensió, s'entén com una apertura significativa igual que la metàfora. I la metàfora emergeix a partir de posar en joc la semblança i la dissemblança, fet que permet abordar el llunyà a través del proper. En aquest sentit, la consciència ens apropa al cos com a univers sensible, que és des d'on emana la nostra consciència a la vegada que esdevé el primer territori explorat. És per aquest fet que ens interessa la vinculació de l'obra amb allò carnal a través de l'estètica de M. Merleau-Ponty, on aquest lligam situa l'objecte plàstic en el mateix pla de realitat que els cossos, recuperant la seva fisicitat i per tant distanciant-se de la concepció de la imatge purament icònica.

1.5. Perquè l'època grega arcaica?

Hi ha una certa voluntat de deconstrucció, d'un anar enrere, més enllà del moment on es configuren els constructes culturals que exerceixen com a guies de la interpretació de l'obra d'art. L'obra mateixa de Heidegger, el pensament del qual s'endevina com a rerefons d'aquesta tesi, ens hi porta, i no és de manera casual, perquè el món arcaic representa el més proper d'allò més aliè. Aquesta llunyania ho és també per la manca de textos, fet que el fa especialment atractiu per tal de portar a terme l'assaig que ens proposem.

1.6. Com ens hem proposem l'aproximació a una obra històrica?

Si bé entenem que l'obra plàstica manté trets universals, també pensem que és un objecte produït en unes coordenades de l'espai-temps i que per tant, si bé pot obrir-se cap a significacions atemporals, està en diàleg també amb el seu moment històric. Per la qual cosa, aquesta capacitat de desarrelar la mirada de la nostra pròpia època per a traslladar-nos a una altra manera de fer i pensar ens ha preocupat tant que ha vertebrat una part important de recerca bibliogràfica.

---

[7] López Sáenz, diu receptor però voliem fer referència a una figura més activa, més semblant a la de lector, per allunyar-la també del sentit de la recepció de la imatge en el context de la societat de l'espectacle.

És per això que hem utilitzat els textos no com la Veritat que il·lustra la imatge, sinó com a eines documentals que ens han permès intentar ésser permeables a maneres altres de pensar i concebre el món, on ubicar les imatges o els objectes d'interès.
La metodologia seguida ha estat exploratòria, ens hem volgut endinsar en un món d'imatges i formes (sempre de manera documental, no hem tingut la possibilitat d'accedir directament als objectes[8]), i ho hem fet a través d'explorar la ceràmica en el seu gruix des

Fig. 2. Matràs de pelegrí. Hel·làdic tardà, 1375aC-1300aC. London, British Museum: 1897,0401.1098.

del 2000 aC fins al 600 aC, a la recerca d'indicis que ens permetessin construir pensament estètic.
L'interès, en un primer moment, es va centrar en:

1. La capacitat d'establir analogies
2. La relació dels objectes amb els cossos i, entre ells, la insistència en la forma de panxa marcada per la volumetria però també per un element o marca interpretable com a mèlic.

La voluntat ha estat establir un diàleg que incorporés perspectives distants per tal de fer possible noves mirades. Hem estat alerta per tal d'evitar el desequilibri entre la mirada subjectiva i la capacitat d'objectivació, entre la incorporació del present i la contextualització en el moment històric. No hem estat però especialment rigorosos amb la

[8] Assumim les mancances i contradiccions que això comporta i deixem per un futur proper aquesta experiència que ara no ha estat possible i que ha de ser posterior a la possibilitat de visualitzar un gran catàleg d'imatges.

limitació cronològica, ja que les formes i les imatges no són immunes a altres formes i imatges del passat. Pensem que ments diferents allunyades en el temps i la geografia poden resoldre de la mateixa manera determinades qüestions o simplement seguir processos de pensament semblants, sobretot si van lligades a experiències sensibles, a la vegada que en un mateix moment històric, la manera de pensar tampoc és unívoca.

1.7. Qüestions metodològiques.

1.7.1. Enfocament i metodologia.

S'ha valorat la metodologia iconogràfica però s'ha entès massa vinculada a la necessitat de catalogació estilística per a determinar períodes historiogràfics. És per aquest motiu que resulta més un punt de partida que no la metodologia final a partir de la qual s'ha treballat. La perspectiva en la qual es fonamenta és antropològica. Una antropologia més històrica que estructural revisada per l'Escola de París, sobretot per Pierre Vernant i François Lissarrague, autors clau en el desenvolupament d'aquest treball, així com per Detienne i Vidal-Naquet; però també filosòfica on Derrida i la deconstrucció són bàsics per entendre la manera com es planteja la mirada enrere, molt en consonància amb l'aportació d'una altra autora vinculada a l'escola de París que és Nicole Loraux (2008), amb la seva aposta per una pràctica controlada de l'anacronisme en la història:

> *El método consistente en acercarse al pasado con preguntas del presente, para volver hacia un presente enriquecido con lo que se ha comprendido del pasado*[9]

Pràctica que ens ha permès repensar el món grec des de la seva alteritat però amb la proximitat que confereix l'estudi de la cultura material. Hem assajat d'entendre el que va ser l'home en sí, l'antic home grec que va moure el torn, va donar forma al vas o el va pintar, que no ha de separar-se del marc social i cultural del qual és, al mateix temps, creador i producte.

Hem fet un repàs a la història del problema metodològic de com fer front a la interpretació de les imatges. El simple fet de focalitzar l'interès més en l'objecte que no pas en la imatge, ens aproxima a l'antropologia i arqueologia i ens allunya de la història de l'art. Des de la metodologia iconològica la imatge interessa com a clau de pensament contextualitzada en un moment social, històric i cultural determinat. Malgrat tot, la voluntat és excedir la mateixa idea d'imatge per treballar a partir d'una visió conjunta que contempla la imatge i l'objecte que la suporta, com un tot. Segons Panofsky, l'obra d'art és un producte de la ment que, culturalment cristal·litzada dóna lloc a la forma. El coneixement de les idees d'un període són bàsiques doncs pel desenvolupament del mètode iconològic modern, tot i que ens sembla necessari complementar aquesta perspectiva contextualitzadora amb aportacions d'Aby Warburg i Fritz Saxl, que permeten la mirada anacrònica.

---

[9] N. Loraux (2008): pàg. 207.

En un context filosòfic, el pensar sobre l'objecte ens ha portat a una valoració de la representació com a la construcció de l'alteritat que permet pensar-se a un mateix. L'objecte és vincula de moltes maneres a la identitat del subjecte, la redefineix, en subratlla voluntats i crea relacions entre el ser i l'entorn. A més la creació de l'objecte és una manera de repensar el món conegut, natural i social i estructura en ell mateix coneixement. És per això que si pensar sobre el ser és un pensar sobre la seva ubicació i esdevenir, l'objecte, en constant diàleg amb el ser, no pot ser pensat d'altra manera que en relació a concepcions d'espai i temps. D'altra banda, implícites en la pròpia experiència de l'experimentació matèrica i la manufactura objectual.

1.7.2. Dificultats.

- Un dels problemes metodològics central en aquest estudi ha estat la dificultat de desplaçar la consciència immersa en l'espai-temps cultural que li és propi per tal d'intentar focalitzar la mirada a partir d'un "pensament altre". És en aquest sentit que la perspectiva històrica ens ha semblat insuficient, fet que ens ha motivat vers un posicionament més antropològic, on indicis dispars conflueixen i contribueixen a dibuixar un marc cultural a partir d'on treballar amb les mateixes limitacions epistèmiques que reconeix la disciplina.
- Dubtes sobre el rigor metodològic en la perspectiva qualitativa.

1.7.3. Solucions.

La validació dels resultats s'ha realitzat a través de la comparació continua, de manera que la hipòtesi interpretativa, s'ha considerat probable quan s'ha pogut mantenir en diferents contextos.

1.8. Consideracions inicials sobre l'espai i la representació a la Grècia Arcaica.

Els problemes vinculats a l'espai i el temps han estat centrals en els sistemes filosòfics des dels presocràtics fins a Heidegger. El pensar sobre el ser és un pensar sobre la seva ubicació i el seu esdevenir, però la representació de la forma implica també intrínsecament un preguntar-se sobre qüestions relatives a l'espai que es representa i l'espai real on desplega la forma. Tradicionalment s'ha considerat que la música es desplega en el temps mentre l'art plàstic ho fa en l'espai, tot i que la lletra escrita i les anotacions musicals mostren correlacions entre l'expressió del temps a través de la representació visual. La voluntat de representació del temps ve marcat des del món arcaic grec per la capacitat de representació del moviment. De manera que l'espai que es pensa, es pensa en moviment. El temps de l'esdevenir posa en tensió el centre original de l'espai, el desplaça i el posa en relació amb altres punts tot generant un moviment on la forma és, no alguna cosa estàtica, sinó el moviment mateix d'allò que va iniciar-se i que finirà. L'interès contextual d'on emana aquesta recerca és l'anàlisi d'aquest espai, de com és pensat en el món arcaic i la

seva consegüent relació amb la forma.

A la ceràmica geomètrica l'espai de representació està totalment ocupat, és un espai on el buit es concep en lligam amb el ple, com en un teixit. La superfície del vas és una superfície llaurada, on tal volta, l'interès rau a conquerir-la, a aculturar-la, o simplement a ocupar l'espai per una mena d'*horror vacui*. Potser caldria avaluar si aquest ordre és semblant al del catàleg i es relaciona amb la llista que enumera un món concret i finit (Eco). A partir d'aquí hi ha una tendència cap a" l'espaiament". Aquest espaiament, esmentat per Heidegger, implica talar, alliberar aquest ordre precedent (allò selvàtic). "L'espaiar comporta allò lliure, allò obert, per a un situar-se i habitar de l'home". És a dir, espaiar és donar primer el lloc on alguna cosa pugui ser, crear l'escenari, disposar un buit dins l'ordre on pugui ubicar-se, el personatge, l'escena, la divinitat. El buit creat dins d'un ordre, implica la perspectiva d'ocupació en el temps. L'àgora es crea com un buit dins l'entramat d'edificis significants, no simplement com un espai buit, sinó un espai en tensió que ha d'acomplir-se en l'esdevenir, essent ocupat de manera contínua. Heidegger defineix el buit no com a carència sinó com a creació.

Fig. 3. Fragment kràtera geomètrica, 750 aC, aprox. Cementiri Dipilon, Atenes. París, Musèe du Louvre: A 517.

Aquest espaiar, dins l'ordre geomètric, implica obrir una finestra a l'infinit, on el món conegut es violenta, s'esquerda, s'obre, per tal de permetre l'accés a l'abisme.
Però aquest buidar és també l'exercici que fa el terrissaire a partir de la massa d'argila col·locada en un espai-centre, on aquest introduir el buit en l'interior de la matèria, permet que aquesta esdevingui, es desenvolupi, prengui forma.

En la imatge, l'espai que apareix assenyalat, sense ser representat, és un espai infinit, on es podrà ubicar imatges codificades però que manté la latència d'un origen més extens que les identitats que desvetlla. L'omphalos és la paraula i el concepte que permet entendre una visió de l'espai en moviment, que posa en relació dues entitats, encara que no sempre al mateix temps. L'omphalos és el lligam d'un mateix amb la seva memòria, amb el seu passat, amb el seu origen. I ho fa des del que es creia el centre del propi cos. Marca que a la vegada és tancament i obertura del cos, punt d'unió entre el dins i el fora, un punt vital de comunicació. L'omphalos no és només aquest punt vital del cos, és el centre de la roda, de l'escut de la phiale i, segons la nostra hipòtesi, del centre del torn, des d'on es traspassa com a punt central plats i vasos, a la vegada però és un punt generador de la forma.

2. Context: la Grècia Arcaica, una cultura a cavall de l'oralitat i l'escriptura

2.1. Introducció: característiques i defiferències entre cultura oral i cultura escrita.

La manera com es concep l'espai de representació i la realitat representada són indicadors de com s'articula la comprensió de la realitat. Aquest constructe s'esdevé a través d'una mirada singular, tot i que no sempre única, i a més traspassa també una mirada col·lectiva, la d'un grup que comparteix certeses en un espai-temps determinat. Cal afegir que aquest imaginari comú no és sòlid i compacte, sinó que té entrades i sortides que vinculen amb altres temps i altres indrets geogràfics. Per tant, tal com ja hem justificat anteriorment, ens sembla indispensable mantenir l'anacronia no sols com a element dialògic, sinó com a part constitutiva de la mateixa mirada, sempre intoxicada de memòries pròpies i alienes. Malgrat tot, sembla que el motor que faculta l'apertura cognoscitiva és el fet experiencial, l'element fenomenològic, per la qual cosa els estudis que plantegen una relació amb la realitat diferent per part de les cultures orals i àgrafes i les de transmissió escrita, ens han posicionat en un estat d'alerta respecte les dificultats de l'aproximació a l'objecte d'estudi, a partir de la ideació que tal volta no es pugui pensar sobre allò encara no pensable, evidenciant que no tota anacronia és possible. José L. Prieto Pérez [10] esmenta el fet compartit des del filòleg alexandrí Aristarc de Samotràcia, que les paraules homèriques no es poden interpretar a partir dels usos lingüístics de temps posteriors. S'explicita aquest fet a partir d'una diferència fonamental que és un menor desenvolupament dels conceptes abstractes i una major presència de vocabulari i expressions en relació al concret i sensible. S'exemplifica amb la quantitat de verbs que utilitza Homer en relació a la vista, molts dels quals desapareixeran poc després, mentre només n'apareixeran dos de nous. És d'interès que els verbs arcaics es formin segons les modalitats sensibles de l'acte de veure, mentre que més tard, és la mateixa funció de veure la que determina la formació dels verbs.

---

[10] J. L. Prieto Pérez, 1999, Citant a Bruno Snell i la seva obra *Las fuentes del pensamiento europeo*, publicada el 1963.

Som conscients que l'època arcaica és una època de transició de l'oralitat a l'escriptura, i hem estat més que cauts en elevar conclusions basades en estudis de cultures tribals a categoria general susceptible de ser aplicada a la cultura arcaica grega. Malgrat tot, compartim la idea que calia fer un esforç diferenciat per a aproximar-nos a les obres d'art d'un període que dista molt del nostre, no sols temporalment sinó també conceptualment, motiu pel qual, hem cregut necessari fer un esforç de contextualització, encara que la distància cronològica sigui inabordable de manera absoluta.

És per això que tot i amb prudència, ens sembla que és d'interès per al nostre estudi en particular i per a l'aproximació a les produccions objectuals de l'època grega arcaica i anteriors, en general, considerar que **entre el fet de la memorització en què es basa el traspàs del saber en el món oral i el de copsar el real a través de l'abstracció que comporta l'escriptura, es dibuixa un canvi en les formes perceptives que comporta una aprehensió de l'espai-temps que bascula des de la percepció de la realitat com a teixit[11] de relacions entre objectes, llocs i sers concrets a la conceptualització diferenciada d'objectes i subjectes abstractes.**

Si ens constrenyem a aquest marc conceptual, les imatges dels vasos anomenades geomètriques serien més aviat estilitzacions d'elements naturals que no pas abstraccions i s'haurien de pensar lligades al moviment, estructurat rítmicament, de manera ritual. Aquí

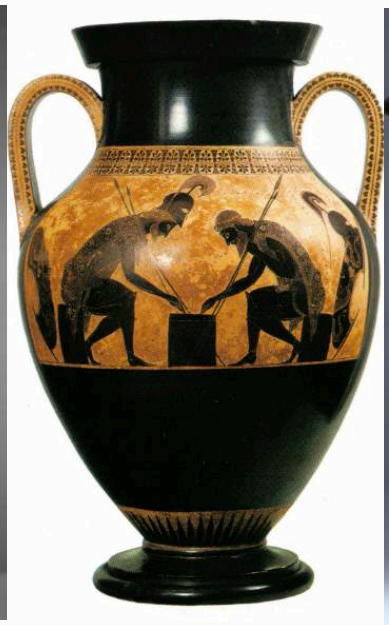


Fig. 1. kràtera s. VIII aC. New York. The Metropolitan Museum of Art.
Fig. 2. Àmphora pintor Exèquies.540-530 aC. Ciutat del Vaticà, Museu Gregorià-Etrusc: 16757.
Fig. 3. kràtera àtica, 430 aC. aprox. London, The British Museum: 1867,0508.1133.

apuntem la possibilitat que en alguns casos es tracti de registres sonors. En tot cas, la

[11] *En grec al rapsoda (ῥαψωδός) se'l concep com a teixidor de cançons, segons el significat literal del mot*

imatge es vincula a l'experiència, i aquesta és una experiència ritualitzada i no qualsevol altra. Pensem en la possibilitat que les imatges siguin concebudes amb un caràcter formulari en correlació amb l'observat en els textos homèrics i ho apuntem com a possible projecte de recerca.

Si revisem de manera ràpida la representació de l'espai en èpoques successives (figs. 1-3), trobem primer una concepció concreta d'espai (fig.1), aquest s'esdevé en la mesura que l'empeny la forma que s'hi vincula. L'espai és un tot ocupat, on el buit i el ple és teixeixen per a possibilitar el fet de dotar de sentit l'existència a través d'un ordre pautat. Espai que, tal com anirem demostrant, es troba en relació indestriable a la mateixa forma del vas. Més tard, aquest espai reticular s'amplia i es manté com una finestra visual dins de la forma (fig. 2), establint diàleg o contestació amb aquesta, per finalment expandir-se més enllà de la forma (fig.3), a partir d'una abstracció de l'espai, que és la que a nosaltres ens resulta més fàcilment perceptible, ja que es relaciona de ple amb una concepció euclidiana on la representació s'obre en profunditat perpendicularment al pla de la representació.

El món oral és un món eminentment acústic, que Marcel Jousse va denominar "verb motriu" en contraposició al llenguatge categorial i estàtic característic de l'alfabetització consumada[12]. El món de la cultura oral és un món on la paraula té ressonàncies màgiques i els mots estan investits de poder. La paraula és en ella mateixa la força viva, activa, el lligam amb el real i no una representació d'aquest. Aquí l'ordre, el ritme i el so són part estructural, per això la poesia és propera a l'oralitat i estranya a l'escriptura. Aquí el so és mentre la paraula escrita **significa**[13], fet que la situa entre subjecte i realitat, mentre que a l'oralitat, el so és realitat. Ashley Montagu exposa que els pobles no alfabètics s'identifiquen molt més estretament amb el món en què viuen que no pas els pobles alfabètics. Com més "alfabetitzat" esdevé un poble, més tendeix a separar-se del món concret en què viu[14]. El llenguatge en els pobles orals per a Malinowski[15] és essencialment un **mode d'acció**.

La poesia oral és una parla ritualitzada, on les instruccions han de tenir un alt nivell de fiabilitat, per tal de possibilitar la reproducció fidel. És un llenguatge formalment repetible, en **estructures fixes i constants** que permeten canvis quant a continguts, sense alterar la forma. La poesia de transmissió oral es basa a mantenir la identitat a la vegada que assegura l'apertura de l'espai necessari per a possibilitar la diferència dins de la identitat. Les dades memoritzades es **teixeixen** o **enfilen** en escenaris i accions concretes, de manera que el

---

12 Havelock, 2008: 69.

13 Aquesta distinció ens interroga sobre la percepció de la imatge en el món arcaic. La percepció de la imatge esquemàtica, geomètrica s'acostaria més a la de la paraula i ens aniríem acostant a una imatge més representativa a mesura que aquesta es transforma en més naturalista, és a dir que augmenta la seva voluntat de referència en relació a un original, mentre podria ser que l'esquema, el símbol, intentes servar el poder del real, esdevenint una ressonància (un enllaç) més que no pas una còpia del que existeix.

14 Montagu, Ashley. Man: His Firts Million years: 193-194. Cit. a Mc. Luhan, 1973: 94.

15 Citat per Havelock, 2008: 70.

temps flueix en un sentit narratiu estereoscòpic on la mirada és plural i on el so i el tacte doten la percepció de la realitat de **discontinuïtat**.

La cultura escrita atorga prioritat al sentit de la vista en detriment de l'oïda i el tacte, fet que implica un canvi de la percepció de l'espai-temps des del discontinu (l'espai unit a objectes, éssers i llocs concrets) a un altre de continu i per això homogeni i lineal, del qual sorgeixen les formes abstracto-geomètriques i la narració cronològica o històrica. La continuïtat no neix de l'experiència vital, sinó que és un valor perceptiu alfabètic o tipogràfic. L'escriptura fonamentada en la percepció visual i l'abstracció mental doten l'aprehensió de la realitat de **linealitat**.
Distincions binòmiques de la percepció de la realitat entre contextos d'oralitat i d'escriptura.

oralitat	**escriptura**
acústic	visual (un acte acústic s'ofereix com a visual)
so	imatge (codi visual)
dinàmic	estàtic
fragmentat	homogeni
discontinu	lineal
la realitat resideix en el que es diu	veure és creure
conformació acústica, tàctil i visual de les relacions espàcio-temporals	conformació visual de les relacions espàcio-temporals
	sentit mecànic de les relacions causals
relació personal amb la paraula dita	relació impersonal amb la paraula dita
món màgic i sensible	abstracció
pensament no separat de l'acció	pensament separat de l'acció
comunitat	individualisme
simultani	successiu

La percepció de la realitat queda afectada pel mitjà de comunicació. El lector occidental avesat a l'escriptura mira els objectes amb tendència a mantenir un punt de vista privilegiat, d'una manera focal i segueix en una obra plàstica el mateix ordre de la lectura: d'esquerra a dreta i de dalt a baix. Quin ordre segueix la mirada en una cultura oral? Seguint les exposicions dels autors estudiats tot fa plantejar que hauria de ser una mirada més global i un ordre de lectura més deambulant, segurament marcat per espais de significació i per elements estructuradors de la forma. Quan es mira una imatge coral, la vista va i ve, la imatge no és única i es perceben els elements individuals a la vegada que la imatge lineal del conjunt en cercle i també el moviment. Potser el moviment de la realitat observada acabi marcant també el moviment de la mirada. La tradició de la història de l'art emmarca l'experiència estètica en un context visual, on en tota l'era moderna, l'espectador és un subjecte estàtic que mira per una finestra figurada, on la imatge és observada a través d'un punt focal, trobant-se l'espectador separat de la realitat. És la construcció conceptual de la realitat, amb una voluntat d'objectivació científica que equipara la metodologia de la perspectiva cònica a la càmera fotogràfica. Enfront d'aquesta construcció de la realitat contraposem un món plàstico-acústic, on l'espectador s'envolta de percepcions múltiples, sense l'ordre jeràrquic que imposa el món visual i amb possibilitats de lectura que segueixen altres ordres que no són necessàriament el d'esquerra-dreta i de dalt a baix.

Les formes abstractes, que tal com va demostrar Alexander Luria[16], són conceptualitzades per individus alfabetitzats com a figures geomètriques, en canvi són percebudes per individus no alfabetitzats com a formes concretes, per exemple, un cercle esdevé un plat o qualsevol altra forma quotidiana. Aquest fet ens interessa especialment perquè introdueix el dubte raonable respecte que les imatges anomenades geomètriques hagin estat susceptibles de ser apreheses com a tals en el seu context temporal.
L'abstracció ve definida per aquesta distància que pren el subjecte del real i no per l'aparença del signe. A diferència del que es tendeix a pensar, els signes més simples tenen una connexió més àmplia amb la realitat que les representacions naturalistes. L'abstracció, distintament al que ens sembla, a nosaltres avesats a l'espai euclidià, és menor en l'espai bidimensional, proper a les ressonàncies de l'espai acústic, que no pas en la il·lusió tridimensional, construïda segons Mc Luhan sobre la intensa separació de la part visual respecte tots els altres sentits[17].

2.2. Context: la Greècia Arcaica, una cultura a cavall de l'oralitat i l'escriptura.

Havelock planteja una entrada gradual de l'escriptura a patir del s. VIII, que no es dona com a implantada en totalitat fins a finals del s.V, en el qual encara es pot trobar escriptura en vers. Havelock troba un exemple de la transició entre oralitat i escriptura a l'*Hipòlit* d'Eurípides. Després de llegir una tauleta un personatge exclama: "la tauleta crida coses

16 Cit per Havelock, 2008: capítol 6.
17 Mc Luhan. pàg. 56

terribles! [...] Quin cant he vist entonar per les línies escrites!"[18]. El fet que es percebi encara com a sonor el que ha esdevingut visual, mostra tant la pervivència de la cultura oral malgrat la utilització de l'escriptura com les dificultats del canvi de percepció de la realitat per part d'aquells que van créixer en una cultura àgrafa. Així doncs, s'ha d'entendre que els canvis impliquen permeabilitat i convivència entre les diferents visions durant el que podem entendre com a un període de transició.

Aquesta persistència de l'oralitat és la que, segons Havelock, explica perquè la literatura grega fins a Eurípides s'articula com a actuació i en el llenguatge de l'actuació. Ho exemplifica amb l'inici de l'Èdip Rei de Sòfocles, en el que el protagonista realitza un discurs on explica la situació en la qual es troba la ciutat. En la traducció a les llengües modernes, es presenta un subjecte (la ciutat) i se li dóna un predicat connectat al subjecte mitjançant un verb copulatiu (ser), obtenint una estructura gramatical atomística d'efecte estàtic on el significat s'acumula peça a peça. "La ciutat mentrestant és plena de fumeres d'encens, plena de peans i de planys"[19]. Mentre que a l'original grec: "la ciutat tota s'infla d'encens", la imagineria és dinàmica, la ciutat està prenyada com una dóna o un recipient[20]. La paraula oral és fluida i viva i la paraula grega, de tradició oral, un cop escrita serva una proximitat fenomenològica amb el real que desapareixerà ja en el llatí, amb més capacitat d'abstracció i conceptualització. Malgrat tot, la manera de pensar acaba canviant i al discurs de l'esdevenir que hem entès com a propi de l'oralitat s'hi acaba contraposant un discurs del ser, a partir de Plató amb el desenvolupament de la filosofia[21].

2.3. L'oralitat en els textos homèrics i hesiòdics.

Gran part de les narracions homèriques es refereixen a situacions, escenes i actuacions ritualitzades, és a dir, que no sols es descriuen de manera formulària, sinó com a típiques del que la societat feia en determinades circumstàncies. Els "personatges" individuals, o el que nosaltres entenem com a tals, expressen les seves intencions en termes tòpics, en un llenguatge de sentiments compartits per la societat. Gran part dels continguts èpics observat per Lord (1960)[22]es desenvolupen en contextos sociopolítics: recorden i enumeren contínuament les regles d'ordre que s'ha de seguir per a celebrar una assemblea, prendre una decisió col·lectiva, organitzar un banquet, armar-se per a la batalla, pronunciar un discurs, disposar un enterrament... Però també marca com procedir en relació a procediments tècnics lligats a la navegació i la construcció de vaixells o cases[23]. Havelock planteja una intenció bifocal de les epopeies homèriques: recreativa i funcional.

---

[18] Eurípides, Tragedias, I, Madrid, Gredos, 1977: vv. 877-880. Cit. a Havelock, 2008: 49.

[19] Tragèdies, vol. II: Àiax. Èdip rei. Sófocles. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1959. Traducció de Carles Riba. Pàg. 120.

[20] Havelock, 2008: 123-133.

[21] Aquest precisament és el retret de Heidegger a la filosofia, el qual pugnarà per retornar a aquest llenguatge anterior per tal de recuperar el ser.

[22] Havelock, 2008: 89.

[23] Ibíd: capítol 7.

A la *Teogonia* d'Hesíode, el llenguatge de les Muses es descriu com una elocució o cant proferit mentre dansen, que es transmet acústicament a través de l'espai als oients[24]. Malgrat la insistència en la preeminència acústica, Marcel Jousse va observar en contextos de recitació oral en poblacions àgrafes contemporànies que s'establia una coordinació de pautes rítmiques amb els moviments físics del cos[25], que fàcilment pot relacionar-se amb la funció del moviment coral. Si atenem a les referències de la dansa a escenaris previs com ara els moviments d'aparellament de les grues, per exemple; o els moviments dels hoplites a la batalla, hem de pensar que la música és l'element que permet dotar de caràcter formulari a l'acció a través del ritme i la repetició. La repetició funcional que exercita l'aede posa en relació l'abans, l'ara i l'esdevenir[26], articulant la tradició i, tal volta, fundant-la. És notori que aquesta actuació de la memòria és pública en contrast amb l'acte de la lectura íntim i privat.

2.4. Formes i representació a la Grècia Arcaica: Estructures, esquemes i repeticions.

A les cultures orals, l'esquema repetitiu té un funcionament clar com a estructurador d'ordre, un ordre que s'encamina cap a l'acció i no cap al pensament conceptual. Les llistes dels catàlegs homèrics en són un exemple, a l'igual que les observacions de Lawrence d'Arabia, sobre els versos formularis cantats amb acompanyament musical que s'usaven en un context militar com a mitjà d'organitzar a les tropes per a l'acció[27]. Les característiques dels registres rítmics en la transmissió de la memòria viva en l'oralitat i la seva funcionalitat ens ha conduït ha plantejar-nos la possibilitat d'establir paral·lelismes amb les estructures visuals del període geomètric.

En aquest sentit, la nostra hipòtesi és que tal com la forma dels vasos obeeix a categories en relació a la seva funció, les imatges són constitutives de la forma i l'acompanyen en la seva funcionalitat, a la vegada que han de ser intel·ligibles i útils en la comunicació, poden tenir la missió de servar memòries. A tal efecte, entenem que és factible que utilitzin pautes ritualitzades que facilitin la seva connexió amb el context performatiu. Així doncs, no les entenem com un text acabat sinó com a fragments d'un text-marc, en relació al qual adquireixen ple sentit.

Aquest és un treball que excedeix l'interès contextualitzador de l'apartat, apuntem només alguns trets fonamentals que permeten visualitzar com a possible la relació entre les característiques observades en la transmissió de la memòria oral ritualitzada i les imatges

---

[24] Teogonía, vv. 7-10, 39-43, 68-70. Colecció Loeb. Cit a: Havelock, 2008: 47.

[25] Ibíd: 69.

[26] Ibíd: 114.El fet mateix de la rellevància de la transmissió oral per servar viva la memòria s'explicita a l'inici de la Teogonia.

[27] Havelock, 2008: 69-70.

dels vasos ceràmics. D'entre elles, a banda de la concepció rítmica i formulària ens interessaen dues idees apuntades per Havelock:

- El llenguatge és coordinatiu. Les imatges es connecten entre elles acoblant-se per exemple a través de la "i" enlloc de subordinar-se unes a les altres en una relació més complexa.
- La participació activa del lector-espectador, que sumat a la construcció comunicativa de l'autor, esdevé actor. En relació a les produccions objectuals aquest tema és clau per entendre que l'objecte i les imatges que conté, són una part d'un text performatiu on participa l'individu en comunitat i on objecte i subjecte es fonen en un paper ritual que difícilment pot validar la paraula "espectador".

Fig.4. Decoració rítmica, les zones d'ornamentació es troben ubicades en faixes separades per tres línies. Totes elles seguint el contorn del vas. Atica, ca. 850 aC. Múnich, Kunstareal: 6232.

En un context oral, els objectes s'agrupen categòricament exclusivament per contextos d'acció[28]. La sintaxi del llenguatge es reconeix com activa i dinàmica en contrast al

[28] Havelock, 2008: capítol 6.

llenguatge categorial i estàtic propi de l'alfabetització escrita. Pensem que passa el mateix en relació a la imatge, *situacionada* en relació a la forma del vas, i categoritzada per grups sentitològics vinculats a l'acció, per exemple el ritual funerari. Les pautes rítmiques observades en relació als moviments del cos que acompanyen la poesia oral, tal com observa Jousse, podrien tenir la seva correlació en determinats paquets sígnics estructurats en determinades ubicacions del vas [29].

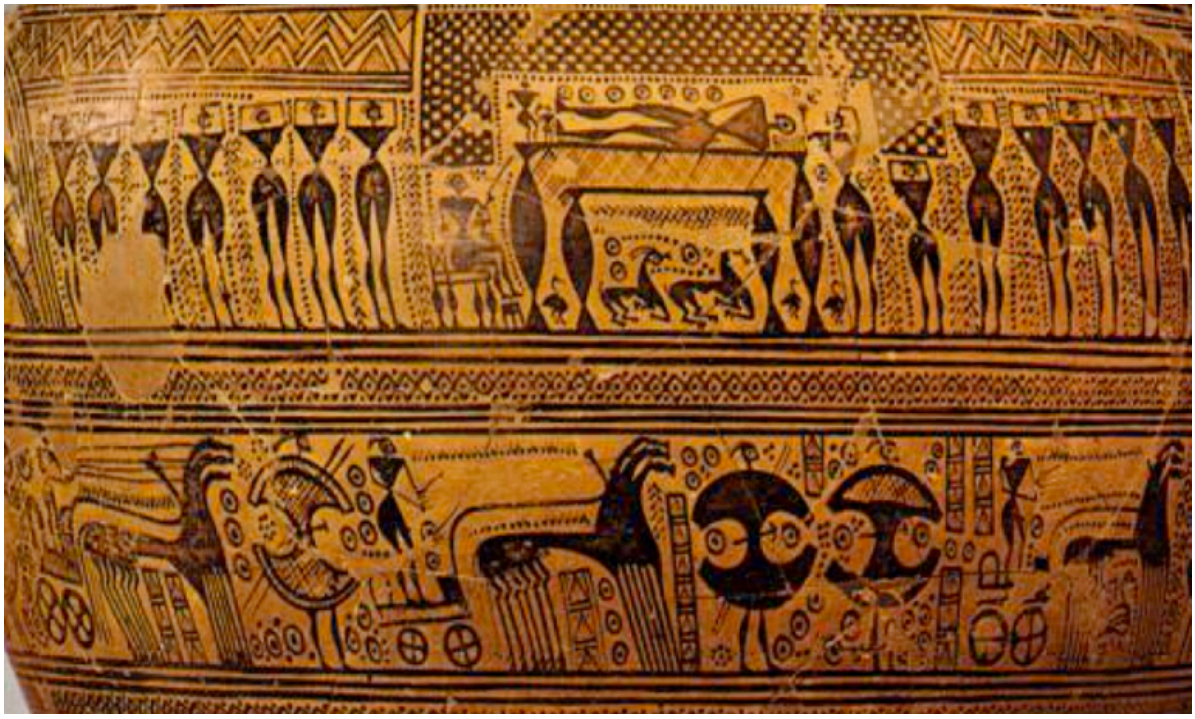


Fig.5. Fragment. Krátera geomètrica de Dipylon, Atenes, Grècia, 740 aC. New York, Metropolitan Museum: 14.130.14.

2.5. Formes i representació a la Grècia Arcaica: Associacions formals.

E. Colin Cherry[30] ha observat com les primeres invencions es trobaren obstaculitzades per la manca d'habilitat per a dissociar l'estructura mecànica de la forma animal, essent la roda un èxit remarcable en aquesta dissociació. Aquestes correlacions existents entre la forma tecnològica i les formes animals ens interessen perquè ens mostren com la forma nova es crea a partir del catàleg de les formes conegudes, fet visible a la ceràmica grega (fig. 18). Cal afegir que aquest aspecte no obeeix només a qüestions visuals, sinó que es relaciona amb la funcionalitat ritual i amb la mateixa conceptualització de l'objecte.

L'afirmació sobre la roda, que aparenta ser un objecte de més fàcil abstracció, podria vincular-se a la seva forta càrrega simbòlica en relació al moviment que imprimeix.

---

[29] Íbid.

[30] En una dissertació "Historia de la teoria de la información" exposada davant la Royal Society el 1951. Ci.t a Mc Luhan, 1973: 23.

Fig.6. Parell d'askoi en forma d'ocell, beòcia, finals s. VIII. Santa Barbara (California), Museum of Art.

2.6. Paraules i conceptes en relació a l'espai a la Grècia Arcaica.

En grec arcaic, les paraules que fan referència a l'espai són tres:

1. "kenon" (κενόν), nom neutre que significa "espai buit" Citat per Homer (Od. 22.249; 10.42) i que més tard és conceptualitza com a "espai sense fi". Cal entendre aquest "buit", d'acord amb Demòcrit (fragment 9: Diògenes laerci) que parla d'un espai buit, "el buit d'espai" entre els àtoms i diu:"Res hi ha excepte àtoms i espai buit, tota la resta és opinió" (Diògenes Laèrci, Demòcrit, Vol. IX, 44). Però Demòcrit, és bastant tardà (s. V aC).
2. "Caos" (χάος), substantiu neutre que significa "Espai primordial", "espai infinit". A principis de la cosmologia grega el caos era en realitat la personificació del buit primordial. De fet, al principi només existia el "caos", que era un abisme sense fons, contraposat a Gea, la Terra en tant que "seu segura per a totes les coses", segons Hesíode (Th.116).
3. "Choros" (χῶρος), un substantiu masculí que significa "espai" definit, en el sentit d'una zona delimitada per una vora, un lloc. El que ens interessa és que és un espai en el qual alguna cosa s'esdevé[31]. Citat per Homer (Il.3.315).

No hi ha més conceptes que allò que no està ple (κενόν), l'espai on passa alguna cosa (χῶρος) i l'espai primordial (χάος), de fet tot indica que no hi ha una abstracció d'espai. Per tant la idea d'un espai de representació no l'hem de pensar com a tal. L'espai no pot imaginar-se com un receptacle independent sinó que és una qualitat de les coses. I, per tant, la representació és exclusivament de persones i coses, tot i això, tal com hem comentat, anirà canviant paulatinament al llarg del temps. Mc Luhan observa una relació entre escriptura i creació d'espais arquitectònics tancats[32], fet que anotem per a una possible recerca ulterior. Cal dir que pensem que no es tracta tant d'observar un procés de tancament de l'espai sinó un desenvolupament de la definició del mateix. L'obertura escènica que permet la conceptualització de l'espai com a tal pot semblar entrar en contradicció amb allò observat, per la qual cosa volem deixar clars els següents punts, que impliquen una transició cronològica que transita en correlació a la implantació de l'escriptura i que pensem hi tenen relació:

1. En el període geomètric l'espai és el que ocupa l'objecte representat i pensem que, encara en època arcaica, l'espai és indestriable de la forma del vas[33].
2. L'espai esquemàtic organitzatiu no representa per si mateix espai, sinó que ordena l'espai existent (és el cas de les bandes del període geomètric) i la

---

31 Greek-english lexicon Liddell i Scott, Clarendon Press, Oxford, 1940

32 Mc Luhan, pag. 56. L'autor planteja que en el món escrit l'espai és un espai acotat, limitat en les tres dimensions, mentre que l'espai auditiu és un espai obert, on la diferència entre registres pot ser molt subtil

33 Parlem continuament de dos espais: el real i físic, més present en un període inicial i el conceptual i representat, més present a partir del període clàssic. La concepció euclidiana de l'espai és absent a les cultures àgrafes i és propi del món visual. Aquesta nova conceptualització delimitada de l'espai tal volta sigui el que obliga a dilatar-lo en un sentit perpendicular al pla, obtenint l'efecte "finestra".

representació tridimensional de l'espai. Aquesta ordenació de l'espai incorporarà límits que permetran situar escenes, és a dir espais de representació que permetran dissociar la representació de la forma que la sustenta (el vas).

3. Finalment el canvi de mirada permet abstraure la forma del suport, l'objecte ja no entra en col·lisió amb la representació i per tant ja no requereix cap delimitació escènica, esdevenint tot espai de representació.

Fig.7. Àmfora període geomètric, 720-710 aC. Baltimore, Walters Museum: 48.2231.
Fig.8. Ceràmica de figures vermelles, 360 - 350 aC. Pintor Primato. París, Museu del Louvre: K, 537.
És interessant d'observar l'evolució de les sanefaes del coll dels vasos.

2.7. Concepció homèrica de l'espai. Estructures subjacents.

La invocació a l'inici de l'Odissea, "parla'ns-en, filla de Zeus, des d'on vulguis, també a nosaltres" implica o bé una inconcreció espacial o bé una noció no lineal del temps. És casual aquesta relació inicial entre temps i espai? la història contada no és lineal, no hi **ha** un inici i un fi de la història, hi ha un espai continu que, es talla de manera fictícia, per tal d'iniciar el relat per algun punt.

Per Graciela Cristina Zecchin[34], a l'Odissea hi ha un plantejament d'un espai intern i un d'extern; un moviment central i un de perifèric. Els espais perifèrics ocupen la interioritat del poema, mentre allò central ocupa els cants perifèrics. Es presenta com espai central-interior, l'oikos d'Odisseu, l'espai identitari. La trama es genera per un desequilibri que provoca forces centrípetes que allunyen del centre. Es retorna a l'equilibri, restituint la peça clau central, llavors tot para de girar. Aquesta imatge del gir, que dibuixa diferents cercles de realitat concèntrics, el melic dels quals posa en contacte dos nivells de realitat diferents, es pot visualitzar a partir de la imatge del torn.

El nucli és Odisseu, la seva identitat, el seu oikos, la perifèria és el desplegament de l'alteritat. En aquest recorregut, com en un cercle, el punt més llunyà a la vegada és el més proper i és per això que la illa de Calipso és el melic del món, que possibilita el traspàs a un altre centre umbilical, l'oikos homèric. Zecchin diu textualment "El diseño deviene una acumulación de círculos concéntricos". Centres concèntrics que posen en relació espais interiors i exteriors, a la manera d'una forma ceràmica, on l'interior pot esdevenir exterior amb la facilitat d'un simple gir. El text sembla d'una concepció força plàstica i visual. La identitat d'Odisseu, va des de la perifèria fins al centre, l'oikos i dins d'aquest, la cambra nupcial on el llit és un arbre no talat (amb arrels) que vincula, com un cordó umbilical, diferents generacions, així com traspassa i vincula diferents plans de la realitat.

Aquesta composició en cercles, és entesa des de la *teoria coral* [35] a partir de l'analogia amb la dansa del surtós kalamatianós, on els coreutes avancen i retrocedeixen reproduint el mateix gest del terrissaire quan centra la massa d'argila[36]. Aquest moviment és precís i si atenem al treball de la ceràmica en el torn, remet a un posicionar la forma per tal que esdevingui perfecta tant a escala funcional com estètica i, per tant la relaciona amb l'omphalos com a espai ubicat en el centre de la roda del torn i segurament en l'espai coral.

La comparació entre els dansaires i el gest del ceramista, apareix en la descripció homèrica de l'escut d'Aquil·leu (Ilíada, XVIII, 478- 608), relat que s'estructura de dins a fora igual que en la deambulació d'Odisseu. Interessa remarcar que són les accions allò que configuren l'espai i que les imatges es van sumant sense estar subordinades unes a les altres, és a dir que els elements iconogràfics de l'escut es descriuen en estat d'acció en comptes de representant l'acció.

La narració de l'elaboració de l'escut d'Aquil·leu per part d'Hefest és especialment rellevant perquè explicita la concepció del món que es té a l'època d'Homer. Una disposició similar la trobem en les anomenades "paelles" de Chalandriani, el centre és astral i el límit perifèric, un mar o oceà. Centre i límit que són especialment significatius. Dèiem que no hi ha concepcions abstractes, per tant el centre s'entén com un origen i l'origen són els astres

---

34 Zecchin De Fasano, Graciela Cristina. *Espacio privado, espacio social y distancia en Odisea*

35 Abritta i Torres, 2013.

36 Per aprofundir en el tema de com es construien els vasos, les tipologies i tècniques utilitzades: *Understanding Greek Vases: A Guide to Terms, Styles, and Techniques* by Andrew J. Clark, Maya Elston, and Mary Louise Hart. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2002

i, el límit és l'oceà. Entremig es desplega el món conegut, a través de l'articulació d'ordres que permeten copsar-lo. Aquest centre és l'omphalos, un espai altament simbòlic, que és espai de referència a partir d'on s'estructuren els ordres, però que també és un punt d'eclosió i creixement de la forma. L'espai cívic s'articula doncs entre aquest centre i el perímetre extern, a partir de les accions ritualitzades.

2.8. L'omphalos com a espai simbòlic.

Segurament el que ens aproxima més a la comprensió de l'espai en el món arcaic grec sigui entendre aquesta dimensió fortament simbòlica que implica la no separació entre sacre i profà. Aquest espai, tal com descriu Mircea Eliade, de manera genèrica, és fort, significatiu, heterogeni i real, enfront un espai amorf, informe, homogeni i no real. Ja que, la manifestació del sagrat fonamenta ontològicament el Món, on la hierofania revela "un punt fixe" absolut, un centre. Aquest món ha de fundar-se i això es fa a partir d'unes orientacions que impliquen un punt central, un omphalos[37]. El ritual recull aquesta construcció de l'espai sagrat, on pertanyen els éssers i els objectes, on res és aliè, el qual estructura la forma del quotidià. La inversió del mateix s'esdevé a través de l'auscultació del límit que tanca la potencialitat de l'abisme, forçant-hi la mirada. Hi ha un camí de tornada, des del terror a l'ordre, que ve marcat pels ritus de fugida, les cerimònies de purificació, la sacralització de les despulles... On l'experiència de la violència imprimeix els límits del dret[38]. D'aquí la dualitat de sentit que trobem vinculada a la mateixa noció d'omphalos.

No hi ha una visió qualitativa de l'espai més densa significativament que el concepte d'omphalos tal com analitzem al llarg d'aquesta tesi. Aquest centre s'entén com un lloc carregat de sacralitat per on passa l'eix que uneix la terra, el cel i l'inframón[39] i que constitueix el punt a partir del qual s'estructura simbòlicament el territori, els utillatges i la performance. Aquesta sacralitat no sols radica en[40]el simbolisme de "l'axis mundi" que constitueix el model espacial per excel·lència, sinó també en el fet que reprodueix un arquetip còsmic esdevingut en un temps primordial i que relata l'origen de la creació. Aquest ordre universal queda recollit en el mite i a través del ritual es reedita una vegada rere l'altre. És aquesta concepció cíclica la que possibilita el diàleg entre diferents plans de la realitat, on la semblança té una funció màgica. El sagrat en relació a l'espai i el temps s'estructura a través de patrons repetitius que vinculen el microcosmos i el macrocosmos en una realitat plural i complexa, en la que el ritme i la seqüència són fórmules que participen de la conformació essencial del món.

---

[37] Eliade. Lo sagrado y lo profano. capítol I. El espacio sagrado y la sacralización del mundo. Homogeneidad espacial ie hierofania.

[38] Burkert. El origen salvaje. p.185

[40] Elisenda Ardévol Piera, Glòria Munilla Cabrillana (coord). Antropologia de la religión: una aproximación interdisciplinar a las religiones antiguas y contemporáneas. Editorial UOC, 2008. p. 140

3. Omphalos, paraula i mites

3.1. Significats d'Omphalos (**ὀμφαλός**)[41].

Els diferents significats que a través dels textos antics adquireix la paraula omphalos, són els següents:

- Melic (Il. 4.525; Il. 21.180; fig., Od. 1.50)
- Cordó umbilical Hp.Superf.8, Oct.10, Sor.1.57, Gal.15.387.
- La part central d'un escut, la projecció en el centre que acaba en un botó o pom. Il.11.34; esp. enmig de l'escut, Il. 13.192, etc.
- D'un jou, el cap o la clavilla en el centre (Il. 24.273)
- D'una roda, el centre.
- Centre o punt mig νήσῳ ἐν ἀμφιρύτῃ, ὅθι τ 'ὀ. ἐστι θαλάσσης Od.1.50 (només aquí a Od.); més tard a Delfos, una pedra cònica és anomenada omphalos com a marca del centre de la terra Pi.P.4.74, B.4.4, A.Eu.40, 166 (LYR.), cf. Pl.R.427c, Str.9.3.6, Paus. 10.16.3; també un altar a Mègara, Simon.107.9 (= IG7.53); ἄστεος ὀ, a Atenes, Pi.Fr.75.3 .; νήσου ὀ., d'Enna a Sicília, V.L. a Call. Cer.15, cf. Cic.Verr. 4.48.106. L'Illa Calypso a l'Odisea és anomenada ὀμφαλός del mar.
- Part central d'una rosa, la cavitat de les llavors, Arist.Pr.907a20; d'una magrana, Hp.Nat.Mul. 44, Gal.12.649; protuberància en el roure, Thphr.HP3.7.5; tija en forma de botó de la figuera, Gp.10.56.2.
- Centre d'un exèrcit, Poll.1.126; prop. el punt en el qual un exèrcit es divideix en dues ales, ASCI. Tact.2.6, cf. Arr.Tact.8.4, Ael.Tact.7.3.
- Pedra angular d'una volta arquejada, Arist.Mu.399b30.
- Volta, tomba, MAMA3.402,712 (Corycus).
- IV γῆς ὀ., = Κοτυληδών, melic-most, cotiledó-melic, Pseudo-Dsc.4.91. (Cfr Lat melic, umbo, prob de ombh -: ..... Skt nābhis, OE nafel 'melic', apptly de ombh-)

---

41 Henry George Liddell; Robert Scott , **1940**.A Greek-English Lexicon; Machine readable text (Trustees of Tufts University, Oxford)

Pokorny[42] suggereix que la forma protoindoeuropea *enebh* es derivarien les arrels *embh*, nobh i ombh, d'on procediria omphalos. Els filòlegs G. Curtius i J. Schmidt atorguen a aquestes arrels un significat original de "ruptura, esquinçament"[43], probablement en all·usió al tall del cordó.

Diferència entre omphalos i Kentron:
Kentron (**κεντρον**) d'on derivarà la paraula que nosaltres utilitzem com a centre, implica un centre geomètric mentre que omphalos té un significat simbòlic que el relaciona amb la ideació mítica de l'origen i a la conceptualització de l'ordre del món.

3.2. L'omphalos i el pensament mític a la Grècia Arcaica.

Hi ha dos mites que situen l'omphalos en el centre de l'imaginari del poble grec arcaic:

3.2.1. El mite de l'omphalos en relació a Zeus.

Zeus i Atena discutien sobre quin era el punt mitjà del món, que la deessa, prenent partit per la seva ciutat predilecta, volia situar a Atenes. Zeus va recórrer a un procediment precís: va deixar volar dues àguiles (l'au que li és consagrada), des dels dos confins oposats de la terra. Les àguiles van anar a creuar precisament sobre un frondós vessant a la Grècia continental: Delfos. A l'interior del temple es conservava una pedra cònica (que alguns autors consideren de probable origen meteorític) com a marca del centre de la terra i, per tant, era coneguda com a omphalos.

3.2.2. El mite de l'omphalos en relació a Apol·ló

Leto[44]embarassada dels bessons Apol·ló i Àrtemis era perseguida per Hera qui no volia deixar-la infantar[45], no podia fer-ho enlloc perquè tothom tenia por d'Hera, fins que va arribar a l'illa de Delos[46], que aleshores era mòbil, i va donar llum a Apol·ló i Àrtemis. Perseguida abans per Pythó, després Apol·ló venjarà la seva mare[47].

---

[42] 314 cit a Gutierre Tibon, El ombligo como centro cósmico, *México: F.C.E. (Fondo de Cultura Económica), 1981.* consultat a *http://americaindigena.com.*

[43] Roscher, 1915: 5. Cit. a Tibon, 1981.

[44] Deessa de la maternitat i podria ser que una deessa de la nit, junt amb Asteria

[45] Apollod. i. 4, § 1; Callim. Hymn. in Del. 61, &c.; Schol. ad Eurip. Phoen. 232, &c.; Hygin. Fab. 140.

[46] Callim. Hymn. in Dian. 35, 37, 191. Amb el naixement d'Apol·ló l'illa esdevé sagrada.
Anteriorment la illa tindria el nom d'Ortigia i amb el naixement d'Apol·ló adquiriria el nom de Delos (la brillant). Aquest va ser el primer enclavament del santuari d'Apol·ló, on també hi va haver un oracle, almenys des del s. IX aC.

[47] Comp. Anton. Lib. 35; Ov. Met. vi. 370; Aristot. Hist. Anim. vi. 35; Athen. xv. 701; Apollon. Rhod. ii. 707; Iamblich. Vit. Pyth. 10; Strab. xiv. p. 639. Cadascun d'aquests passatges responen a diferents versions.

3.3. Mites en relació al santuari de Delfos.

En relació al santuari de Delfos la tradició mítica és abundant, d'entre els diferents elements mítics destaquem:

- La serp: Pythó[48] és una monstruosa serp que per ordre de Gaia vigila l'oràcle de Delfos i que serà abatuda per Apol·ló, qui s'apodera de l'oracle. La llegenda diu que la serp Pitó estava enterrada sota de l'omphalos i del seu nom en deriva Pitia com aquella que interpreta l'oracle.
- A través del mite d'Apol·ló poden relacionar-se Delos (considerat pels antics el centre de les illes del mar Egeu) i Delfos. Delos és el lloc de naixement d'Apol·ló, un lloc en moviment, no ubicat i que "arrela" amb el naixement d'Apol·ló i Àrtemis. El mite d'Apol·ló posa en relació dos espais sagrats, ambdós oraculars, a les imatges també s'estableix una relació, és casual?
- Leto infanta agafada a una palmera, un dels arbres que simbòlicament es relacionen amb l'arbre de la vida. A les dues imatges següents s'observa un paral·lelisme entre la imatge de Leto i la Pítia identificada en aquest cas com a Temis. Ambdues seuen sobre un trespeus (així ho sembla també en el cas de Leto), emmarcades per dos elements que es

[48] *Himne homèric a Apol·ló* 3 356 ff; Simònides, Fragment 573; Pseudo-Apolodoro, Biblioteca de 1. 22; *Apolonio de Rodas, Argonautica 2. 703 ff;*Apollod i § I;. Strab IX. 3.2; *Pausanies, Descripción de Grecia X. 6. 5/ II. 7.7/ II. 30,3.*

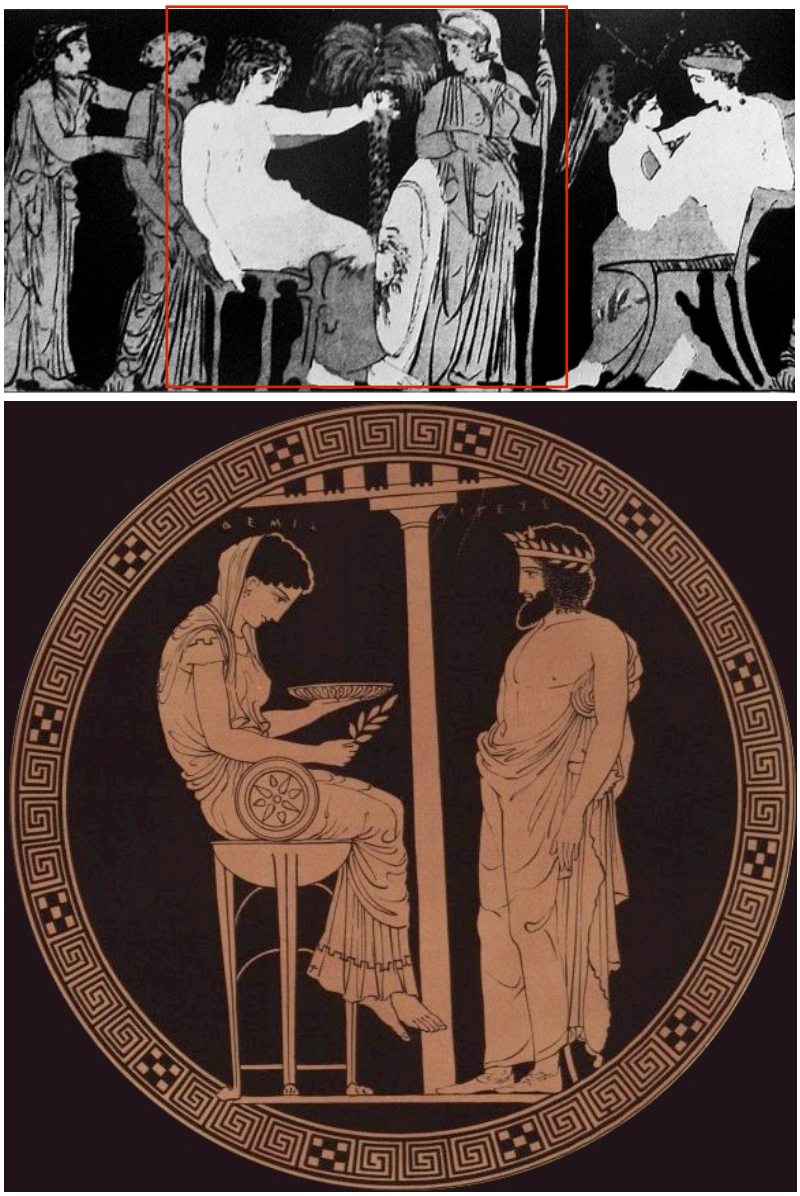


Fig.1. Píxide amb escena del part de Leto a Delos. Museu d'Atennes. (LIMC: s. v. "Leto" nº 6*).
Fig.. Egeu consultant a la Pítia, identificada com a Temis, sentada en un trespeus a l'oracle dèlfic. Kylix àtic de figures vermelles. 440-430 aC. Altes Museum de Berlín: inv. 2538.

posen en relació, la palmera i la columna, que de fet tenen vinculacions simbòliques, i el que és més curiós, establint un joc de mirades similar respecte dos punts que són omphalos: Leto amb el centre de l'escut que té representada la Medusa; i, la Pítia, amb el centre d'un plat o phiale.

Fig.3. Imatge del Teatre de Dionís a Delfos. Arxiu EHGritaly 120305-09 on line: wikimedia.

3.4. El santuari de Delfos, descripció.

Aixecat en la cara sud del mont Parnàs a 2459 metres sobre el nivell del mar, l'origen d'aquest santuari oracular, preolímpic a partir del mite i prehel·lènic segons l'arqueologia, es relaciona amb cultes anteriors minoics i micènics, vinculats a la deessa terra. Com diu Èsquil, "la primera profetessa va ser la terra Gea". I el mateix nom de Delfos podria estar etimològicament relacionat amb l'úter, *delphys* (δελφις), en grec. Delfos té vincles provats amb la cultura minoica i les antigues rutes comercials que solcaven l'Egeu i les terres gregues. És de notar, igualment, la coincidència de les rutes que portaven a Delfos amb els passos de transhumància que travessaven Grècia de nord a sud i d'est a oest: el viatge oracular era, doncs, ocasió aprofitable per al comerç. El santuari va ser un centre religiós, cultural i política que va esdevenir el centre del món panhel·lènic.

A les descripcions sobre la Fócide[49] Pausànies esmenta les diferents divinitats a les quals es rendeix culte a Delfos i les que creu podien haver estat vinculades al santuari en altres temps, segons testimoniatge de les fonts escrites i orals.

---

[49] En el llibre X de la *Descripció de Grècia. traducció anglès per WHS Jones, Litt.D. i H.A. Ormerod, MA, en 4 volums. Cambridge, MA, Harvard University Press; Londres, William Heinemann Ltd 1918.*Web estable: Perseus Project

Destaquem els següents punts de les descripcions de Pausànies pel fet de trobar-ho d'interès pel desenvolupament de la recerca:

- (10.4.3) cita a Homer qui esmenta els bonics llocs on es dansa (καλλίχορον).
- (10.4.3) En el Culte a Dionís, danses orgiàstiques de les Thiades (Delfos és el centre més important de menadisme). Pausànies també les relaciona amb Apol·ló.
- (10.4.5) Esmenta que Prometeu va formar la humanitat a partir d'argila, restes de la qual es trobarien aquí.
- (10.4.10) Parla d'un heroi fundador en honor del qual els foceus fan sacrificis i esmenta que la sang arriba a la tomba a través d'un forat.
- (10.5.5) Esmenta que la primera divinitat a la que hauria estat vinculat el santuari de Delfos seria Gaia i la seva profetessa Daphnis, una de les nimfes de la muntanya.
- (10.5.6) A partir d'un poema Eumolpia, afegeix a Posidó en la possessió inicial de l'oracle al costat de Gaia. Gaia hauria cedit la seva part a Themis qui a la vegada l'hauria regalat a Apol·ló. La capacitat oracular recauria en Gaia.
- (10.6.5-10.6.6) explica la història de Pythó, drac que guardava el santuari per manadat de Gaia, al que va matar Apol·ló.

3.5. El santuari de Delfos i els déus.

El santuari de Delfos es troba essencialment sota la invocació d'Apol·ló. Tot i que en els mesos d'hivern, passava a ser-ho Dionís, de qui Plutarc remarca que la seva presència no es gens menor[50]. D'Apol·ló en diu que els savis l'anomenen com a tal per la seva unicitat i febo pel fet de ser pur i incorruptible. *Quan el canvi del déu produeix ordre en el món, amb els aires, l'aigua, la terra, els astres i el naixement de les plantes i dels éssers vius, en aquest estat de transformació l'anomenen en enigma com "un espargiment" i "desmembració", i li donen el nom de Dionís, Zagreu, Nicteli, Isodetes, i després conclouen el discurs amb morts i desaparicions, i amb renaixements i regeneracions...*[51]. Es considera que Apol·ló es va establir tardanament a Grècia (1000 aC), fet que es fa correspondre míticament a la propietat del santuari per part de Gaia, Temis i Phoibe, amb anterioritat al déu.

En el recinte, també hi són presents:

- Atena pronaia, que es troba a l'entrada del recinte. Prop del seu santuari n'hi havia un altre dedicat a Àrtemis.
- Dionís, ja esmentat i del que es deia es trobava la tomba.
- **Temis**[52], una titànide, era una deessa profètica que va presidir els oracles més antics incloent-hi, Delfos. Era la veu divina (*temistes*) que primer va instruir a la humanitat en les lleis primàries de justícia i moral. Estretament relacionada amb Demèter Thesmophoros i Gaia, especialment en el paper de veu oracular de la terra.

---

[50] Plutarc: 388E. Edició de Manuela García Valdés: 149.
[51] Íbid: 389. Edició de Manuela García Valdés: 150.
[52] Pausanias, *Descripció de Grècia* X. 5. 5; *Órfica Himno 79 de Themis*

- **Phoibe**[53], també titànide, filla d'Urà i Gea i mare de Leto[54]i Astèria (mare d'Hècate associada als poders profètics de la nit i l'obscuritat), segons Èsquil (*Euménides 1 ff; 6; 323 ss)* va estar en possessió de l'oracle de Delfos després de Temis i abans que Apol·ló. El seu consort Koios o Polos, eix del cel, va ser el titù que va pronunciar les profecies del seu pare cel.

3.6. Delfos oracular[55].

A l'antiguitat, els grecs creien, que els déus es comunicaven amb ells mitjançant els oracles. Segons la reconstrucció de les fonts textuals, Philip Vandenberg[56] considera que l'*àdyton (*τὸ ἄδυτον), el lloc més sagrat del temple oracular on la Pítia profetitzava, havia de ser un espai reduït, una mica inferior a la resta de la sala, sense arribar a ser una estança subterrània. El defineix com un espai dins d'un espai, que podria estar separat només per una cortina, en el que es trobaven el trespeus, l'estàtua daurada d'Apol·ló, la lira i les armes sagrades del déu, l'omphalos i unes branques de llorer. Burkert [57]esmenta un forat circular, a la manera d'un pou, sota el trespeus, el qual estaria cobert amb una tapa sobre la qual s'asseia la Pítia, la qual entrava en un estat d'entusiasme i èxtasis, segons Plutarc. Tal com apunta Burkert [58], la paraula grega que s'utilitza per a endeví, *mantis*, significa experimentar frenesí o bogeria, ja que l'experiència a partir d'una consciència alterada i dilatada, si no és directament origen de la religió, n'és un suport fonamental.

En relació a cada divinitat, l'endevinació oracular seguia procediments diferents. A Delfos, la Pítia, després d'un bany a la font Castalia, i després del sacrifici preliminar d'una cabra, entrava en el temple, cremava farina de civada i fulles de llorer a l'hèstia sempre encesa i baixava a l'àdyton, al final de l'interior del temple[59]. El mite que explica l'origen de l'oracle, el relaciona amb una escletxa situada dins el santuari d'on emanen vapors. Segons Diodor Sícul (*Biblioteca històrica*, XVI,26), unes cabres d'aquí la relació amb aquest animal i Apol·ló haurien descobert el lloc i davant el seu comportament anòmal, el pastor hauria comprovat els efectes que provocaven les emanacions de l'abisme. L'afecte d'entusiasme que suscitaven les exhalacions era tan àlgid que el forat acabava engolint alguns visitants, per la qual cosa els habitants de la regió amb l'ànim de defensar-se dels perills van escollir una única profetessa i construir un artefacte des d'on poder entrar en contacte sense córrer

---

[53] Nota a *Theoi Greek Mythology (Theoi.com*), entrada *Phoibe*: on es relaciona la Phoibe d'Hesiode amb la Dione d'Homer, mare d'Afrodita. Es considera probable que Homer i Hesiode traslladessin la genealogia de l'Astarté fenicia al context grec, on Phoibe i Dione s'equiparen a la divinitat fenicia deessa-cel i Asteria i Afrodita a Astarté. Consulta: 12 d'agost de 2015.

[54] (Hes. . Theog 132-136, 404...; Apollod. I.9.

[55] Els oracles van ser una pràctica important també a Egipte, Canaan, Babilonia i Caldea. Sobre Delfos: *Od.* II 68, i ss; Hes.*Theog 132-135, 901,* etc .; Apollod. i. 3. § 1.

[56] Philip Vandenberg, : 92-93.

[57] Burkert, 2007: 92-93.

[58] Burkert, 2007: 150

[59] Íbid.

perill amb els vapors inspiradors[60], que pel fet d'estar suportat per tres punts, es va anomenar trespeus[61].

El tema de la clivella i la manera com les pitonises arribaven a l'èxtasi ha estat ampliament debatut ja des de l'antiguitat. Les emanacions que són enteses com a aire, tal com esmenta Plutarc podrien haver estat aigua, fet que es relaciona amb la presència de les fonts i a la declaració de Pausànies sobre l'efecte de la deu de Kassotis sobre la pitonisa. Fins fa poc diferents estudis havien desestimat el fet real de l'abisme, davant aquest judici la recerca de Boer i Hale (1996) aporta nous elements que reafirmen la presència d'activitat sísmica a Delfos a l'antiguitat, la qual va provocar la destrucció del temple d'Apol·ló almenys dos cops i l'existència d'una falla en creu que passa per sota l'adyton. Les anàlisis mostren emanacions d'etilè en relació a aqueta falla i que no es donen en altres indrets com en el resort kastalià. L.B. Hollan, amb anterioritat, plantejava una col·locació estratègica dels omphalos (que tenen un forat en forma d'eix vertical) per tal de canalitzar el *pneuma* o vapors sobre la pitonisa a les sessions màntiques[62].

En tot cas, sigui real o simbòlica la idea de l'abisme, ens interessa en la mesura que es planteja un espai de comunicació vers la divinitat que no implica només ascendència, que és la manera de relacionar-se amb els déus olímpics, sinó també aquest contacte amb allò ctònic i obscur. Trobem curiós que la veu d'Apol·ló sorgeixi a través d'emanacions que provenen d'un espai on diferents tradicions situen a la serp Pithó [63] o a Dionís [64]. L'oracle implica la comunicació amb una realitat altra i l'espai on s'ubica és una porta, un lloc d'entrada i sortida a una altra dimensió, tal com recull una inscripció hitita que conté el nom "d'Apulunas", en relació a Apol·ló com a rei de les portes, mantingut segons Nilsson a l'època classica[65]. Jane Harrison[66]considera possibles reminiscències de cultes als morts i esperits ctònics anteriors a les divinitats olímpiques, d'on perviuria la relació amb les Erínies, forces primigènies anteriors a les divinitats olímpiques.

---

[60] Íbid.: 97-98.

[61] Perseus, recurs on line.

[62] Peter Green, 2010.

[63] Varró. *De Ling. Lat*. VII.7. Cit. a J.H. Harrison, 1912: 309.

[64] Jane Hellen Jarrison, *A. The Erinyes. - B. The Omphalos* 205-251. The Journal of Hellenic Studies, Vol.19 (1899). Consultable a la web estable de jsotor.org.

[65] Aldana, Cristina. Mito y concepción espacial del santuario de Apolo en Delfos. Ars longa: cuadernos de arte, Universidad de València. ISSN 1130-7099, Nº. 7-8, 1997, págs. 7-13.

[66] Fontenrose, 2009: 107.

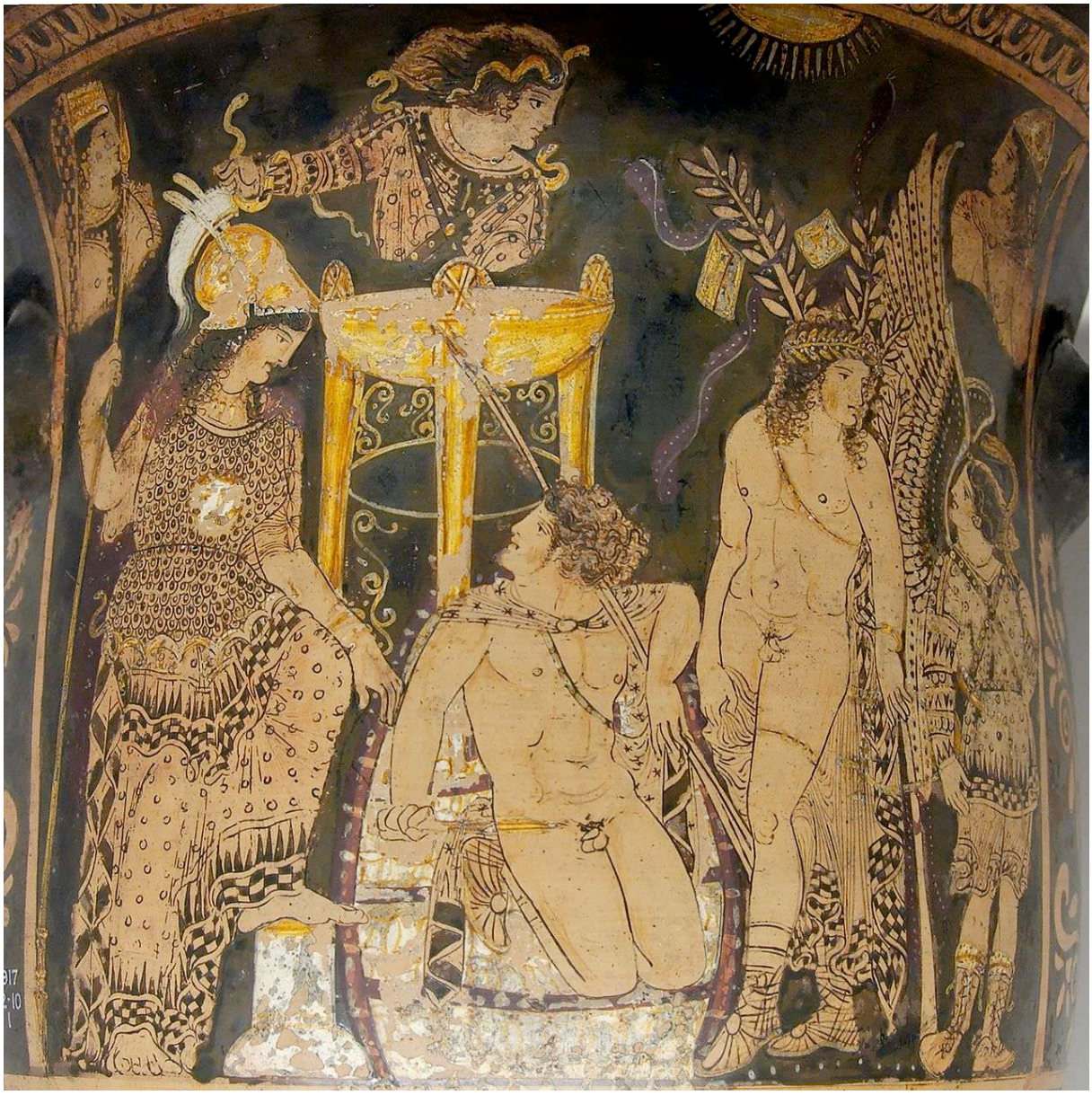


Fig. 4. Orestes a Delfos. Kràtera de figures vermelles, 330 aC. Paestum.

4. Omphalos, fisiognomia del melic, el cordó umbilical, la placenta, el líquid amniòtic, l'uter i les glàndules mamaries

4.1. El melic.

El melic és el resultat de la cicatrització del cordó umbilical, un cop lligat i seccionat i conserva una forma de feix lligat i escapçat. És la marca d'una absència, la del cordó umbilical, sorgeix a partir d'una acció de sacrifici (la separació del nadó de la placenta) i serva la memòria del lligam amb la mare.

En el banquet de Plató, en el discurs d'Aristòfanes, es narra la creació dels humans a partir de la divisió de l'androgin en dues parts, ocupant-se Apol·ló de recompondre cadascuna d'aquestes en el que vindran a ser homes i dones. Apol·ló serà l'encarregat de donar forma definitiva als homes i les dones a partir d'ajuntar-ne el desmembrament com si fos una bossa, tot fent un lligam en el ventre i obtenint el melic amb un forat al mig (190e). Després d'aconseguir treure les arrugues de tota la superfície, les deixa al voltant del melic com a recordatori del seu origen (191a).

(190e) καὶ μέλλοντες ταριχεύειν, ἢ ὥσπερ οἱ τὰ ᾠὰ ταῖς θριξίν: ὄντινα δὲ τέμοι, τὸν Ἀπόλλω ἐκέλευεν τό τε πρόσωπον μεταστρέφειν καὶ τὸ τοῦ αὐχένος ἥμισυ πρὸς τὴν τομήν, ἵνα
θεώμενος τὴν αὑτοῦ τμῆσιν κοσμιώτερος εἴη ὁ ἄνθρωπος, καὶ τἆλλα ἰᾶσθαι ἐκέλευεν. ὁ δὲ τό τε πρόσωπον μετέστρεφε, καὶ συνέλκων πανταχόθεν τὸ δέρμα ἐπὶ τὴν γαστέρα νῦν καλουμένην, ὥσπερ τὰ σύσπαστα βαλλάντια, ἓν στόμα ποιῶν ἀπέδει κατὰ μέσην τὴν γαστέρα, ὃ δὴ τὸν ὀμφαλὸν καλοῦσι. καὶ τὰς μὲν ἄλλας ῥυτίδας

(191a) τὰς πολλὰς ἐξελέαινε καὶ τὰ στήθη διήρθρου, ἔχων τι τοιοῦτον ὄργανον οἷον οἱ σκυτοτόμοι περὶ τὸν καλάποδα λεαίνοντες τὰς τῶν σκυτῶν ῥυτίδας: ὀλίγας δὲ κατέλιπε, τὰς περὶ αὐτὴν τὴν γαστέρα καὶ τὸν ὀμφαλόν, μνημεῖον εἶναι τοῦ παλαιοῦ πάθους. ἐπειδὴ οὖν ἡ φύσις δίχα ἐτμήθη, ποθοῦν ἕκαστον τὸ ἥμισυ τὸ αὑτοῦ συνῆει, καὶ περιβάλλοντες τὰς χεῖρας καὶ συμπλεκόμενοι ἀλλήλοις, ἐπιθυμοῦντες συμφῦναι, ἀπέθνῃσκον ὑπὸ λιμοῦ καὶ τῆς

Figs. 1a, 1b i 1c. El melic com a nus.

La forma del melic depèn de la forma de la musculatura abdominal i de la cicatrització. En alguns casos la concavitat és menys marcada i en alguns casos, com en embarassades, el melic pot sobresortir.
En la panxa de la gestant de la fig. 2, s'observa el melic amb forma de botó com a centre d'un espai circular, que vindria a ser la definició d'ομφαλος (omphalos), tal com es referma en la phiale de la fig. 45.

Fig. 2. Panxa d'una gestant
fig. 3. Phiale corintia de figures negres Atribuït al pintor Patras. S. VI aC. Atenes, Museu Arqueològic Nacional

És fàcil trobar representacions en les quals es percep que el melic és un element significant tant a la Grècia Antiga com en gran part de les cultures susceptibles d'haver-hi exercit una influència cultural. Sovint la seva forma és emfàtica (fig. 47 a 54), el que creiem ens permet concebre com a melics a les grafies que trobem ocupant l'espai central en representacions de ventres i que tenen un reflex en espais centrals de vasos que es coneixen pel nom d'omphalos. Aquestes imatges comparteixen un mateix camp simbòlic, tal com veurem. Presentem aquí tres ideacions bàsiques de la forma omfàlica: la roda, la flor i l'espiral.

Fig. 5. Representació deessa Hator,. Temple de Kom Ombo, Aswan, Egypte.
Fig. 6. Època predinàstica, Alt Egipte. Naqada I, 4000-3600 aC
Fig. 7. Canelobre de bronze o thymiaterion. Arcaic Tardà, 575-550 aC.
Fig. 8. Estatueta de bronze d'Apol·ló, període arcaic tardà, 500 aC.
Fig. 9. Ídol de terracota xipriota. Edat de bronze, 2700 aC
Fig. 10. Vas antropomòrfic. Anatòlia, 3000 aC. París, Museu del Louvre,
Fig. 11. Rhyton grec en forma de dona. Finals s. VII-principis V aC.

Fig. 12. Tapa de vas àtic, 715-750 aC. Louvre: CA 1840
Fig. 13. Matràs pelegrí grec. s. V a C. Boston, Museum of Fine Arts: 23.545.

Fig. 14. Figura en forma de campana de terracota, període geomètric tardà o orientalitzant, Beocia, 720-690 aC. Boston, Museum of Fine Arts: 98.891.
Fig. 15. Ceràmica grega de figures negres. Boston, Museum of Fine Arts: 81.139.

Fig. 16. Urnes funeràries àtiques, s. VII aC. Munich, Staatliche Antikensammlungen.
Fig. 17. Figura Beocia, 575-550 aC. Atenes, Museu Arqueològic Nacional: A 04009.

4.2. El tall del cordó umbilical.

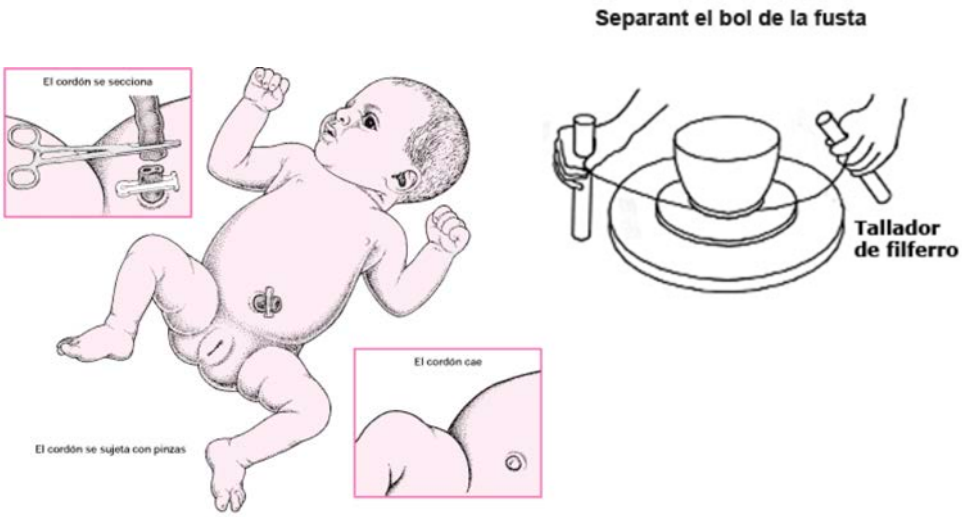


Fig.18. Gràfic tall cordço umbilical.
Fig. 19. Diccionari sobre ceràmica on line: http://ceramicdictionary.com.

La separació del vas ceràmic del torn té una certa similitud a la separació del nadó de la placenta, a través de la secció del cordó umbilical. La cicatriu que en resta en el nadó es coneix per omphalos, igual que aquest espai central en la ceràmica que ha estat alineat respecte a l'eix del torn i, que un cop separat manté aquesta referència, tal com el melic és pel nadó un record del seu anterior lligam maternal.

Fig. 20. Seqüència de la conformació del melic, des del tall del cordó a la caiguda del fragment sec.

A les imatges anteriors es pot veure distintes seqüències des del tall del cordó fins a la seva caiguda. Aquest petit fragment que es desprèn pot donar peu a moltes associacions d'imatges: la serp que surt de la cova, la muda de la serp, la pedra que segella el punt d'obertura i tancament del cos... Pensem que aspectes dels mites difícils d'explicar a través del raonament lògic, poden ser ressons llunyans d'associacions formals a través de la similitud, sigui de forma o funció[67].

Fig. 21. Fragments del cordó tallat secant-se,

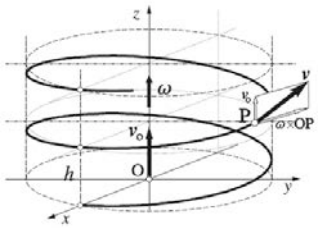
[67] Segons la tesi desenvolupada per James George Frazer a *La rama dorada*: 1944.

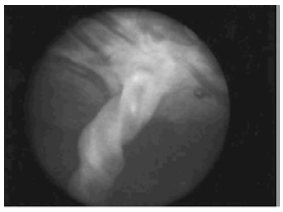
4.3. El cordó umbilical.

El cordó umbilical està format per 2 artèries i una vena. Al 5 o 6 dies d'haver nascut, el cordó es marceix i se separa del cos del nadó donant pas a la cicatriu que coneixem com a melic. Les artèries i la vena s'entortolliguen formant una estructura helicoïdal d'entre 5 i 10 voltes, pel fet de ser les arteries més llargues que la vena umbilical.

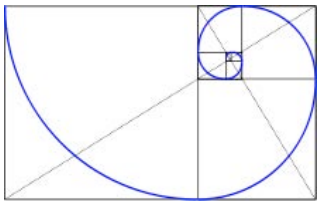
Figs. 22 i 23. Forma del cordó umbilical

La forma del cordó umbilical és helicoidal cilíndrica





Figs. 24-25. Helicoide cilíndrica



Figs. 26-27. Helicoide cònica

Fig. 28. Figureta micènica. Hel·làdic tardà IIIB2. Museu Arqueològic de Micenes. Descoberta en un santuari i sens dubte relacionada amb un context ritual.

Fig. 29. Vas bicrom Cypro-Arcaic I. 750-600AC, d'Episkopi. New York, Metropolitan Museum of Art.

L'element que emergeix del cos de les figures 69 i 70, si bé podrien ser enteses com a representacions fàl·liques, donada la seva ubicació també podrien ser omphalos, la paraula identifica tant el melic com el cordó. L'existència d'altres imatges més explícites facilita que de manera habitual s'identifiquin com a fal·lus, tot i que la figura 69 no acaba d'encaixar-hi còmodament. Les imatges de la ceràmica grega juguen precisament amb la idea de la semblança. El sexe, el cordó umbilical i la boca, comparteixen atributs en el que serien entrades i sortides d'un espai entès com a recipient. En aquest sentit cap i cos també segueixen un paral·lelisme.

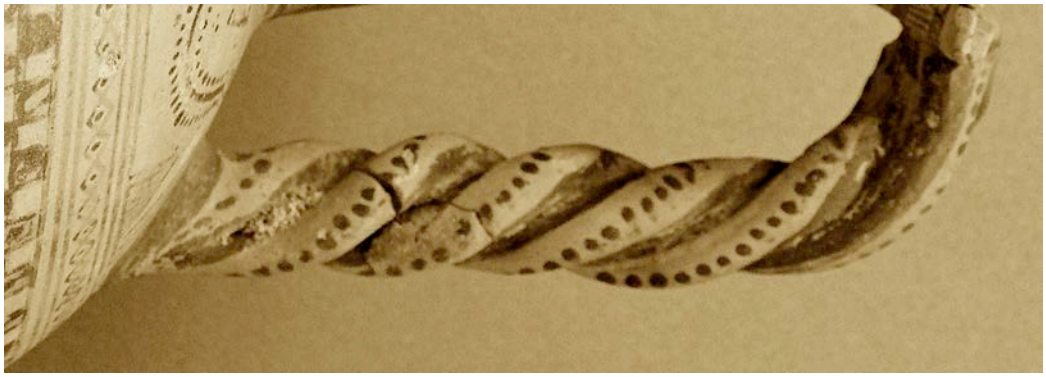
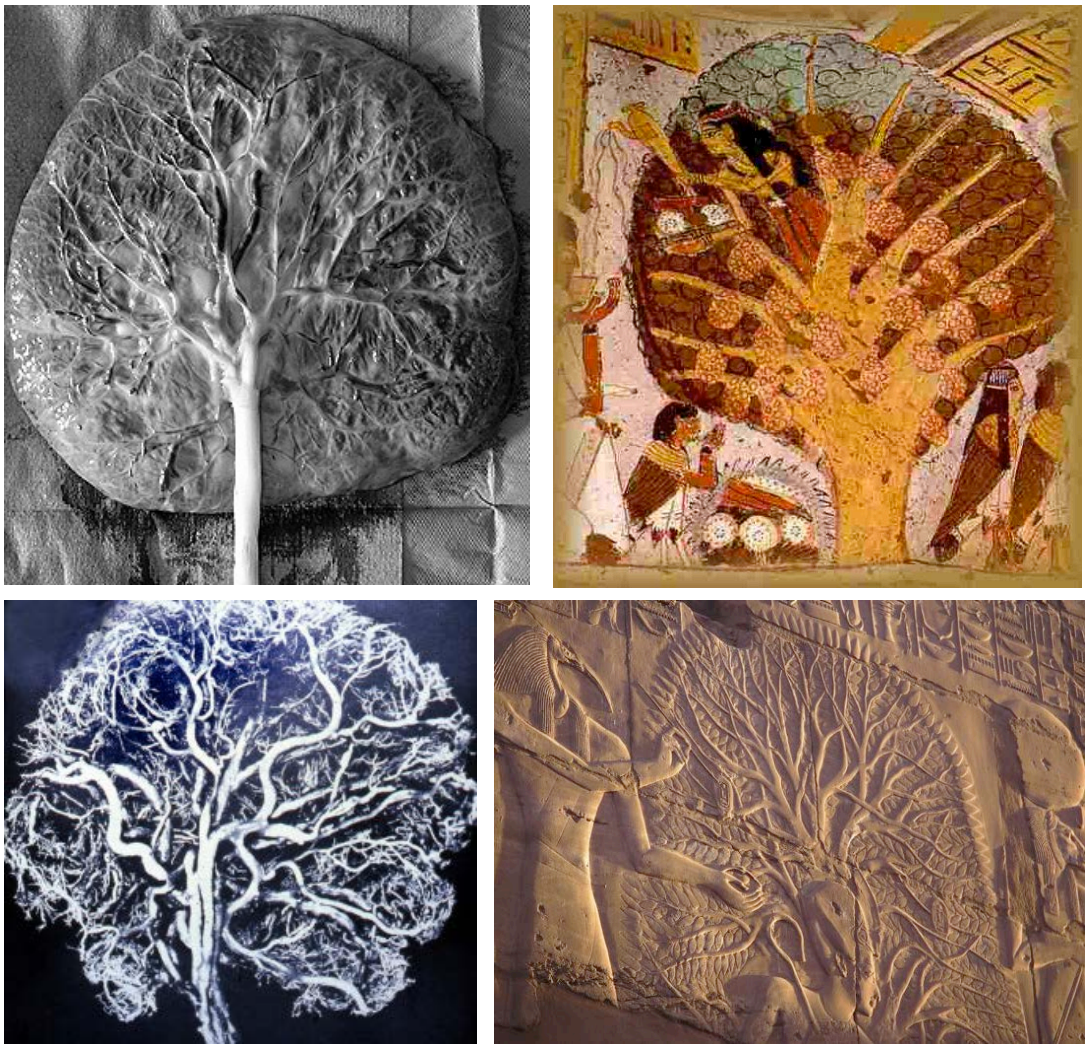


Fig. 30. Cordó umbilical.
Fig. 31. Ansa oinochoe periode geomètric. París, Musée du Louvre: CA182.1
Fig. 32. Detall de l'àmfora protoàtica d'Eleusis, (650 a.C.) - Museo Arqueològic d'Eleusis.

4.4. La placenta.

La placenta és l'òrgan que es desenvolupa a l'interior de l'úter durant l'embaràs i que serveix d'intermediari entre la mare i el fetus. El fetus hi és connectat a través del cordó umbilical. La placenta possibilita l'intercanvi de substàncies entre el fetus i la mare.
La placenta és un òrgan efímer que es desenvolupa durant la gestació, solucionant les necessitats del fetus de respiració, nutrició i excreció. Es desenvolupa a partir de les mateixes cèl·lules provinents de l'esperma i l'òvul que originaren l'embrió. Té una forma circular, més o menys plana. La part de la placenta que toca al nadó té una forma arbrada. La part de la placenta que toca a la mare, és reblerta de cotiledons, lòbuls on es troben les ramificacions dels vasos umbilicals.
Es poden establir paral·lelismes entre la part de la placenta que toca al fetus i les formes ramificades d'arbres i fulles.



Figs. 33-34. Relacions formals entre la placenta i la representació d'un sicomor, arbre de la vida egipci, s'hi van associar diferents deesses relacionades amb la maternitat o la resurrecció. Aquesta ofereix beguda i aliment a uns difunts recents.
Fig. 35. Vasos sanguinis de la placenta.
Fig. 36. Relleu del temple de Karnak.

A l'antic Egipte hi ha diferents arbres conceptuats com a arbre de la vida la majoria, associats a divinitats femenines entre ells la persea, arbre sagrat a Heliòpolis i relacionat amb el déu sol. La persea es relaciona amb rituals funeraris, en una tomba a Tebes Oest s'han trobat ramells de persea amb branques d'olivera[68], lligats amb diferents nusos amb fulles de palma i que es relacionen amb rituals funeraris. Les representacions d'Atena al costat de l'olivera les trobem sovint en contextos de libacions, que és com a Grècia s'abeura els morts[69], apuntem la seva possible vinculació simbòlica amb l'arbre de la vida.

figs. 37. El gat d'Heliòpolis, que està vinculat al déu sol Ra, dóna mort a la malvada serp Apofis davant un arbre persea. Tomba de Inherkau (TT359), Deir el-Medina, dinastia XX.
Fig. 38. Imatge d'Atena amb l'olivera, realitzant una libació.

4.5. El líquid amniòtic

El líquid es troba dins de la cavitat amniòtica, rodejant el fetus, és interessant observar que el grau de salinitat que presenta s'assembla al de l'aigua marina.

Fig. 39. Sac amniòtic, reblert del líquid amniòtic

[68] Tomba de Djehuty. Projecte Djehuty. Director: José Manuel Galán. Web de l'excavació: www.excavacionegipto.com
[69] Walter Burker,2007. pàg: 101.

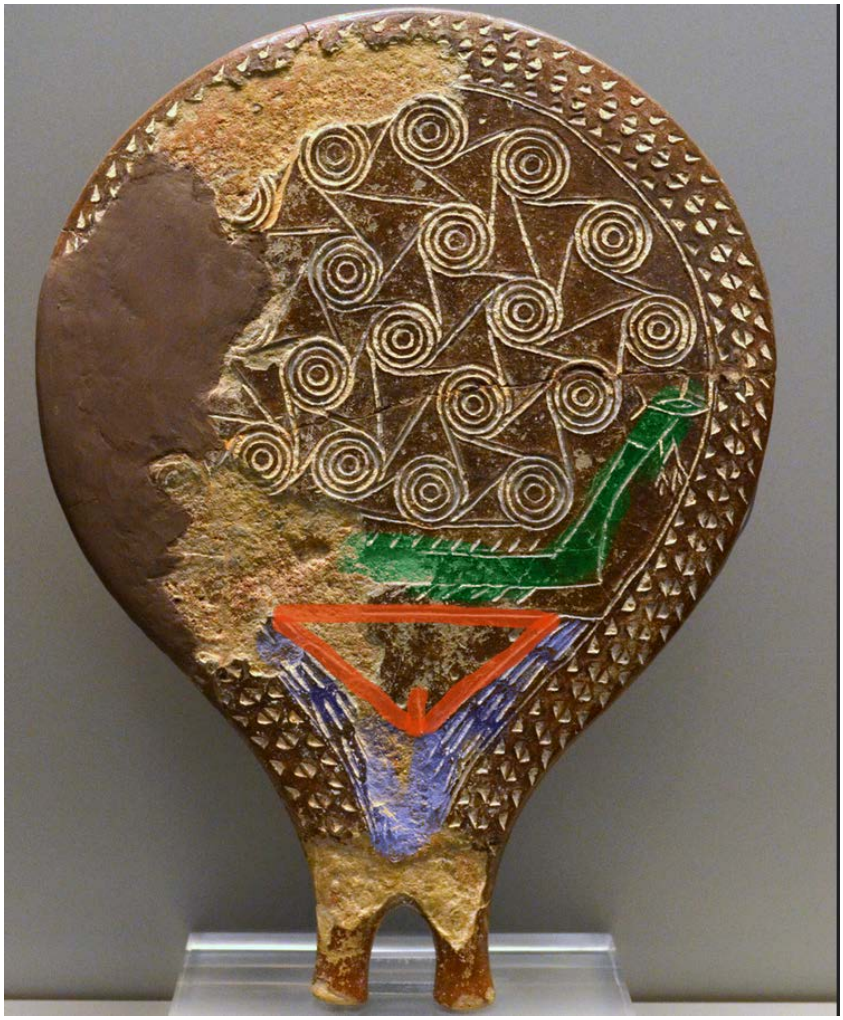


Fig. 40. Una de les 'paelles' de Chalandriani. Chalandriani, Syros. Ciclàdic recent II, Ca. 2800-2300 aC. Museu Nacional Arqueològic d'Atenes.
Imatge del ventre femení, on es relacionen "les aigües de la vida" amb l'aigua del mar. Es percep el sexe femení esquematitzat a través d'una forma triangular amb incís vertical a la base (l'hem marcat en vermell), per sota del gran cercle que ve a configurar el ventre. En aquest cas es relaciona l'aigua del mar, ja que es percep el vaixell (marcat en verd) amb les aigües maternals (marcades amb blau) que semblen fluir des del sexe pel possible canal del part, situat entre les cames.

La ruptura de les aigües de l'úter precedeix el naixement d'un infant per als pobles de tots els temps. Durant el neolític, segons Baring i Cashford[70] es creia que la deessa mare era la font de l'aigua sustentadora de la vida, que queia del cel com a pluja i sorgia de sota terra per a conformar deus, rius i llacs. De la mateixa manera que la via làctia evocava el flux de l'aliment que rajava dels seus pits, la terra era percebuda com embolcallada en aigües, que la impregnaven per a poder donar a llum. Es pensa que l'aigua havia de percebre's com a l'encarnació mateixa del poder generador de la gran mare, de la seva força vital creadora. D'aquí que el recipient que contenia aigua o llet, pogués entendre's com la mateixa deessa.

[70] Anne Baring i Jules Cashford, 2005: 81

4.6. El pit i el ventre com a fonts de vida i receptacle de les aigües nodridores.

La referència a la deessa Nut en els jeroglífics és una gerra d'aigua així com un bol invertit (segurament com a descripció de la volta celeste). La deessa com a font dadora de vida, s'expressa freqüentment a través de l'alletament. Els pits i el ventre són entesos com a receptacles del líquid lligat a la protecció, el nodriment, el naixement i el renaixement, tal com es pot veure en representacions de la deessa Nut (fig. 82), que alimenta els morts en el seu traspàs al més enllà. Diverses representacions objectuals evidencien tant la sacralitat del líquid que emana de la deessa-mare com la relació entre aquests dos espais biològics que són el ventre i el pit, entesos com a recipients o, els recipients entesos com a ventres i pits.

Fig. 41. A la Hispalis (Sevilla) fenícia i romana els rituals d'Astarté i Adón van tenir una llarga pervivència. Aquí es pot veure una estatueta de la deessa que té una inscripció fenicia: ... perquè ella ha escoltat la veu de la seva pregària". Madrid, Museo Nacional.
Fig. 42. Deessa Isis alletant a Osiris. 680-640 aC. Baltimore, Walters Arts Museum: 54.416.

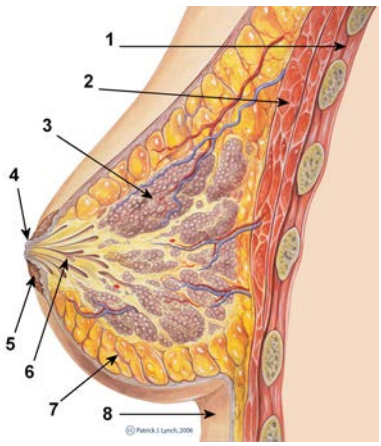
Fig. 95. Mastos figures negres. 530 aC. The Walters Art Museum, Baltimore 48.223

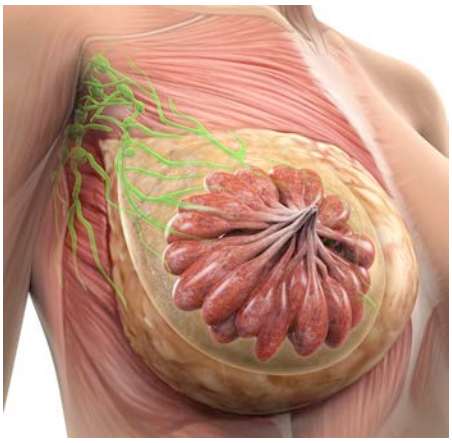
Fig. 43. Rhyton archaic de terracota en forma de dona. Finals del s. VII-principis del VI. Anatòlia. New York, Metropolitan Museum of Art.
Fig. 44. Aryballos xipriota. 950-850 aC. Viena, unsthistorisches Museum.
Fig. 45. Terracota xipro-arcaica II. 00-480 aC. New York, Metropolitan Museum of Art.

Fig. 46. Mastos. París, Musée du Louvre: E740.

4.7- Les glàndules mamàries.

La llet es produeix en els alvèols (3) a partir dels nutrients i del sèrum que opté de la sang. Els ductes (6) s'obren en el mugró (4) i estan plens de llet. El d'alvèols i ductes és similar al raïm. La mama conté una xarxa de capil·lars que nodreixen el teixit mamari[71].
El mugró és una elevació cònica que es troba al centre de l'arèola, que conté entre 15 i 25 ductes de llet. L'arèola és una àrea circular pigmentada, que s'enfosqueix durant la gestació.





Figs. 44 i 45. Anatomia de les mames.
Fig. 46. Ciclàdic mitjà. Museu Nacional d'Atenenes. La grafia que s'utilitza per a marcar els pits es pot relacionar amb una concepció biològica, però també astral.

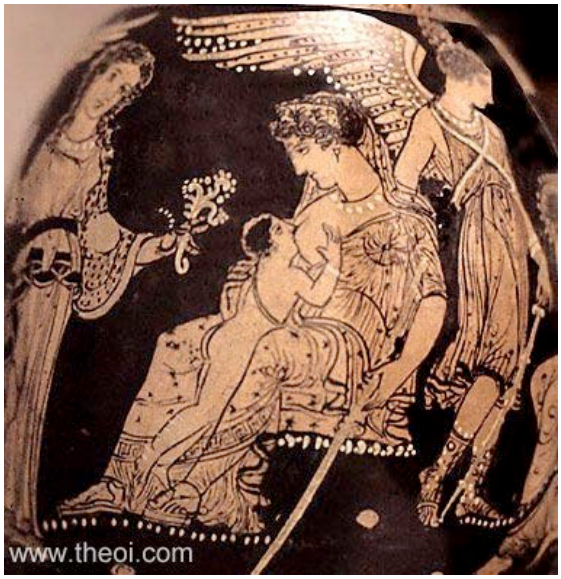
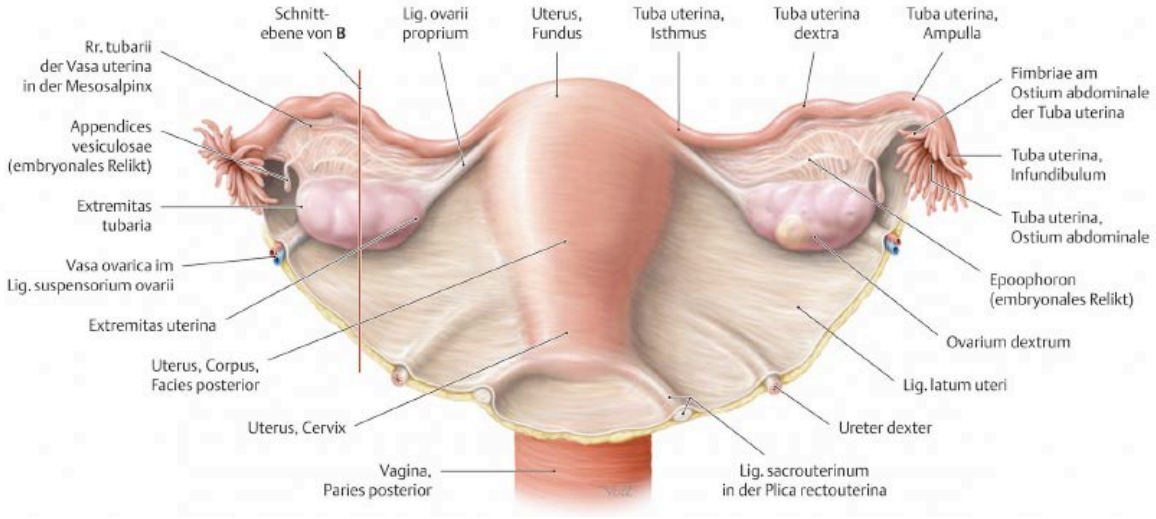


Fig. 47. Heracles alletat per Era. La deessa que porta una flor és Afrodita.
Fig. 48. Lekythos figures vermelles a tribuït al pintor. 360-350 aC. Londres, Museu Britànic: F107

[71] https://guiadelactanciamaterna.wordpress.com/lactancia-materna/anatomia-de-la-mama/ http://www.lacted.com. Consultat 7 d'agost del 2015.

4.8. l'Úter.

Anatomia de l'úter i formes que s'hi poden relacionar per la seva semblança formal, associades a la fertilitat.



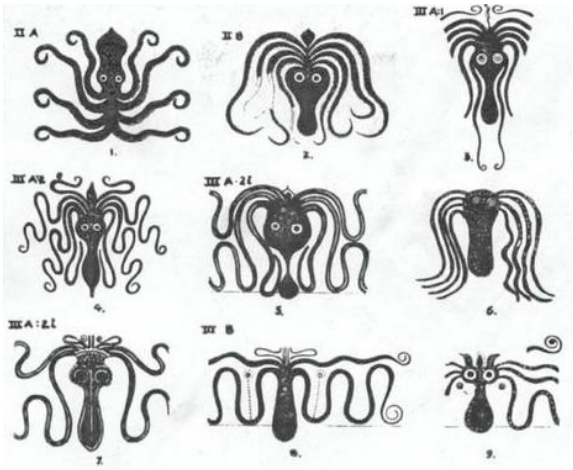


Fig. 49. Anatomia de l'úter.
Fig. 50. Gerra micènica, Rodes, 1400-1300 aC. British Museum.
Fig. 51. Vas d'estrep micènic, 1200–1100 aC. Nova York, Metropolitan Museum of Art.
Fig. 52. Riton micènic amb forma de cap de brau. T1300–1200 BC (Helladic tardà IIIb). Trobat a una tomba de Karpathos.
Fig, 53. Diferents representacions micèniques de cefalòpodes. Part dels dibuixos de Fururmar publicats a *The Chronology of Mycenaean Pottery*, (Stockholm, 1941).

5 Omphalos: simbologies i estructures conceptuals

5.1. Relacions entre l'omphalos i la flor de lotus.

Tot i que la forma del pit i de la panxa no són exactes comparteixen, com ja hem vist, el fet de poder ser entesos com a recipients, vinculats a la gestació i a l'aliment i tenir un element central en forma de botó, un omphalos, que podríem dir tanca (i obre) la forma, punt d'intercanvi entre dues entitats. Aquesta forma emfàtica s'acostuma a representar amb una flor, almenys en el cas dels mastos. I sovint, la trobem reproduïda en altres espais centrals que també són omphalos, com el centre de la phiale o el centre de l'escut.

Fig. 1. Phiale grega. s. IV aC. New York, Metropolitan Museum of Art.
Fig. 46/4. Mastos. París, Musée du Louvre: E740.

Fig. 2. Mastos. British Museum.
Fig. 3. Egipte. Reina Tuya, esposa del faraó Seti I i mare de Ramsès II. Dinastia 19. 1290 aC.

Fig. 4. Plat s. VI aC. Museu Arqueològic d'Esparta
Fig.5. Ceràmica Museu Arqueològic d'Herakleion. Creta
Fig. 6. Ceràmica grega. 750-700 aC.

Trobem antecedents d'aquesta flor, amb variacions en el nombre de pètals, almenys a Egipte, Minos i Micenes com a iconografia recurrent.

Fig.7. Disc de Festos amb roseta central.
Fig. 8. Detall d'àmfora cretenca amb rosetes relacionades amb la doble destral minoica o labris
Figs. 9 i 10. Rhytons en forma de cap de brau. Micenes. 1600 i 1450 aC

Per les significacions conceptuals en relació a l'espai on es disposa i donada la rellevància del lotus en la cosmogonia egípcia i índia, pensem que les flors poden concebre's com a lotus, fet que implicaria entendre la roseta com la visió "en planta" del lotus blau[72]. La

[72] A l'antic Egipte es coneixen bàsicament dues varietats de lotus: el blanc (Nymphaea lotus) de capoll i pètals arrodonits i el lotus blau (Nymphaea cerulea), de capoll i pètals més punxeguts.

diferenciació numèrica, tot i que, la corol·la està formada per diferents corones superposades i pot donar peu a representacions amb diferents quantitats de pètals, es considera que obeeix a qüestions simbòliques[73] i per tant no és significativa per a determinar amb exactitud la forma botànica.

El lotus blau està obert només durant el dia i, quan estén els pètals, en el seu interior emergeix una corona d'estams de color daurat que recorda la forma solar. A la nit s'enfonsa sota l'aigua per tal de tornar a ressorgir l'endemà al matí. Aquesta aparença que el relaciona amb el sol sobre el cel, junt amb la seva capacitat per a sorgir d'un substrat fangós i elevar-se cap a la llum s'interpreta com un origen del món, de l'ordre i de la puresa. A Egipte, Nefertem és la divinitat que s'hi relaciona i que acaba confluint en Re, qui reneix del lotus. En creences locals com Buto, se'l considera fill de la deessa cobra Wadjet. Nefertem va arribar a identificar-se amb Harpòcrates, Horus Nen, i alguns documents ja des dels Textos de les Piràmides al·ludeixen a la seva identificació amb el faraó. Això també es plasma en la iconografia del déu, ja que és habitual que es representi portant insígnies i elements d'abillament al·lusius a la monarquia.

Fig. 11a i 11b. Lotus blau egipci.
Fig. 12. Dibuix del llibre dels morts de la divinitat solar Re, emergint del lotus.

A Grècia, a l'època hel·lènistica trobem figures sorgint del lotus, a les ceràmiques d'Apúlia, en relació a la psyche del mort i aquesta curiosa Atena del Museu Arqueològic d'Eleusis, pensem que en ambdós casos la significació no difereix en el substancial de l'apuntada en el context de l'Antic Egipte.

[73] Eduardo Cirlot. Diccionario de símbolos. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.

Fig. 13. Nefertem és la divinitat egípcia del lotus o lliri d'aigua blau, fill de Ptah i Sekhmet, era una flor que simbolitzava la resurrecció després de la mort.
Fig. 14. El déu Re sorgint d'una flor de Lotus. Vista frontal. Museu de El Cairo.
Fig. 15. A Grècia també apareixen figures emergint d'un lotus. Detall d'una kratera de volutes de figures vermelles. Apulia. 340 aC.
Fig. 16. Atena sorgint d'un lotus. Mousio Elefsinas Archeologiko.

A l'Índia, el déu Vishnú, que ja apareix en el Rig-Veda a mitjans del II mil·lenni aC, tot i que com un déu menor, és representat amb una flor de lotus sorgint del seu melic, en els textos antics és lloat com aquell que travessa l'univers en tres gambades. Déu polimòrfic que segons una llegenda talla el cap al dimoni Rahu, que continua essent immortal convertit en constel·lació que causa els eclipsis. Una de les seves representacions més

conegudes és la de Vishnu [74]Narayana, en la qual és representat com un déu còsmic de cos blau, que descansa sobre la serp de l'infinit[75]. En el papir de Hunefer[76] (1310 aC) apareix una representació que trobem en diferents papirs del llibre dels morts on de la base aquosa del tró d'Osiris emergeix un lotus a la manera d'un omphalos amb la seva descendència (fig.19), semblant a les representacions de l'omphalos de Vishnu i a la representació a la kràtera grega de la fig. 20 de la psyché alada del mort sorgint també d'un lotus. En aquesta imatge, s'observa la vertical que marca la tija de la flor de lotus i que enllaça amb dues rosetes situades a dalt i baix, establint una connexió visual entre els dos elements, com evidenciant que es tracta d'un mateix concepte, que per altra banda marquen l'espai central del frontó i de la kratera.

Fig. 17. Vishnu. Museu Nacional de Nova Deli.
Fig. 18. A la mitologia índia, els dimonis són representats de manera semblant a la Gorgona grega. LACMA. Los Angeles.

L'associació del vi i el lotus és freqüent a Egipte durant l'Imperi Nou, alguns autors apunten la utilització del lotus com a licor. La seva presència en diversos rituals de caràcter extàtic està documentada gràficament en pintures i en alguns escrits com el papir d'Ani [77] (cap al 1300 aC).

---

[74] Vishnu apareix en els diferents Purannes, textos antics de cronologia diversa. H.H. Wilson (The Vishnu Purana: a system of hindu mythology and tradition. [Londres, 1866]. Cambridge: Read Country Books, 2006.) considerava que el purana de Vishnu havia de ser un dels primers i el datava en el s. I aC. Gavin Flood (*An introduction to hinduism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996), però el data en el IV dC. Les imatges més antigues que hem trobat són del s. X.

[75] Felipe Luarte Correa: 2012.

[76] Papirs d'Ani, cap. 125. British Museum.

[77] (W. A. Embodem, "The Sacred Narcotic Lily of the Nile: Nymphaea caerulea", Ecomomic Botany, 32, 4, 1978, pp. 395-407; E. Bertol et al.,"Nymphaea cults in ancient Egypt and the New World: a lesson in empirical pharmacology", Journal of the Royal Society of Medicine, 97, 2004, pp. 84.85 cit a http://pocimae.blogspot.com.es/2007/10/una-curiosa-iconografa-del-loto.html (darrera actualització: 18/07/2015) de Carlos G. Wagner. Departament d'Història Antigua. U.C.M.

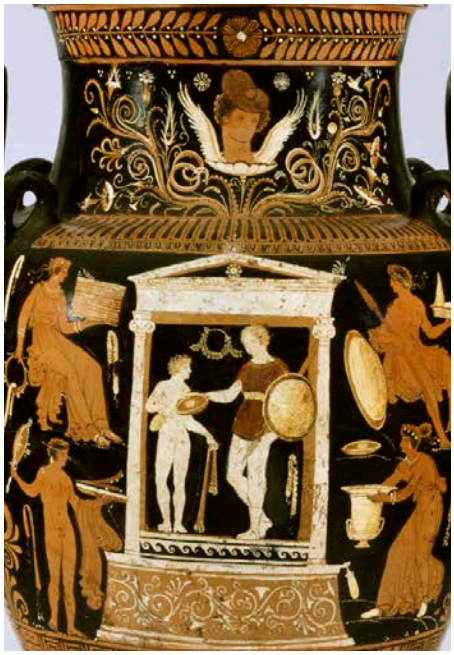


Fig. 19 Fragment del Judici d'Osiris en el papir de Hunefer.
Fig. 20.Kratera amb volutes. Mitjans s. IV aC

Fig. 21. Ofrena de vi o del que seria un licor realitzat amb lotus. Temple de Ramses II a Abydos. Fotògraf Jim Henderson.

A banda del Lotus, un altre planta utilitzada en rituals funeraris i que també es traslladarà a la iconografia és el papir. El papir era una planta utilitzada a Egipte com a ofrena als déus i als difunts, estava associat a la deessa Hathor com a dida dels morts. A la fig. 22 s'observa un exemple d'una ofrena floral de flors de papir i lotus a l'Antic Egipte. En el context del banquet funerari apareixen amb freqüència personatges que aspiren la flor de lotus. Es debat sobre el seu efecte al·lucinogen, a partir de substàncies psicotròpiques que poden extreure's de la planta [78], habituals en contextos rituals a efecte de facilitar la comunicació entre els vius i els morts[79].

Homer a l'Odissea (IX, 90-105) esmenta els lotòfags (λωτοῖο φάγοι), adduint que aquells que mengen el lotus perden la memòria i la voluntat de retornar a casa.

Fig. 22. Baix relleu floral amb ofrena. Dinastia XIX, Regnat de Ramsès II
Pedra calcària pintada.
Fig. 23. Escena típica del banquet funerari egipci. Tebes Oest.

[78] Sobre el discutit tema de la presència de substàncies narcòtiques en el lotus no hem trobat res concloent. El que se sap amb seguretat és que aquesta flor conté fitosterols i flavonoides (miristicina, Quercitina i kaempferol) i que era usat des de l'Antiguitat per calmar el dolor. Dins dels flavonoides trobats destaca la miristicina per ser una substància al·lucinògena també present en la nou moscada; però els estudis realitzats afirmen que el poder embriagador del lotus s'aconseguia mitjançant el procés de maduració en vi. Les flors de lotus es maceraban en vi per preparar un beuratge intoxicant i aromàtic per a banquets i festivals

[79] Imatges i comentaris: Article de Divulgació de Mamen Crisótomo. *Jardineros de Amón en el Valle de las Reinas*, a partir de l'exposició del mateix nom. Museu Egipci de Barcelona, 25 de setembre de 2008. www.egiptologia.com. Consultat: diumenge 16 d'agost de 2015.

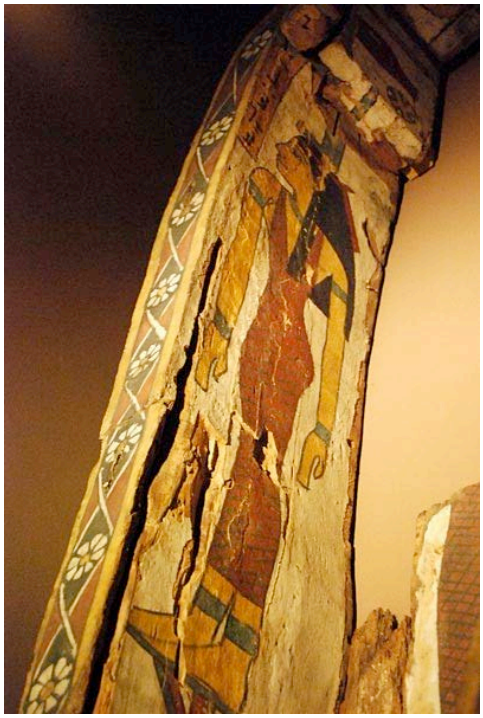


Fig. 24. En aquesta estela es pot veure la relació entre el perfum de la flor de lotus i l'aigua de la vida.
Fig. 25. Estela de Horemhat. Mitjans de la Dinastia XII.
Caixa de sarcòfag. Mitjans-finals de la dinastia XXV. Fusta estucada i pintada. Poden observar-se flors de lotus.
Fig.26. A l'antic Egipte, en els jardins privats de la noblesa i alts dignataris solia haver-hi una piscina central envoltada de nombrosos arbres que proporcionaran ombra, mentre a l'aigua creixien lotus i papirs, i al voltant es plantaven mandràgores, roselles i blauets. Eren anomenats *Jardins del Renaixement* i van ser molt populars durant l'Imperi Nou (1550-1070 aC) [olibanum.wordpress.com. Consultat 16 d'agost de 2015].

Les imatges que adjuntem són de les tombes excavades per Schiaparelli a la Vall de les Reines, que pel fet de presentar una abundant presència de flors de lotus es considera que pertanyien a una família dedicada al llarg de generacions a conrear les preciades plantes aquàtiques en el temple d'Amón a Karnak, fet que remarca la seva importància cultual, relacionada amb el renaixement. Així, en el brancal d'una porta trobada a prop de la segona pilona del temple d'Amon, es llegeix el següent text:

> "*El rei de l'Alt i Baix Egipte (Amenhotep II) va fer aquest monument pel seu pare Amón-Ra amb pedra arenisca, l'entrada de granit i les portes de coure. És Sa Majestat qui santifica aquesta piscina, adornada amb canyes, i poblada de joncs, flors de lotus, herbes i capolls de lotus, que Ell pot convertir en dadors de vida, com Ra, per a sempre*".

Figs. 27 i 28 Dues imatges d'una flor de lotus emergint d'un centre de cercles concèntrics, que bé pot entendre's com un omphalos: la primera, correspon al Tró de Tutakankamon (periode d'Amarna), en el qual apareixen simbologies clarament solars. Recordem que en la imatge anterior del papir d'Ani, una flor de lotus relacionava el tró amb la descendència. Aquí sembla una imatge de forta simbologia lligada a l'estatus del faraó, com a encarnació de la fertilitat? Com aquell que és un lligam amb els déus?. La segona, és una gerra Cipro-Arcaica I., 750-600 aC.
Fig. 29. Un cop més el lotus es relaciona amb el tron, en aquest cas amb la deessa Sakhmet coronada amb el disc solar. 1295-1070 aC

Ramsés Seleem[80] en relació a la simbologia egípcia considera que el cercle és una representació de la llum del sol o el que dóna la vida, una concepció de la divinitat en relació al perímetre circular que no té ni principi ni fi. Considera el seu centre com un punt de polarització vinculat al pensament o a la idea de déu per a crear. És a dir que és un punt de potencialitat generadora. El lotus era doncs un símbol de renaixement.

Fig. 30. En aquest fris es pot veure la relació de la visió frontal amb la visió de planta del lotus, i la relació entre flors de lotus i papirs.
Fig. 31. Fragment d'un relleu en un pithos del que creiem són lotus blaus, tot i que canvia el nombre de pètals i el que poden ser omphalos. Creta. 675-600 BCE. Benaki Museum - Μουσείο Μπενάκη. Atenes, Grècia.

[80] Ramsés Selem, 2004: 48.

Fig. 32. Fragment arquitectònic grec del s. VI aCArchitectural tile fragment, 6th century B.C., Lidia. Excavat a Sardis. The American Society for the Excavation of Sardis, 1926 (26.164.1)
Fig. 33. Deessa amb lotus. Escultura cypro-arcaica II. Mitjans del s. VI aC. Trikomo.
Fig. 34. Àmfora de coll, figures negres. Període arcaic, 525-500 aC.

El lotus com a equivalent a l'arbre sagrat apareix en diferents representacions en gerres cypro-arcaiques.

Fig. 35. Gerra cypro-Arcaic I. Específicament: 750 - 600 aC. © Foto: Antikensammlung der Museen zu Berlin Staatlichen - Preußischer Kulturbesitz.
Fig. 36. Gerra del periode Cypro-Arcaic I (750-600 aC). The metropolitan Museum of Art. New York. Número d'Accés: 74.51.509

Rere totes les versions de qualsevol vegetal miraculós es pot rastrejar la presència del paradigma originari, l'arbre de la vida: la realitat, la sacralitat i l'existència plena concentrades en un arbre prodigiós, el qual s'instal·la en un centre, o en un món inaccessible, el fruit del qual sols poden menjar els escollits[81].

Fig. 37. Gerra període Cypro-Arcaic I-II (750-480 aC). Iconografia que a partir de la flor de lotus estructura un arbre de la vida. És interessant veure com es posen en relació dos mirades sobre la flor de lotus, la frontal i la de planta ("rosetes").

[81] Relació amb el laberint (laberint de Creta: (Igini, fab. 39. Vegis nota 11).

5.2. L'arbre.

En el Gènesis, l'arbre de la vida està custodiat per querubins amb espases de foc: Un cop l'hagué expulsat, va posar a l'orient de l'Edèn els querubins amb la flama de l'espasa fulgurant per a guardar el camí de l'arbre de la vida (Gènesis 3:24, es calcula sobre el 1000 aC).

Fig. 38. Querubí femení protegint l'arbre de la vida. Placa del llit de Hazael, rei de Damasc. Finals del s. IX aC. Louvre, París.
Fig. 39. Querubins custodiant un Djet, columna que personifica el déu Osiris en el que seria la seva columna vertebral. A Egipte, com és sabut la relació entre les columnes i les formes vegetals d'on deriven és més que explícita.

Són innumerables els mites i llegendes en què intervé un arbre còsmic que simbolitza l'univers, un arbre o una columna central que sosté el món, un arbre de la vida o un arbre miraculós que confereix immortalitat als que mengen els seus fruits. En l'arbre s'incorporen la realitat absoluta, la font de la vida i de la sacralitat, i per tant l'arbre es troba en el centre del món. Tant si es tracta d'un arbre còsmic com d'un arbre de la vida immortal o del coneixement del bé i del mal, el camí que hi porta, és un camí difícil, sembrat d'obstacles. Es troba en regions inaccessibles i guardat per monstres i abans d'atansar-s'hi s'ha de lliurar una batalla amb el monstre que el guarda, essent competència dels herois vèncer els obstacles i matar el monstre, tal com explicita el mite del laberint de Creta (Igini, fab. 39[82]). El símbol on està incorporada la realitat absoluta, la sacralitat i la immortalitat, és sempre de difícil accés. Aquesta classe de símbols estan situats en un "centre", el que vol dir que estan sempre ben guardats i que el fet d'arribar fins a ells equival a una iniciació, a una conquesta ("heroica" o "mística") de la immortalitat. L'arbre, en la seva connexió amb la terra i el cel és un axis mundi[83], un omphalos.

---

[82] Dedfc20. Web estable del Departament de la Història del Art de la Universitat de Roma: http://www.iconos.it.
[83] Mircea Eliade, 1981: 274-276.

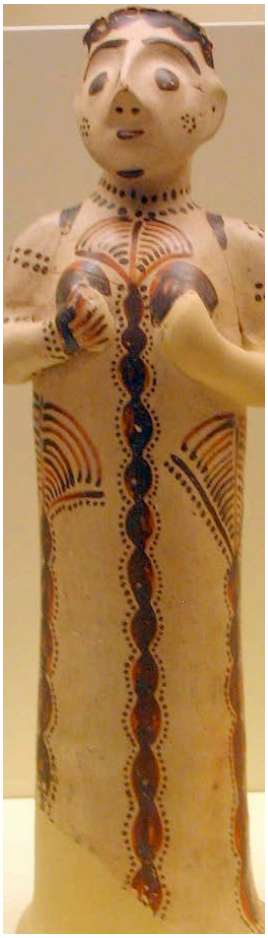


Fig. 40. Segell sumeri amb Enlil i Ninlil. La representació de l'arbre acaba essent un dels arquetips que més es repetiran.Baixrelleu de Susa, s. XII a. C.
Fig. 41. Figura micènica. Hel·làdic tardà (LH) IIIB2 (1250-1180 aC) Habitació 19, "temple", Micenes
Micenes MuseumMM 264.

A l'antic Egipte, l'arbre de la vida és sobretot el sicòmor[84] (Nht) associat a Hathor, Nut i Isis, totes elles representatives del cel, la morada d'Horus o la mare còsmica. És una deessa-arbre, vinculada a l'entrada del més enllà.

El llibre de la sortida del sol, al capítol 59 esmenta: "*Oh sicòmor de Nut, dóna'm l'aigua i la brisa què hi ha en tu*".

Fig. 47. Tomba de Thutmosis III, 1500-1450 BCE.

[84] El árbol de la vida en la tradición egipcia. Arsgravis núm. 4. Altres comentaris en el capítol 5 d'aquesta tesi. Hi ha com a Grècia diferents arbres sagrats en relació a difrents divinitats. Encara que un mateix arbre també pugui portar associada més d'una divinitat.

Fig. 42. Kylix jònica, de figures negres, coneguda com la "copa de l'ocellaire". Est de Grècia, 550 aC. En aquesta imatge, l'arbre sembla prendre la forma del cordó umbilical mentre el plat funciona visualment com la placenta. Els dos extrems connectem amb ocells, una de les epifanies de la divinitat. L'arbre implica simbòlicament aquesta connexió amb el cel i amb el diví.

Aquest aspecte nodridor de l'arbre com una de les seves manifestacions del sagrat i sobretot vinculat a les nocions de regeneració i eternitat, és molt explícit en l'imaginari egipci. La contextualització en escenes funeràries permet establir analogies amb les escenes de libacions de la iconografia grega.

Aquest aspecte nodridor és el que conceptualment a més de formal, el pot relacionar amb la placenta (capítol 5), curiosament, les paelles de Chalandriani, que són representacions de

Fig.43. Fresc del palau de Tirint data LH IIIB (al voltant de 1300 aC) representa un carro.
Fig.44. "paelles" cicàdiques. Chalandriani, Siros (NM 5012). Imatge de Diffendale(lickeflu.com), la primera es mostra de manera explícita com un ventre i la segona reprodueix una forma arbòria.

ventres femenins (tal com s'analitza en el capítol 5) troben un paral·lelisme formal amb els arbres d'un fresc micènic.

Fig. 45. Senndedjem i la seva esposa estan rebent de Nut l'aigua i l'aliment de la immortalitat, el que els permetrà continuar el seu viatge. A la imatge, el pit al descobert de la deessa defineix el seu paper de mare nodridora. Entre els elements que porta hi ha flors de lotus.
Fig. 46. A l'estela de Niay, conservada al Museu Kest-sar de Hannover, també es fa palesa l'aspecte maternal, nodridor i protector de la deessa arbòria. Observis la base de l'arbre que conté flors de lotus.
Fig. 47. A la tomba de Pabasa, d'Època Saita, es va representar una Nut arbòria que també aboca líquid sobre el propietari de la tomba, aquí mostrat còmodament assegut. Foto: Susana Alegre García.
Fig. 48. Pintor Pothos. Escena de sacrifici amb libació. Kratera de figures vermelles (430–420 aC).

Com hem mostrat, tant pels egipcis com pels grecs, però en general en tot el substrat indoeuropeu i del pròxim Orient, a través de l'arbre s'estableix la connexió entre els diferents plans de la realitat: l'inframón, el món i el cel. Diversos exemples, esmentats amb anterioritat permeten visualitzar aquesta relació amb els morts a través de la figura arbrada identificada en diverses deïtats a les pintures egípcies i, a Grècia, la representació de contextos rituals en els que es realitzen libacions l'arbre apareix com un element altament significant. A la fig. 51 Atena emfatitza el punt de contacte del tronc de l'arbre amb el terra, alineant la boca de l'oinochoe, l'omphalos de la kylix i l'arrencada de les arrels de l'arbre. A la imatge següent l'omphalos i la palmera s'estructuren en un mateix eix vertical, que de fet és l'axis mundi.

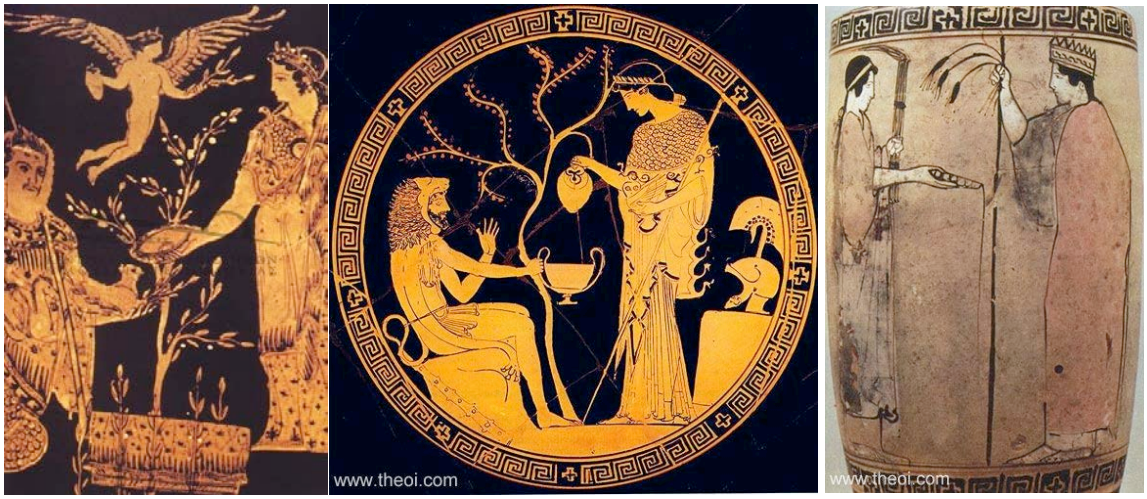


Fig. 49. Kratera de figures vermelles amb la representació de Kékrops i Atena encontext ritual amb l'olivera sagrada, 410-400 aC.
Fig. 50. Deméter y Kore (Perséfone). Detalle de lekythos atenenc, 450-425 aC.
Fig.51.Tondo Kylix àtica, figures vermelles, 480-470 aC. Vulci.

L'arbre sagrat assiri sembla relacionar l'omphalos i la palmera en una combinació vegetal amb circells de vinya i de vegades mangranes o brots de rosella oppium[85] Apol·ló, pel vincle amb Delos, es relaciona amb la palmera, a través de Delfos es vincula amb el llorer, de capacitat sanadora i purificadora, capaç de prevenir i desviar les males influències[86], el qual junt amb les alzines de Dódona, era considerat l'arbre de l'endevinació i la profecia, aquesta relació amb la màntica és exemplificada per Pausànies (*Descripció de Grècia*: XV, 5-6).

L'Olivera és igual de significativa per la cultura grega, vinculada a Atena, es relaciona amb l'eternitat o el renaixement, tal com mostra simbòlicament el ràpid rebrot de l'olivera de l'Erecteion, destruïda amb l'acròpolis per part dels perses (Pausànies Descripció de Grècia: I, 27.2 y Herodot Historia: 8, 55). Però també estava lligada a la purificació (Sòfocles, *Èdip a Colonos*: 699),Tal és la relació de les dues tipologies d'arbre, que l'olivera acaba substituint la palmera en el mite de Leto (*Ifigènia a Taúride*: 1097 y ss), on es relaciona amb la palmera i el llorer, de clara advocació apol·línia, tot i que segons Ana Valtierra, aquest fet podria respondre a un programa polític, de reafirmació del control de l'illa per part dels atenencs. A la següent escena, es percep la relació dels tres arbres: la palmera, el llorer i l'olivera, amb les divinitats que simbolitzen. Les branques i corones d'olivera eren col·locades com a símbol de benedicció, de clemència i de pau a les mans dels suplicants, a les residències i

[85]John Gray. *Mythology Middle East, Mesopotamia, Syria, Palestine*. London. The Hamlyn Publishing Group Ltd 1969 SBN 600-036- 383.
[86]Katti Chillida esmenta l'anecdota que Tiberi portava una corona de llorer per prevenir la caiguda d'un llamp (Suetoni. Tiberi, 59). Katti Chillida El impulso vital de la regeneración cósmica: las hierofanías. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, ISSN 0377-628X, Vol. 30, Nº 1, 2004, pàgs 322-323.

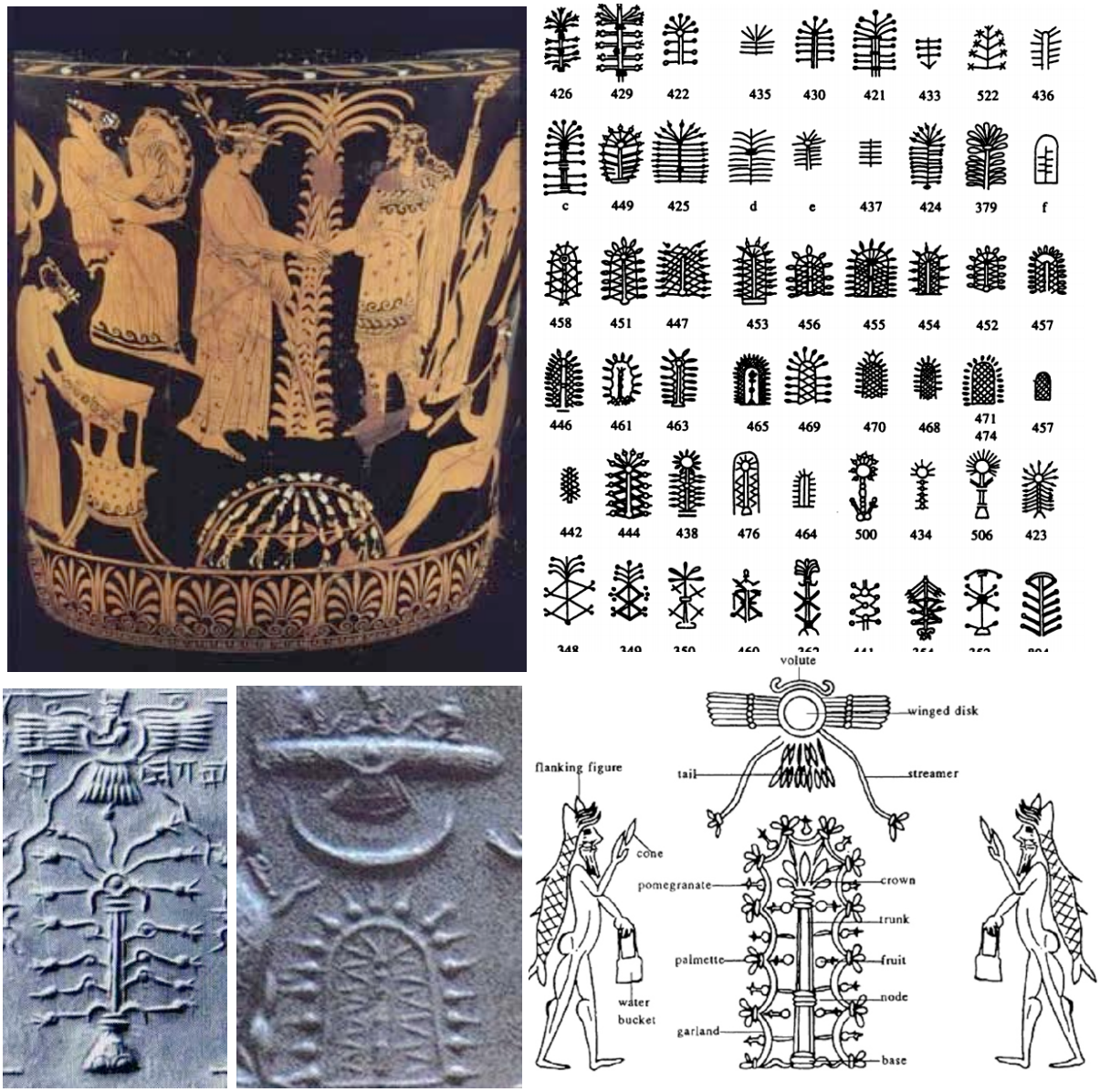


Fig.52. Kratera, fig. vermelles. 400 aC, Ermitage, San Petersburgo.
FIg. 53. Variants de l'arbre assiri (Parpola 1993 a: 200). Fins i tot les representacions més esquemàtiques s'executen amb una atenció meticulosa a la simetria general i l'equilibri axial. Impressió de segell de cilindre. British Museum.
Fig.54 i 55. Dues representacions de l' arbre sagrat assiri (Parpola 1993 a: 183).
Fig.56. Elements estructurals de l'arbre sagrat assiri (Parpola 1993, a: 162.).

en els bressols dels infants. en el cap dels guerrers i els atletes era un símbol de victòria. Altres arbres sagrats a Grècia són el roure en relació a Zeus[87], l'àlber en relació Hèracles, el

[87] El qual és també el protector de l'olivera amb l'epítet Zeus Mórios o Kataibátees.

pi en relació a Cibeles i la murta en relació a Afrodita.

Fig. 57. Déus de Delos: Apol·ló, Àrtemis, Leto i Delos-Astèria. Kratera àtica figures vermelles, 420 aC. Museo Nazionale, Palermo, Italia. Palermo 21887 Beazley Archive Número: 220558.

En general, tal com exposa Kattia Chinchilla[88], l'arbre de la vida, arbre sagrat o arbre còsmic, és el prototipus de totes les plantes miraculoses que ressusciten els morts, curen les malalties, retornen la joventut i nodreixen la humanitat. L'arbre reprodueix el cosmos viu i la seva capacitat regenerativa. Essent la vida inesgotable, l'arbre equival a la immortalitat (tal és el cas de les pomes d'or del jardí de les Hespèrides), d'aquí la seva relació amb la divinitat, en la seva ontologia primigènia s'arriba a convertir en idea de la realitat absoluta,

Fig. 58. Píxide del Museu Arqueològic de Ferrara. LIMC: s.v. "Delos I"1. Publicat a Anna Valtierra (2005).

és a dir, símbol del centre del món, per on passa l'*axis mundi*. No existeix el culte a l'arbre per si mateix sinó pel que ell revela a través seu, pel seu poder hierofànic[89].

Tot lloc sagrat és un microcosmos, un *imago mundi*, i tot microcosmos implica la concepció de "centre del món", fet que comparteixen l'arbre, ara, el temple[90] i el monument funerari.

---

[88] Katti Chillida El impulso vital de la regeneración cósmica: las hierofanías. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, ISSN 0377-628X, Vol. 30, Nº 1, 2004, págs. 317-333.

[89] Nell Parrot (1937: 19) cit a Katti Chillida (2004).

[90] Segons Plini, els arbres havien estat els primers temples (XII, 2).

Aquesta és una noció de centre de la "realitat absoluta" com a receptacle del sagrat, d'aquí que la iconografia del *lloc* sagrat impliqui la presència de l'arbre, qui revela no sols la seva relació amb el diví i la seva potencialitat per a esdevenir transmissor del poder dels déus[91], sinó que tal com es manifesta en l'arbre assiri del qual en sorgirà les sefirot de la càbala jueva, l'arbre revela sobretot l'ordre de la vida. L'arbre es converteix en objecte religiós en virtut del seu poder, d'allò que manifesta i que transcendeix d'ell, però a la vegada aquest poder es troba recolzat per una ontologia: l'arbre està carregat de valors sacres perquè és vertical, perquè creix, perquè perd les fulles i les recupera o perquè no les perd, perquè mor i perquè reneix.

5.3. Relacions entre arbre i serp.

En diferents mitologies l'arbre s'associa a una serp ctònica, tal com recull el mite hel·lènic de Ladon envoltant el pomer de les Hespèrides, en paral·lel al mite hebraic de la serp que guarda l'arbre sagrat del jardí de l'Edèn.

Fig. 59. Àmfora fig. vermelles, 350 aC. Fig. 66. Hydria àtica de figures vermelles, *Jardí de les Hespèrides*. Pintor Meidias. V aC, British Museum

La serp i l'arbre comparteixen en la iconografia ceràmica grega aquesta capacitat de vincular i relacionar formes i diferents nivells conceptuals, aspecte que comparteix amb la ideació de l'omphalos entès com a cordó umbilical. Recordem la forma helicoïdal del cordó, que és la mateixa de la serp quan s'entortolliga al voltant de l'arbre. Aquí la serp manifesta simbòlicament els dos aspectes contradictoris als quals també s'al·ludeix en altres apartats: ascendent cap a un pla superior i descendent cap a un pla inferior[92]. Diríem que si l'arbre és l'eix vertical que manifesta l'equilibri entre diferents plans de la realitat, la

---

[91] Pausànies, *Descripció de Grècia*: XV, 5-6, entre d'altres.

[92] Aquest descens directe del ser seguint l'eix vertical és representat a la tradició judeo-cristiana per la caiguda dels àngels. René Guénon. *El simbolismo de la cruz* (2003). Biblioteca Digital Ministerio Educación y Cultura, Uruguay: www.edu.mec.gub.uy.

serp és el moviment, l'element comunicant. A la iconografia mítica, la serp es troba enrotllada a altres elements simbòlics, entre ells l'omphalos.

Fig. 60. Àmfora àtica de coll. *Gorgoneion*. Figures negres. Periode arcaic, 525 - 475 BC. Atribuit al pintor Nicosthenes.
Catalogue No.: Louvre F99. Beazley Archive No.: 303477
Musée du Louvre, Paris, France.
Fig.61. Lekythos. *Jardí de les Hespèrides*.Paestum (Sud Itàlia), 350-340 aC.

Les figuretes minoiques de deesses o sacerdotesses, amb les seves faldilles còniques d'estrats superposats com una muntanya i la seva aparença rígida i simètrica semblen l'antropomorfització d'aquest eix simètric que aglutina en el seu simbolisme a l'arbre, el mont, la columna i a l'omphalos, al voltant del qual s'entortolliguen serps, que impliquen un desplaçament sense fi al voltant del mateix, en un sentit vertical[93]. La visualització d'aquest moviment es realitza a través de la forma de l'hèlix. Aquest ordre és el de l'encadenament sense interrupció de la causalitat universal, explicada a través del recorregut dels cicles. Aquest encadenat que gira en un moviment extàtic es reprodueix ritualment en els nusos simbòlics que impliquen els lligams dels dansaires agafats entre ells en forma de cadena. Aquesta imatge plàstica és també la de les serps encerclades i enfilades creant un nou cercle.

Fig. 62. Hydria figures vermelles. s.IV aC. Hèrcules al Jardí de les Hespèrides.

[93] Recordem el caduceu d'Hermes, missatger dels déus, amb dues serps enrotllades.

5.4. La serp.

La serp desplega el seu simbolisme en aquest recorregut vertical de l'espai, però també en la seva capacitat d'esdevenir un cercle (ouroboros) i per tant, també pren un sentit de recorregut perimetral, que explicàvem relacionat amb el cor del dansaire a través també de la idea d'encadenament. El nus és un altre element simbòlic fortament relacionat amb la serp (imatge)

Fig. 63. Museo Arqueológico Nacional, Almeria. Aquesta imatge bé podria plantejar una relació entre el cor i la serp, on seria fàcil entendre una ideació de l'ofidi com a lligam.
Fig. 64. Moneda grega.
Fig. 65. Estatueta provinent d'Olímpia. Museu Nacional d'Atenes.
Fig. 66. Imatge d'un cor dansant en un vas grec.

98 Bronze statuette group from Olympia. Athens, National Museum

Per la seva forma lineal i ondejant no hi ha dubte que la serp i el cordó umbilical comparteixen atributs conceptuals i plàstics que faciliten posar-los en comparació. La serp, present en els mites cosmogònics, es vincula amb la fertilitat en tot el món antic, així com amb l'erotisme i la sexualitat. La seva simbologia però és molt rica i fàcilment entren en joc elements contradictoris. Pot representar tant la llum com la foscor, tant té qualitats astrals com ctòniques. En la seva capacitat polimòrfica, a la Grècia Arcaica, esdevé l'element clau d'alteritat, acostuma a ser l'enemic que cal vèncer per a possibilitar el domini d'un nou

Fig. 67. Kantaros àtic. 780 aC.
Fig. 68. emple de Corfú. Al voltant del 580 aC.

territori, d'un nou espai cultural. Tal i com s'explicita en el mite de Delfos, entre molts altres. El fet que mudi la pell, fa de l'ofidi un símbol de la regeneració i renaixement. A la mitologia celta la serp simbolitza el coneixement ocult i el cicle etern de la vida i la mort. Sovint se la representa amb l'ou com a símbol de l'inici de la vida.

L'ou còsmic és el punt de partida de moltes cosmogonies, d'aquí que també ens plantegem la relació formal i conceptual amb l'omphalos. A Egipte l'ou s'associa a l'essència dels éssers vius. El déu Jnum[94] com a déu creador (el moldejador) va donar origen a l'ou del qual va emergir Ra.

La serp, enroscada al voltant d'ella mateixa pren la forma d'espiral i emfatitza un punt central que esdevé un omphalos. La relació entre l'espiral i la serp és inequívoca en el joc

Fig. 69. Kylix lacònia de figures negres, amb Cadmos i el Drac. Museum Atribuït al pintor Horsemen, 550-540 aC). Musée du Louvre, Paris, France. Catalogue No.: Louvre Ca1860.
Fig. 70. Kràtera clàssica, atribuïda a Python. Període Clàssic tardà (360-340 aC). Museu del Louvre, París, França Número de catàleg: Louvre N3157.

---

[94] *Text de les piràmides*, en el temple d'Esna i el *Papir de Westcar* a *Gran diccionari de la mitologia egípcia*, recurs on line: http://ir.nmu.org.ua. Divinitat predinàstica, en orígen relacionada amb l'aigua com a orígen de la vida, tot i que també va ser un déu de la terra i del cél al que subjectava amb quatre pilars. Aquest déu, com es veu més endavant formava els homes i els seus "Kas" en el seu torn de terrissaire. Va portar el títol de "Pare dels pares i Mare de les mares"

egipci Mehen i en el Disc de Festos, així com en diverses representacions d'Egipte i Minos, de la que n'és un exemple la fig. 85. Pensem que aquestes formes acaben sintetitzant-se en l'espiral, tal com es perceptible a la imatge dels vasos micènics de la fig , on l'espiral manté una relació amb la forma de la serp, encara que sigui de manera molt esquemàtica.

Segons Chevalier i Gheerbrants[95], el concepte serp està lligat indestriablement al de vida (els caldeus tenien una sola paraula per vida i serp)
L'identifiquen amb el mateix oceà, rodejant amb les seves nou espirals el cercle del món, mentre que la dècima, lliscant per sota de la creació forma l'Estix (Teogonia Hesiod, 775). La serp seria aquesta primera matèria primordial, motiu pel qual junt amb el seu caràcter reptant es relaciona amb la terra i la força, però també és l'esperit de totes les aigües, diferents rius de Grècia i d'Asia menor porten el nom d'Ophis o Draco (Krappe, 205). El riu Aqueloos, el riu més gran de la Grècia Antiga (Pausanies, *Descripció de Grècia*, 8. 38. 10; 3. 18.16;) pren alternativament la forma de serp i toro (Estrabó, *Geografia*. 10.2.19) per

Fig. 71. Joc egipci Mehen. 4000-3000 a. C
Fig 72. Disc de Festos. 1700 a.C
Fig. 73. Antiga representació egípcia d'una serp enroscada.
Fig.74 Ceràmica micènica trobada per les excavacions de Schiller.

afrontar Hèracles, ja que es distingeix per la seva capacitat polimòrfica, característica dels ofidis. Si Aqueloos es relaciona amb l'aigua, Tifó ho fa amb l'aire, com a font dels vents, el qual és encadenat per Zeus a l'abisme del Tàrtar (Hesíode, *Teogonia*, 820 i ss.). Aquesta vinculació de la serp amb l'aire implica una identificació simbòlica amb els ocells, enllaçats conceptualment també a través de la figura de l'ou. Les serps són protectores de les fonts

[95] *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 2011.

Fig, 75. Hydria calcídica de figures negres, a. VI aC, Antikensammlungen, Munich.

Fig. 76. *Hèracles lluitant amb Aqueloos*. Stamnos àtic de figures vermelles, atribuït al pintor Oltos, 520 aC. British Museum. Londres E437 Beazley Archive Número: 200437.

de la vida i guardianes dels límits, físics o conceptuals, com és el cas de la serp Pitó que protegia l'oracle de Delfos i per tant tenen un paper important en el fet de posar en relació els diferents plans de la realitat, tal és el cas de Melampo que aconsegueix comprendre el llenguatge dels ocells perquè unes serps li llepen les orelles, aquest paper de mediador és atribuït a Hermes qui porta com a símbol el kerykeion. Els portadors d'aquest bastó, en els que s'inclou també a Tiresies semblen tenir el poder comú de la la intermediació[96]. La serp com animal-ànima s'identificava amb les tombes dels morts, sobretot dels herois[97], aquesta és tant present en els contextos funeraris com en els mites fundacionals. En el mite de Cadmós (Pausànies, IX, 10.1; Apol·lodor III, 4.1) els espartans sorgeixen de la mort del drac un cop plantades les seves dents. Aquest valor associatiu de la serp amb la mort i la vida la identifica amb la simbologia de la roda.

Aquesta capacitat de transitar entre diversos plans del real, entre el visible i l'invisible, entre la vida i la mort..., el seu polimorfisme i la seva linealitat que a la vegada es converteix en pla a través de la corba i el cercle, fran de la serp un element estructurador d'espais, ja sigui com a marca de l'eix central omfàlic (fig.) o figurant el límit, com es veu a les figures.

Fig. 77. *El mite de Cadmos*. Figures vermelles. Periode Clàssic.
Fig. 78. Floró d'un kerykeion grec de bronze, finals del s. VI- principis s. V aC. British Museum, núm: 1989.281.57El nus de les serps descansa sobre una columna

---

[96] Francisco Díez de Velasco. *Los caminos de la muerte, rito e iconografía del paso al más allá en la Grecia antigua. Alicante* : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

[97] Jan N. Bremmer. *El concepto del alma en la antigua Grecia*. Madrid: Siruela, 2002, pàg. 65-66.

Fig.79. Olpe corint, 610-600 aC. Die Griechischen Vasen. Hirmir Verlag, Munich: 1981
Fig. 80. Àmfora de coll, fragment. Metropolitan Museum of Art, NY.
Fig. 81. Kylix Lacònia 550 aC.
Fig. 82. Kylix lacònia s. VI aC.
La serp té un doble caràcter simbòlic, tant és relaciona amb el sol com amb la cosa ctònica. Sovint dibuixa el límit i es caracteritza per la seva capacitat polimòrfica que li permet adquirir significats fins i tot contraris. A la imatge 93, la serp s'associa a Atlas com a eix del món i a la imatge 94 forma un perímetre junt amb el peix, dos elements que es relacionen amb Oceà.

5.5. Les aigües.

La serp i l'aigua conflueixen en l'àmbit simbòlic i conceptual, tal com s'exposa a l'apartat anterior, com també a escala formal, on el seu esquematisme és fàcilment reduïble a espirals i línies ondejants.

Com la serp que actua com a forma escindida i duplicada, a baix i a dalt, l'explicitació formal de l'aigua i la del foc astral tenen punts en comú, la diferència que hem estat capaços de percebre és que l'aigua s'acostuma a articular de manera estructurada distintament de les grafies solars o astrals, que habitualment es presenten com a formes tancades. Totes elles comporten una visió fortament fenomenològica en la que s'estableix un reconeixement de la força i l'energia d'on emana el moviment. L'aigua es relaciona amb l'omphalos en el seu aspecte generatriu lligat a l'origen.

Fig. 83. Gerro micènic. Publicat a **OREA.** Institut für Orientalische und Europäische Archäologie. Departament Egeu i Anatolia.
Fig. 84. Gerro estil minoic antic. 1250 aC. Staatliche Antikensammlungen. Múnich, Alemania. http://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/antikensammlung.

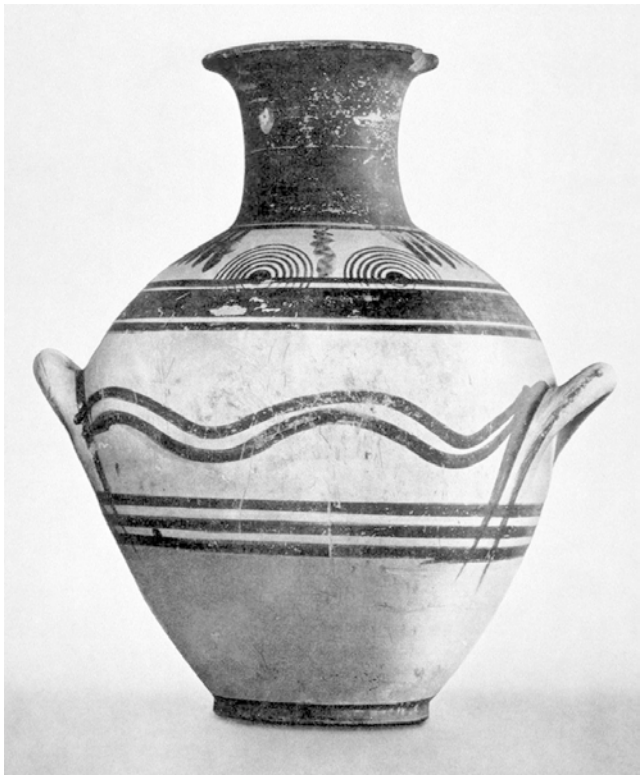


Fig. 85. Àmfora protogeomètrica àtica. S. X aC. Kerameikos Museum, Atenes.
Fig. 86 i 87 Fragments *paella chalandriani.*

Un altre element que acostuma a associar-se a l'aigua és el cavall, també relacionat amb el carro solar. Diferents grafies vinculades al sol ocupen de manera habitual el centre omfàlic.

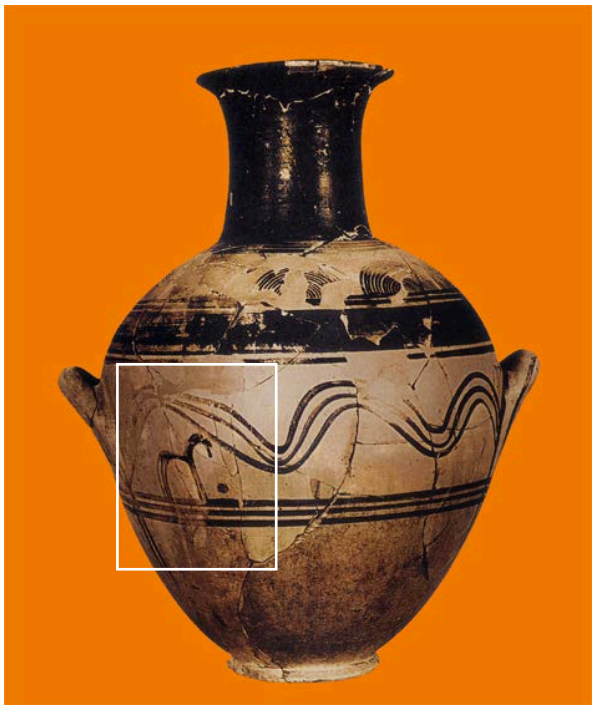


Fig. 88. Àmfora protogeomètrica àtica. S. X aC. Kerameikos Museum, Atenes.
Fig. 89. Helios déu del sol, kratera fig. vermelles. S. V aC, British Museum, London.

5.6. El nus.

Al nus que ja hem relacionat amb el cordó umbilcal, li és propi el significat d'unir, de crear un enllaç. Es vincula també tècnicament amb el teixir, però a més és un indicador, una marca en una superfície lineal, és a dir, que pot ser un omphalos.

Eduardo Cirlot[98], explicita que la multiplicitat de sentits que implica el nus giren al voltant d'una única idea central: la connexió tancada. La corda nuada constitueix un anell tancat, una circumferència i com a tal té el sentit de protecció. El nus pot unir elements dispars, diferents i fins i tot contraris en un lligam que permet establir una unitat a partir de la fragmentació. Tal com es mostra a la imatge (fig. 90), el nus té la capacitat d'establir ponts,

Fig. 90. Guttus" circular (Paestum, 340-330 a.C.)
Fig. 91. Vas grec, període arcaic.

de posar en comunicació l'alteritat, tal com s'exemplifica en aquest vas (fig. 102), on la iconografia del nus vincula el centre omfàlic amb l'ansa a partir d'un encadenat d'imatges que lliguen la representació del nus amb l'ansa, a la manera de nus real.

El cordó de fang, utilitzat per fer els agafadors guarda la memòria d'elements vegetals, cordes i tiges amb l'implícit de la tecnologia de la construcció a través dels nusos i el teixit, i estableix també un paral·lelisme formal i simbòlic amb la serp.

En aquesta àmfora, el nus del coll intersecciona les dues direccions coincidents amb l'eix vertical del vas i l'horitzontal marcada per l'arrancada de les anses.

[98] J. Eduardo Cirlot, 1997: 333 i 334.

Fig. 92. Oinochoe àtic. Geomètric tardà, 750 aC. Beocia. Louvre. Número de inventari: CA 1821.
Fig. 93 Àmfora amb coll, fragment. 510-490 aC British Museum.
Fig. 105. Oenochoe minoica, s. XV aC. Musée d'Archéologie. méditerranéenne de la Vieille Charité à Marseille.

Fig. 94. Àmfora de coll àtica, figures negres, 560 B.C., Metropolitan Museum of Art, New York.
Fig. 95. Kratera de volutes François. 570 aC, Museo Arqueològic, Firenze.

A l'antic Egipte, Isis era de la deessa egípcia associada a la màgia dels nusos, fins i tot un nus li és propi, el *Tyet*, vinculat a la vida i formalment i conceptual molt proper a l'ankh, ambdós s'han trobat com a amulets a les tombes faraòniques[99].

A la imatge de l'esquerra (Fig. 108) el Tyet forma part del mateix conjunt simbòlic que el Djet d'Osiris, columna axial representada aquí sobre una flor de lotus, posant en relació els

[99] Nozomu Kawai, *Development Of The Burial Assemblage Of The Eighteenth Dynasty Royal Tombs. Department of Near Eastern Studies*, The Johns Hopkins University. Orient Vol. 35 (2000) pàgs. 35-59. Web estable: https://www.jstage.jst.go.jp.

tres elements en una conceptualització del poder engendrador dels déus. Es creia que les Sacerdotesses podien controlar el clima trenant o destrenant el seu cabell, així com lligant o bufant nusos. Isis també podia exercir la seva influència en la vida d'una persona a través de la màgia del nus [100]. Els nusos també s'utilitzaven a l'Índia i al Tibet com a talismans per a la longevitat i amb la finalitat d'evitar el mal d'ull.

El nus d'Inanna, va ser la primera forma escrita del nom de la deessa, sovint apareix com la part superior d'un pal alt, possible antecedent del bàcul. En el món fenici es relaciona amb el signe de Tanit. Els nusos tenen gran importància a Mesopotàmia, on hi ha referències a l'art i a la literatura en relació a usos màgics del nus. Es relacionava amb el domini del poder dels vents en relació a la navegació[101].

A l'hinduisme, fer nusos sovint s'associa amb els déus de la mort. Els Budistes es refereixen a la desvinculació de nusos com un "procés d'Alliberament".

Fig. 96. National Museum of Antiquities, Leiden.

Burke [102]exposa els rituals vinculats al temple de Zeus i a l'indoeuropeu déu de la tempesta en relació al nus gorguià, coneguts a partir de textos hitites. En aquests contextos rituals, fils de llana de colors són usats per lligar coses al seu lloc o es tallen cordes trenades amb

---

[100] Romero Guiley, l'Enciclopèdia de la màgia i l'alquímia, pàg. 162.

[101] Encara en època cristiana, sota el regnat de Constantí, un tal Sopater va ser condemnat en relació a la màgia dels nusos. Es creia que el vent estava tancat en tres nusos, cadascun dels quals obeïa en ordre creixent a un vent més poderós. Frazer. *La rama dorada, pàgs. 111*

[102] " Brendan Burke, *Anatolian Origins of the Gordian Knot Legend*. Greek, Roman and Byzantine Studies 42, Duke University: 2002. Pàgs. 255-261. http://grbs.library.duke.edu.

ganivets, alguns cops lligats a carros. De fet, tal com explica Mireille M. Lee[103], els amulets en grec s'anomenen *periapta* o *periammata*, que literalment vol dir coses lligades al voltant del cos.

La deessa grega Circe, més comunament coneguda com a deessa de l'agricultura, també va ser associada amb la màgia del nus. Circe controlava les forces de la creació i la destrucció mitjançant la col·locació de nusos i trenes en el cabell de manera similar a les sacerdotesses d'Isis. Les Moires estan constantment teixint el destí, tal volta la pràctica del nus màgic s'erigeixi com una manera de recuperar el control sobre el destí. Atena com a teixidora és també patrona del nus màgic[104]. **Teixir és anusar el visible amb l'invisible, l'espai-presència amb l'espai-absència, on la mort, en la mesura que desfà lligams, ve a representar la pèrdua del vincle amb l'invisible, on cal restituir la presència a través del nom i de la imatge.** En general, els nusos s'associen també a un impediment, sobretot en relació al puerperi i el part[105]. Genèricament tot ha d'estar obert i desnuat per a facilitar el part. Els nusos serveixen també per a protegir el nadó. Les xarxes no són sinó una suma de nusos, recordem que l'omphalos dèlfic estava cobert d'una xarxa de nusos de llana.

Fig. 97. Lekythos arcaic de figures negres, 550–530 B.C.Atribuït al pintor Amassis, Fletcher Fund, 1931 (31.11.10).

---

103 Mireille M. Lee. *Body, Dress, and Identity in Ancient Greece*. New York: Cambridge University Press, 2015.

104 El mite d'aracne és d'època romana: Ovidi, *Les metamorfosis* vi.5–54, 129–45; Virgili, Geòrgiques IV. 246.

105 Segons esmenta Frazer a l'Àfrica occidental en els parts dificultosos es considera que la criatura esta lligada a l'úter, davant el fet que s'ha d'afluixar el lligam màgicament, consistent a tallar homeopàticament uns nusos simbòlics per tal que la dóna pugui donar a llum. James J. Frazer, *La rama dorada.* México: Fondo de Cultura Económica, 1944, pàg 285.

5.7. La deessa mare.

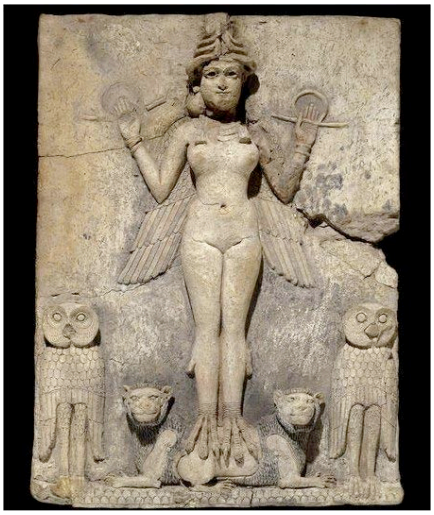


Fig. 98. Inanna. Placa de terracota, 1800 aC. British Museum.

A partir de les figuretes paleolítiques i neolítiques que expressen atributs lligats a la maternitat, hi ha aspectes recurrents en el que sembla la concreció de la font de la vida o de la creació de manera més genèrica, que es mantenen en el neolític i en l'edat dels metalls, i que es perpetuen en les cultures del món antic. Si bé, en una primera instància, la idea de la deessa s'associa a rituals de fertilitat, sovint es vinculen amb la idea del re-naixement i per tant, s'emmarquen en rituals funeraris. Per tant, de manera freqüent entren en joc elements aparentment contradictoris.

Es relacionen amb aquesta imatge de la deessa:

- La cova, com a úter, amb la capacitat de retornar a la vida, o si més no possibilitant el retorn a l'origen. En relació a la cova, trobem el laberint.
- La lluna i les seves fases rítmiques de llum i obscuritat. En relació al cicle menstrual femení.
- L'espiral i el meandre, segons Baring i Cashford[106] simbolitzen la manera sagrada d'acostar-se a una dimensió invisible per als sentits humans. Es relacionen amb l'aigua, la serp i al laberint, com a intricada senda que connecta el món visible amb l'invisible.
  El meandre, com a imatge estilitzada de la serp, significa les aigües de la dimensió del més enllà, que també simbolitza el laberint. Sovint col·locat sobre el ventre de la figura femenina, el meandre identifica el misteri central de la vida que està per venir[107]
- Els animals:
    - l'ocell i l'ou (la zona de les aigües superiors)
    - La serp lligada a les aigües inferiors
    - El peix vinculat a l'úter
    - El lleó
    - El brau
    - La cabra
    - El cavall

En el neolític, la introducció de l'agricultura, implica que d'una manera més obvia, hi hagi una concepció de l'univers com una totalitat viva, sagrada i orgànica.

---

[106] Anne Baring i Jules Cashford. *El mito de la diosa*. p. 43

[107] Ibid, pàg. 80

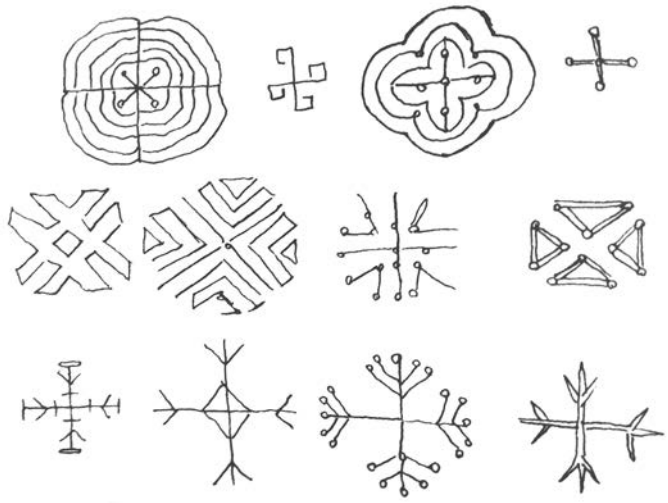


Fig. 99. Imatges neolítiques de la lluna. Baring i Cashford. *El mito de la diosa*. Madrid: Siruela, 2005.

La lluna és la imatge primordial del naixement, del creixement, de la putrefacció i de la regeneració. Segons Baring i Cashford[108], les quatre fases de la lluna es dibuixaven com una creu que va evolucionar cap a l'esvàstica de quatre i vuit braços.

Tot un llenguatge de signes sembla relacionar-s'hi, tal com feu evident Marija Gimbutas[109]. Recollim la idea que no es tracta de motius decoratius, que són significants. Pensem també que es tracten d'ideacions cosmogòniques que responen a creences que vinculen el visible amb l'invisible i que per tant, es tracta de formes simbòliques, el que no estem tant segurs és que responguin a una única ideació sobre la concepció d'una deessa mare universal. Tot i que tots ells acaben confluint dins d'aquesta apreciació simbòlica que relaciona diferents plans de la realitat, el concret i l'intangible, però també la terra, l'espai celeste i el món subterrani.

Posteriorment, en un context estructurat mitològicament, perviuen els mateixos símbols, no sempre relacionats, ni sempre com a atributs de la mateixa divinitat. No entrarem a analitzar en profunditat aquests aspectes perquè excedeixen l'abast d'aquest estudi. Ens centrarem en la revisió d'algunes imatges que permeten establir la continuïtat i relacions possibles amb la ideació de centre que vinculem a la concepció d'omphalos.

En el baix relleu següent (Fig. 113.), d'un bol trobat a Kafaje, Irak datat entre el 2700-2500 aC.,podem veure la imatge de la flor o l'estel de 6 puntes relacionada, per una banda amb una divinitat amb deus d'aigua a les mans, braus als peus, en un fons on hi ha també una lluna creixen i espigues de cereal i tiges vegetals, i una altra amb serps a les mans i lleons als peus.

Anne Baring i Jules Cashford, la relacionen, perquè creuen que ambdós són la mateixa divinitat, amb Ki-Ninhursag, una de les principals divinitats sumèries que s'esdevé clau per rastrejar la transmissió de la deessa neolítica a la de l'Edat de Bronze: Ella és anomenada tan constructora de tot el que té alè com a senyora terrissaire[110]". Era la força generatriu i un dels seus títols és "la que dóna vida als morts". En els següents segells, datats entre el 2300 i 2000 aC es relaciona una deessa mare (no sabem si Ki-Ninhursag o Inanna), amb l'arbre de la vida, la lluna creixent i el torn del terrissaire.

---

[108] Ibid, pàg. 70

[109] Marija Gimbutas. *Diosas y dioses de la vieja Europa* i *El lenguaje de la diosa,* cit a Baring i Cashford, pàg. 75

[110] Ibid

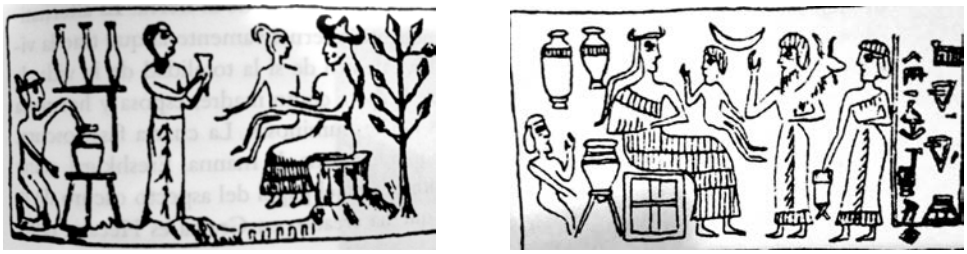


Fig. 100. Segell sumeri

A l'Edat de Bronze al Pròxim Orient s'adoren tres grans deesses: la sumèria Inanna la Istar semítica a Babilonia (que es convertirà en la gran deessa d'Asiria) , Isis a Egipte i Cibeles a Anatòlia. Sumeria sembla ser l'antecedent cultural de mites i iconografies que es van estendre per Anatolia, Assíria i Canaan. La seva mitologia, igual que les posteriors, està reblerta de déus del cel i de la muntanya, que governen el cel, l'aire i la tempesta, amb una iconografia on els astres tenen una forta presència, ja que hi ha un interès manifest sobre el cosmos, que permet desenvolupar un coneixement sobre l'ordre còsmic que regeix també la terra. Innana i Istar són adorades com a reines del cel. Istar personificava el zodíac, més específicament se li associaven les constel·lacions de la Verge, l'Escorpí i l'estel Siri. També es vinculava al tro i a la tempesta, essent la deessa de la guerra i l'encarnació del principi de la justícia.

Fig. 101. Els noms de les divinitats sumeries i la seva representació visual no sempre és clara i una mateixa divinitat podiajugar distints papers en diferents llocs. En el Sur tenen noms sumeris i semítics en el nord

Innana, una de les més adorades del panteó sumeri, deessa de l'amor, l'atracció sexual i la guerra. Filla del cel An i de la lluna Ningal, s'especula que el seu nom derivi de nin-ana que significa la reina dels cels. Apareix associada al període d'Uruk, entre el 400 i 3100 aC, en un moment que es relaciona amb l'aparició de l'arada, el torn del terrissaire, la roda i el naixement de l'escriptura.

Fig. 102. Placa d'argila babilonica on es veu l'estel d'Ishtar en una imatge que sembla establir relacions amb l'arbre de la vida. Metropolitan Museum of Art. New York.
Fig. 103. Detall d'una estela del rei Melishipak I (1186-1172 aC)

Iconografia d'Innana:

L'estel de vuit puntes, que representa el planeta Venus, i la lluna creixent.
Animals que se li associen: lleons i mussols
Plantes que se li associen: flor de lotus, Els seus temples s'adornen amb rosetes. Com ja hem esmentat, Inanna es relaciona amb Ishtar, l'equivalent semítica d'Inanna a Babilònia (es convertirà en la gran deessa d'Assiria). A Ninve, és adorada com a deessa de la guerra i de la maternitat. Se l'equipara a l'Astarté fenícia i amb l'Ashtoret hebrea; amb les cananees Aserà i Anat. Aquesta darrera no queda clar si és una figura diferent d'Astarté o ambdues representen distintes facetes de la mateixa divinitat. En el seu origen Afrodita sembla haver estat idèntica a Astarté.
En un espai geogràfic que es dilata a partir del pròxim Orient, durant un període que contempla abans del 3500 aC data que s'assigna a la invenció de la roda, fins a l'època arcaica grega que es considera s'inicia en el s. VIII aC, hi ha diferents divinitats que s'interrelacionen i que comparteixen atributs, no sempre l'adjudicació de noms a les representacions iconogràfiques és clara. No és el lloc, aquesta recerca per aprofundir en aspectes que considerem tenen interès per a estudis religiosos i mitològics, ans el contrari

aquí ens limitarem a la constatació d'aquells aspectes simbòlics i icongràfics que es mantenen vinculats al llarg del temps, fet que possibilita subscriure'ls a un determinat camp conceptual, tot i ser conscients dels riscos que això comporta[111], amb la voluntat d'anar ratificant el discurs a partir de la confrontació contínua d'una àmplia diversitat de dades.

Fig.104. Estatuetes fenicies representatnt a Astarté (1000aC). Edat del Ferro II. IDAM, Museu d'Israel, Jerusalem.
Fig. 105.Terracota xipro-arcaica I. 750-600 aC. Metropolitan Museum of Art. New York.
Segons registre museu, a la part on s'eixampla el vas, hi ha la representació del cap d'un brau.
En aquest espai central coincideixen la boca de la gerra, el melic de la figura antropomòrfica i el morro de l'animal. Encara més interessant és que reprodueix la imatge representada en el ventre de les estatuetes fenicies relacionades amb Astarté

[111] La capacitat polisèmica de la imatge i les dificultats que això comporta és tractat a la introducció.

Fig. 106. Deessa cananea Qetesh sobre un lleó, en una mà una flor de loto i a l'altre una serp.
Fig. 107. Relleu egipci. 1300 aC

Es relaciona de manera contínua la flor de lotus amb la serp i sovint, el lleó, així com el disc solar i/o la lluna. Astarté és a més una deessa oracular, en els oracles de la qual des d'època cananea es realitzen danses i rituals extàtics associats a la prostitució sagrada[112].

Fig. 108. Astarté. Hebron. Israel. 1400 aC.Reuben and Edith Hecht Collection - University, Haifa, Israel
Fig. 109. Deessa amb lotus i lleons i disc solar sobre el cap. Mesopotàmia, excavat a Nimrud (antic Kahlu). Estil fenici., ss. IX-VIII aC. Metropolitan Museum of Art. New York.
Fig. 110. Deessa o sacerdotesa minoica.

[112] SERGIO RIBICHINI. Al servizio di Astarte. lerodulia e prostituzione sacra nei culti fenici e punici. *II Congreso Internacional del Mundo Púnico*. Cartagena, 2000, pàgs. 55-68. http://interclassica.um.es.

Isis, com a gran principi femení s'associa a diferents deesses però sobretot estableix una tríada amb Hathor i Nut.

Fig. 111. Hathor. Louvre.

Hathor, dóna menjar als morts del seu sicòmor. Al sol i a la lluna, se'ls denomina els seus ulls. Les tres eren anomenades deesses del cel, del sicòmor.
Nut és la deessa del cel i mare dels astres, la mare còsmica. La gerra d'aigua és el seu signe, s'equipara a Grècia amb Demèter, com a gran mare.

Àrtemis manté elements iconogràfics que la relacionen amb Innana i Istar, la qual també guarda amb Atena elements comuns.

Fig. 112. Àrtemis amb cap de Gorgona (Baring i Cashford). Plat de terracota, 630 aC. Rodes.British Museum.
Fig. 113. Àrtemis. S. V a C. Baring i Cashford, pàg. 377

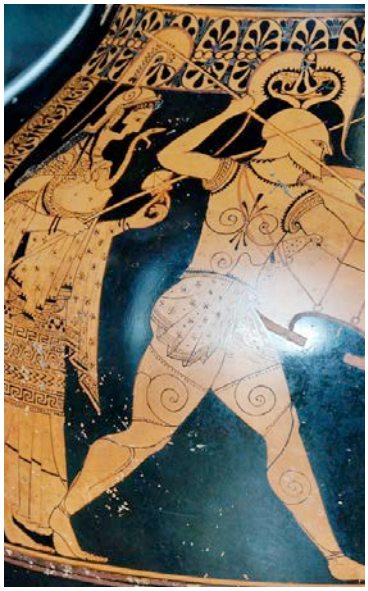
Fig. 114 i 115. Gorgones del temple d'Atena a Syracusa. 570-550 aC i del timpà del temple d'Àrtemis a Corfú. 600 aC

Annat, Anat o Hanat, anomenada en un text ugarític, senyora de l'alt cel, va ser una deessa de la caça, la imatge de la qual va esdevenir deessa de la guerra, lluïa un cap de lleó com la Sekhmet egípcia. Se la relaciona amb l'àguila, la qual sovint sosté en el seu bec una serp. L'adoració d'Anat va ser generalitzada a Síria i Palestina, però també a Egipte i persisteix fins al període hel·lenístic en alguns entorns fenicis. En el s. VII es venera amb certesa a Xipre.

Fig. 116 i 117. Relació entre el ventre i l'arbre. Penjoll d'or, període sirià mitjà. Ugarit.National Museum, Aleppo. Síria. La iconografia de les deesses analitzades posen en relació l'omphalos amb els elements simbòlics estudiats: l'arbre i la vegetació en general, n'és un d'ells.

Hem analitzat el concepte mateix de la deessa mare com a context simbòlic que podia posar en acció els elements revisats per separat i vinculats a l'omphalos. No tan pendents de la

constatació arqueològica d'un santuari anterior micènic dedicat a una divinitat femenina i del mite d'Apol·ló, que al·ludeix a un culte anterior de Gea, sinó de trobar un substrat cultural genèric que hagi possibilitat la pervivència i el sentit de determinades conformacions gràfiques en els vasos ceràmics. Ens interessa que aquests símbols universals fàcilment relacionables amb l'omphalos puguin vehicular-se a divinitats enteses com a generatrius i tal volta com a nodridores, però no limitades a una funció facilitadora de la fecunditat. Aquesta força generatriu es relaciona amb l'origen i per tant aquestes estructures conceptuals creiem arrenquen de les cosmogonies i, en tant que això, s'ha d'entendre el valor simbòlic i poc naturalista de tot plegat, referint-nos també a la ideació sobre el femení i el masculí.



Imatges d'Atena amb una flor de lotus:
Fig. 118. Hèracles i Atenea. Costat A (de figures vermelles) D'una àmfora bilingüe àtica, del pintor Andokides, 520-510 aC. Des Vulci.
Fig. 119. Andokides Pintor - Jastrow (2007)
Combatents amb Atenea i Hermes. Costat A. Àmfora de fig. vermelles, 530 aC. De Vulci.

Aquestes deesses que mantenen lligams amb algun símbol relatiu a l'omphalos, en general vinculades amb el concepte deessa-mare, respondrien a dos grans camps conceptuals, no necessàriament excloents:

•La capacitat nodridora de la terra, la fecunditat i la sexualitat.

•La força generatriu fenomenològica, vinculada a l'establiment de l'ordre cosmogònic, aspecte vinculat amb la guerra.

Pensem que l'estructura conceptual que es vincula amb l'omphalos s'ubica més en la segona columna que en la primera. De fet, l'existència de Delos i Delphos com a dos espais de forta significació i relacionants mitologicament amb la figura d'Apol·ló, bé podria

vehicular aquests dos camps sentitològics i separar-los entre ells, tot i mantenint el vincle. Però a l'alçada d'aquesta recerca ens sembla clar que el símbol omfàlic i el que d'ell sen

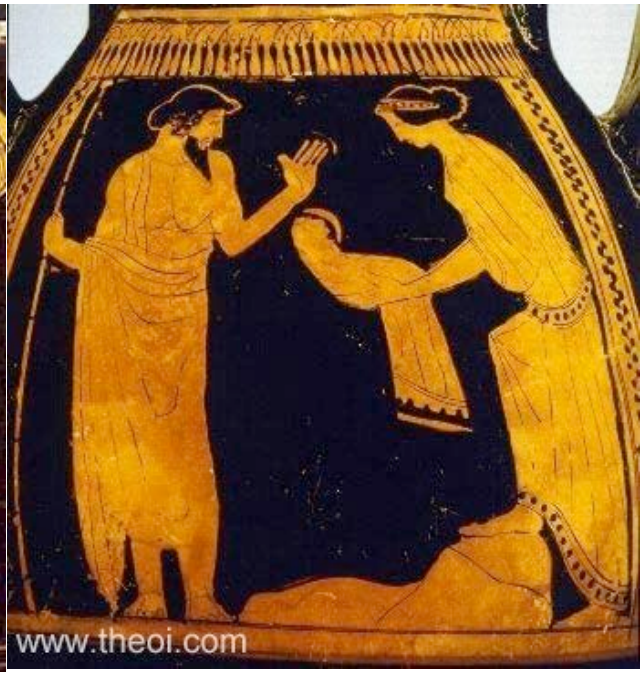


Fig. 120. Relació de Persefone amb diferents elements simbòlics: la serp, la roda, la phiale i l'oinochoe com a elements presents a les libacions, la vegetació
Fig. 121. Rea, sobre una roca i amb la pedra-omphalos que substitueix a Zéus a les mans. Pelike de figures vermelles, 475-425 a. C. Metropolitan Museum. New York.

deriva es relaciona més amb l'ordre simbòlic que no pas amb la fisiologia del part. L'exploració simbòlica dels elements que es vinculen al mite de Delfos per una banda i aquells que es desprenen de l'exploració fisiològica en relació a l'omphalos per un altre costat, ens porta a un context cosmogònic en consonància amb la voluntat de creació d'un ordre que vehicula l'univers del tangible amb les forces fenomenològiques i l'invisible. L'espai no és un a priori, sinó que és alguna cosa que es genera com un cos, a partir de la marca significant que imprimeix el gest fundacional. Per tant, dos aspectes són notoris, la força generatriu i la capacitat d'estructurar-la, d'ordenar-la i de posar-li límit si s'escau. Aquests ordres que permeten llegir el real, estan impregnats de màgia homeopàtica, és a dir que es fonamenten en el semblant, fet que revela el pensament sobre quines són les essencialitats que compartèixen els diferents elements. Hem trobat un camp semantic on vincular l'omphalos, el qual l'hem volgut emmarcar en un període temporal i geogràfic més ampli que ens permet establir comparacions que pensem reforcen la focalització central que és el periode arcaic grec.

De manera esquemàtica situem doncs la simbologia de l'omphalos en relació a la de l'arbre com a element que permet vehicular els diferents plans verticals; en relació a la serp i a tot element circular, per la seva capacitat de generar un espai acotat significativament, és a dir un *témenos* (espai sagrat). Aquest espai trobarà la seva representació ritual a través del cor.

Aquest marc perifèric posa en joc un centre, un nucli de referència, un espai zero, que es vincula amb una idea astral i generatriu, que trobarem simbolitzada per la roda, la qual analitzem en el següent capítol i també en relació a la capacitat d'obertura de la forma, simbolitzada a través de la flor (específicament el lotus), tot això en contextos ritualitzats que posen en comunicació diferents plans de la realitat: funeraris i symposium. La intervenció formal d'aquesta comunicació s'expressa a través del nus.

6 Omphalos, conceptes i formes.

6.1. L'omphalos monticular i la gènesis del cosmos.

A Sumèria, va ser la muntanya primigènia que va sorgir del mar, quan es van separar la terra i el cel; a Babilònia, el turó primitiu on es va posar en peus el rei com a *axis mundi*; a Egipte, el monticle, també sorgit de les aigües originals, on tot va començar, l'energia creadora dels quals, el va permetre constituir-se en font de tota forma de vida.

Aquest monticle primigeni ocupa un lloc central a la cosmogonia egípcia. La seva existència s'ha vinculat a la divinitat Tajenen o Tatenen, nom que es relaciona amb "terra

Fig. 1. Representacions del Bennu (garça) i el Benbem (obelisc)

emergida", a Ptah, com a divinitats creadores i a Ra, com a divinitat solar. A l'Heliòpolis, en el temple conegut com la "casa de l'obelisc", s'hi trobava el Benben (fig.1), una pedra sagrada que representa aquest turó primordial, on es diu que s'hi van recolzar els primers rajos de sol [113]i a partir d'on la divinitat Atum, el vingut a la vida per ell mateix, va cobrar forma i crear altres déus. Era símbol del principi creador masculí i de l'eix del món[114]. Vinculat al Benbem, el Bennu era una especie de garsa que precisament tenia la capacitat d'autogenerar-se[115], per la qual cosa els egipcis el van concebre com el *Ba*[116] del Sol Ra (en la seva forma d'Atum[117]), quant a divinitat primordial que es va crear a ella mateixa. En alguns llocs, apareix com el *Ba* de Shu, deïtat del aire, o el *Ba* d'Osiris. Segons la tradició heliopolitana, l'au s'havia situat, a l'inici dels temps, sobre el turó i s'havia fet responsable de l'ou d'on va sorgir el sol. Aquesta concepció té variants iconogràfiques que el situen sobre un salze, una persea o un element vertical que emergeix de l'abisme primordial enmig de les aigües primigènies, emplaçament que va ser denominat "illa de flames", on s'esdevé "él resplendor primer" [118]. De fet, el seu nom (Bennu) podria estar connectat amb el werb "weben" que significaria augment de brillantor o brillantor[119].

Aquesta connexió de l'omphalos amb les aus també la troben en el mite dèlfic, en les dues àligues de Zeus que assenyalen el punt mitjà on se situa l'omphalos i que segons la tradició clàssica es trobaven representades coronant l'omphalos de Delfos (Estrabó: Geografia IX-III-6). Si ens fixem en l'omphalos vinca de la fig. 2 de més de 4500 anys d'antiguitat, veiem almenys un ocell representat en el seu cim.

Fig. 2 El que podria ser la primera representació d'un omphalos. Cultura Vinca (5.500-4.500 aC), és la cultura neolítica coneguda més antiga de l'Europa sud-oriental (ocuparia el que és avui Bosnia, Serbia, Romania i Macedònia. Sofia Museum, Bulgària.

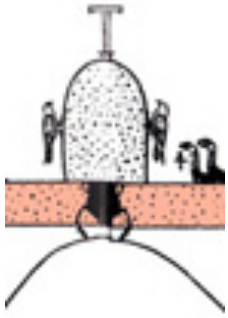


Fig. 3. Detall de la tomba Tutmosi III. Llibre d'Ambduat, 5a hora (fig. 7). Es poden veure els ocells a banda i banda de l'omphalos.

---

113 Rosa Thode: http://egiptologia.org. Aquests rajos al tocar el terra es perifiquen: *La Cosmogonía y la Enéada Heliopolitana – La materialización del poder de Heliópolis*

114 Elisa Castel Ronda. Egipto: signos y símbolos de lo sagrado, publicat l'agost del 2007 a http://amigosdelantiguoegipto.com.

115 Segons un papir de la dinastia XXI. D'aquesta au en sorgeix la posterior ideació de l'au fènix.

116 Castel, 2001 a http://www.egiptologia.com: La part transcendent de l'ésser que també configura la seva personalitat, es representa en forma d'ocell:

117 *Ibid*: Arquer, personificació del sol en el món subterrani, es relaciona amb la serp.

118 *Castel 2001 i 2009.*

119 Georges hart. *The Roudledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. London: Roudledge, 2005.

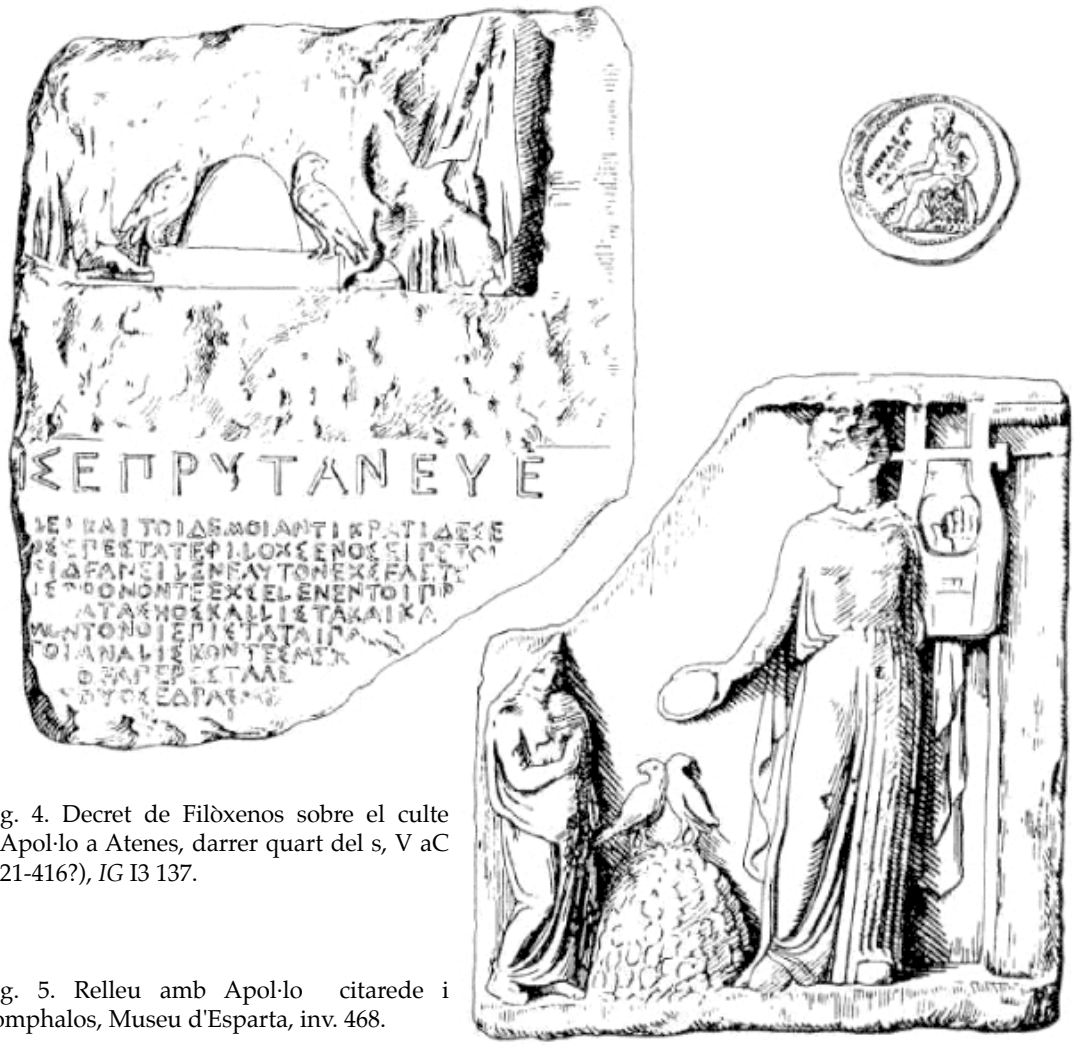


Fig. 4. Decret de Filòxenos sobre el culte d'Apol·lo a Atenes, darrer quart del s, V aC (421-416?), *IG* I3 137.

Fig. 5. Relleu amb Apol·lo citarede i l'omphalos, Museu d'Esparta, inv. 468.

La relació amb el cel no sols ve testimoniat per la presència d'ocells, sinó que la mateixa estrella polar és coneguda com l'omphalos celeste, al voltant de la qual sembla que giraven les restants estrelles fixes, contrapunt celestial de diferents muntanyes sagrades, imaginades en concordança amb el punt celeste, com un *axis mundi*.

En el Benben trobem exemplificada la concreció del primer tros de matèria sòlida que emergí de l'abisme o oceà sòlid, ideació compartida almenys per sumeris, grecs i hebreus, de la qual segons Elisa Castel[120] en derivarien formalment i conceptual, a partir d'una estilització, piràmides i obeliscs. Aquest tros de terra original, aquesta condensació inicial de la matèria, es personifica també en els temples a les zones més íntimes i sagrades: en el lloc més elevat del recinte, allà on descansava la divinitat. En alguns casos, era el mateix temple el que de forma intencionada s'erigia sobre un monticle circular i elevat que rememorava la terra emergida, com el Santuari Hierakompolis en el Regne Maitj (fig.6).

[120] Elisa Castel, 2001.

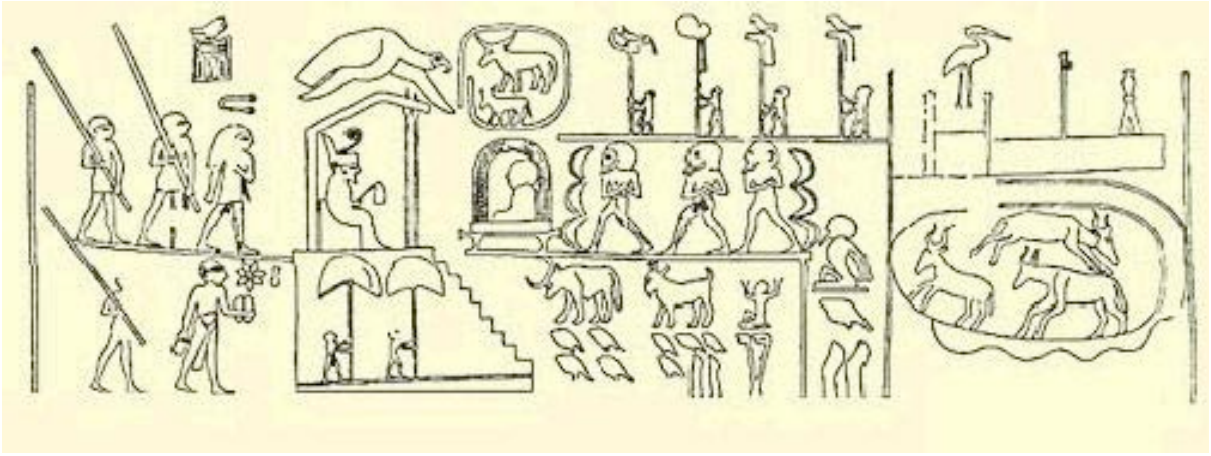


Fig. 6. Dibuix del Santuari de Hierakompolis.

El monticle, com a espai dialògic entre dos mons, és representat a la tomba de Tutmosis III a Luxor (fig. 3), en el llibre d'Amduat[121] (Imperi Nou), el qual, tal com es mostra a la imatge de la figura 7, clou en la superfície terrestre l'obertura descendent a l'inframón, mentre culminada per un element vertical (en forma de creu) i custodiada per dos ocells, visibilitza la seva ascendència vers el supramón. El mateix concepte d'elevació, és mostrat en el segell mesopotàmic de la fig. 8, on Utu i una altra divinitat estan representades en l'acció d'ascendir, cap a la casa d'Enki, envoltada per les aigües primordials.

Si tot temple és un omphalos i l'omphalos és aquest fragment de terra originari que emergeix de les aigües, les escales són l'expressió comú a través de la qual es manifesta l'ascensió primigènia de la matèria d'on emana tot. El mar del qual emergeix aquest espai significant s'associa amb allò no nat, l'increat, allò que encara no té forma ni pot ser pensat, per tant és el caos, tal com es percep en tota la tradició antiga síria, babilònica, hebràica[122]i hel·lènica, mentre que qui posa ordre és el déu atmosfèric. La terra flota sobre aquest magma aquós originari i l'omphalos com a tomba del monstre del caos en forma serpentina, segella la porta que duu a l'abisme, però a la vegada és un espai de

---

[121] El llibre d'allò que està a l'inframón o de "la càmara secreta". Descriu el recorregut de Ra durant les 12 hores de la nit pel món subterrani dels morts, reniaxent a l'alba, després de vencer tots els perills del camí, en forma de Jepri, en forma d'escarabat, el seu nom significa *el que arriba a l'existència,* sorgeix de Manu, la muntanya d'Orient. En els textos de le spiràmides es diu que la terra és una escupinada sorgida de Jepri. Thode, Rosa. *El Panteón: Jepri*. La Tierra de los Faraones [En línia] [30 gener de 2016.] http://www.egiptologia.org/mitologia/panteon/jepri.htm. The boook of Am-Tuat [En línia] [21 de març de 2016] http://www.wisdomlib.org.
Amduat, 5th Hour, 384 - 386 ([En línia] [21 de març de 2016] http://www.sofiatopia.org:

> *"This great god is towed along the proper ways of the Duat,*
> *in the upper half of the secret cavern of Sokar-upon-his-sand.*
> *Invisible and imperceptible is this secret image*
> *of the land which bears the flesh of this god."*

[122] introducció a *El Poema Babilònic de la Creació i altres cosmogonies menors*. Lluís Feliu i Adelina Millet (traductors). Barcelona: Abadia de Montserrat-UAB, 2004

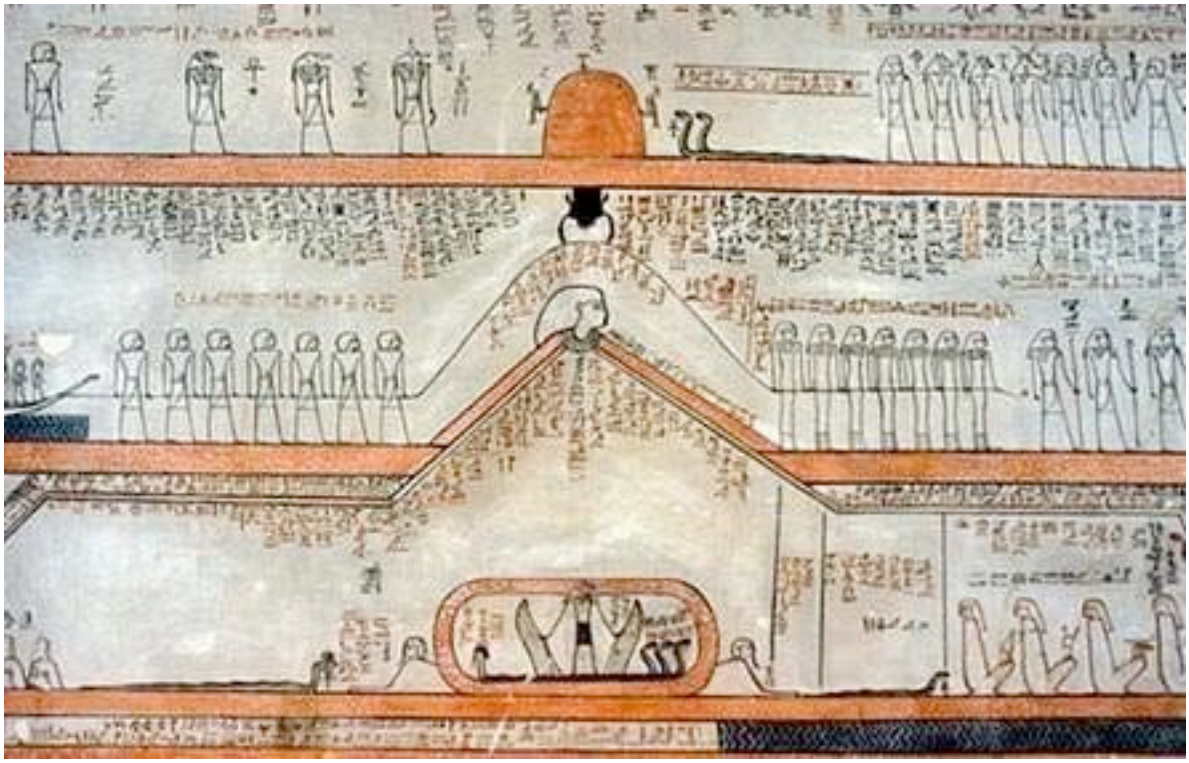


Fig. 7. Llibre d'Amduat, hora 5. Tomba Tutmosis III, Luxor, Imperi Nou.

Fig. 8. Segell cilíndric. Enki a la seva casa envoltada de les aigües primordials, Utu a l'esquerra i al mig una altra divinitat no identificada. British Museum, 2200 aC.

comunicació, d'aquí la relació amb tot l'oracular. Així el monticle esdevé una marca del lloc sagrat i, com a tal, un centre.

I aquest centre que emana del caos original i que és origen a la vegada de l'ordre que impulsarà el déu atmosfèric articulador de l'espai cívic, s'explicita en la concepció del seu palau entès com a eix vertebrador entre els mons (axis mundi). Així és descrit a *Enki i l'ordre*

del món, quan referint-se a Enki, diu: T*u posseeixes un palau sense rival, establert en l'Abzu, a l*

Fig. 9. Tholos de Delfos, inclòs en el santuari d'Athena Pronaia. S. IV aC.

'abisme primordial, en el regne de les aigües dolces, palau que constitueix la gran columna del cel i la terra[123].

Utu, déu del sol sumeri, a Mesopotàmia Shamash[124],apareix en una altra segell sobre un monticle en forma d'omphalos (fig.10). Utu és conegut per dormir sota terra i prendre cada dia un camí a través dels cels. Com Apol·ló és un déu màntic (Robson 2010b) (Foster, 2005: 756), i així mateix té un paper protector en relació als viatgers. A la tradició sumeria és el germà bessó d'Inanna[125], com el déu hel·lènic ho és d'Àrtemis, i personifica, segurament per la seva vinculació amb l'omphalos, una entrada als inferns[126], tot i que, un cop més hi

[123] Federico Lara Peinado. *Leyendas de la Antigua Mesopotamia. Dioses, héroes y seres fantásticos*.Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2002. Pàg.62

[124] El primer text literari en acadi era un cant a Šamaš que es va trobar entre els textos de Tell Abu Salabikh (ca. 2600 aC). Tot i que difícil comprensió, sembla contenir passatges narratius, una introducció i un final himnic (Krebernik 1998: 320). Samas era representat per un disc solar alat. Samas és una variant de Samsu, que en acadi és sol. Recurs electrònic: http://oracc.museum.upenn.edu.

[125] En relació a Apol·ló que també és un déu bessó d'una altra divinitat i és aquell que es relaciona amb l'omphalos i l'oracle dèlfics.

[126] Tauleta XI de *Gilgames* de Nínive, la qual descriu el camí de Šamaš sota terra com un camí a l'inframón (Bottero 2002: 274-5).

Fig. 10. Utu, déu sumeri de la justícia, amb un peu sobre un el que sembla un omphalos.

Fig. 11. L'omphalos de Delfos. Reproducció romana

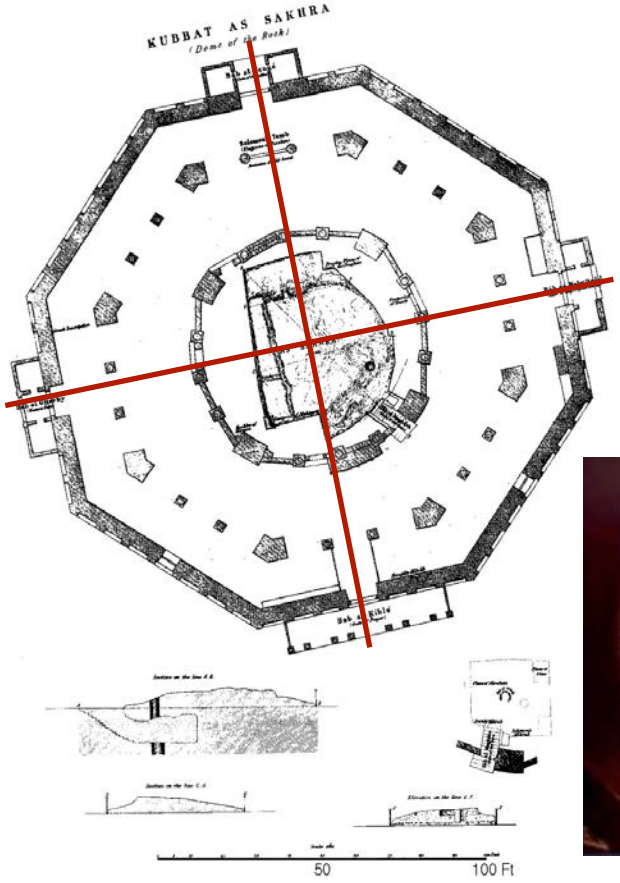
ha relació amb la llum, puix que Shamash tenia un ministre que conduïa el seu carro de foc i un text sumeri del segon mil·lenni [127]descriu la seva brillant aparença i capacitat de judici tot dient: "*la seva resplendor s'estén sobre el món com una xarxa*". Ens interessa específicament aquest text perquè relaciona la xarxa amb la llum. Són les xarxes o marques sobre l'omphalos, una representació de la reververació de la llum solar, la qual podria bé manifestar-se a través de pedres precioses o vidriades tallades, en forma de Gorgona i teixides en la xarxa, tal com esmenta Pausànies (*Descripció de Grècia* X.16.3)? Recordem el lligam que s'establia també a la tradició egípcia entre la llum i l'omfàlic Benben.

La xarxa ens remet també a la tradició talmúdica, on amb el terme *Even ha-shetiyah (fundació de pedra)*, era coneguda la pedra a partir de la qual "es va teixir el món", és a dir la primera pedra. Aquesta concepció d'una pedra que és l'inici del món conegut, s'adiu amb el mite hel·lènic que explica l'expulsió de la pedra simulacre de Zeus, per part de Cronos en el seu vòmit generador, abans que emergissin les divinitats Olímpiques. La pedra que anticipa als déus, és la matèria, sorgida de l'abisme del temps, suplantadora del déu atmosfèric, la qual segons el mite (Hesíode: *Theog. 116*) és llançada per Zeus, no se sap on i ,que es retroba en la tradició a Delfos.

[127] *Himne a Utu* (ETCSL 4.32.2)

Tornant a la pedra *Even ha-shetiyah*, aquesta es trobava ubicada en el centre de la "Cúpula de la Roca" a Jerusalem[128]. La tradició jueva explica d'ella que és la pedra on Jacop[129]va recolzar el cap amb la voluntat de reposar i sobre la qual li va ser possible veure l'escala que unia la terra i el cel i per la qual pujaven i baixaven els àngels.

Sota la roca *Even ha-shetiyah*, s'obre una gruta anomenada "el pou de les ànimes". Tal com afirmen Service i Bradbury[130], «*Dins el concepte d'Òmfal, també està implícit un cordó umbilical, un vincle invisible que va des de les profunditats de la terra a través del melic fins als cels '(Roscher 1913)*. El Talmud indica que aquesta roca[131] marca el centre del món i que també cobreix



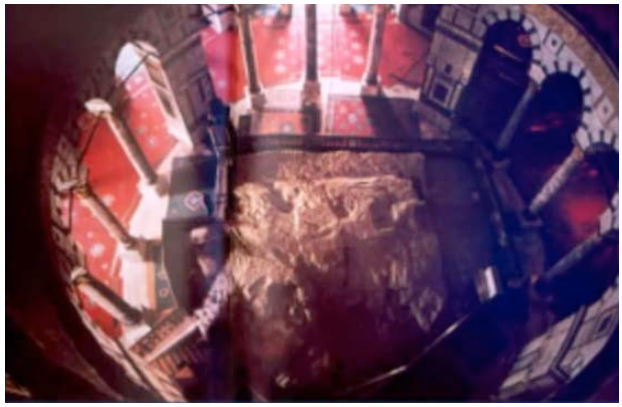


Fig. 12. Santuari "Cúpula de la Roca" a Jerusalem. Segons Tuvia Sagiv podria haver estat amb anterioritat un santuari cananeu dedicat a Astarot
Fig. 13. Dibuix de Charles Wilson, 1864, que ressalta la planta octagonal, la qual és relacionada per Tuvia Sagiv amb la simbologia d'Astarot.

[128] La primera referència de Jerusalem com a omphalos es troba en el llibre dels Jubileus, relat en hebreu del *Gènesis* escrit a Palestina en el s. IIaC. Sobre la ideació posterior de l'omphalos hebreu incorporant la concepció grega vegis Alexander, Philip S. *Jerusalem as the omphalos of the world: On the history of a geographical concept*. **Judaism**46.2 (Spring 1997): 147-158.

[129] Genesis 28:11.

[130] A. Servei i J. Bradbery. *Megàlits* i *els seus* misteris. 1979. Macmillan

[131] També és coneguda com la roca perforada.

l'abisme que conté les aigües del diluvi[132](en summeri, *Abzu*[133]). Aquesta font d'aigua és la font de *Gihon*[134] (literalment úter, com ho seria delphy, que alguns autors relacionen etimològicament amb Delfos[135]) i era l'abastiment principal d'aigua de Jebús, més tard Jerusalem.

Aquesta font és entesa com la de les aigües primordials del *tehom* (el nom que reben en hebreu). Si es retiren, segons la tradició talmúdica, les aigües es vessarien per l'obertura d'obstrucció d'aquesta, a través de la qual les aigües del diluvi es precipitaren a les profunditats que cal contenir[136]. En el Talmud, Yoma 54b, diu «*El món va ser creat a partir… del seu centre …i va posar la pedra sobre l'oceà… de la que el món es va fundar com és diu*[137]».

Ens interessa remarcar la relació que s'estableix entre les aigües primordials, el temple i el tron de Salomó, que recorda la imatge 23 del capítol 6, en la qual Osiris és representat en un tron sobre unes aigües, d'on emana el lotus omfàlic amb la seva descendència. A Delfos, el món subterrani i l'aigua també són elements presents. De la roca de la muntanya del Parnàs en brollaven diferents deus que alimentaven respectives fonts, d'elles la més coneguda era la de Castalia, envoltada d'un bosc de llorers consagrats a Apol·ló. Castàlia era una nàide relacionada també amb la màntica, considerada per Pausànies com a filla d'Aqueloo (Paus. X. 8. 9), riu del qual brollarien dues fonts, la de Cassotis i la de Castàlia, segons l'arrel *Kassuô*, cosides entre elles[138]. És probable que es considerés que aquestes aigües emanaven de les primordials, ja que el mont Parnàs és el centre a partir d'on es

---

132 A l'Apocalipsi 9: 1:... *Li van donar la clau del pou dels abismes*; 9: 2; ell el va obrir i en va pujar una fumarada com la d'una gran fornal, que va enfosquir el sol i l'aire. 3 Llavors, de dintre la fumarada, en van sortir unes llagostes que s'escamparen per tota la terra. Les llagostes van rebre un poder com el que tenen els escorpins, 4 però els van ordenar que no fessin mal ni a l'herba ni a la vegetació ni als arbres: tan sols podien picar els homes que no portessin al front la marca de Déu. 5 Els fou concedit no pas de matar-los, sinó de turmentar-los durant cinc mesos amb un turment com el que provoca la picada dels escorpins. 6 Aquells dies els homes buscaran la mort i no la trobaran, desitjaran morir però la mort s'apartarà d'ells.
7 Aquelles llagostes semblaven cavalls equipats per a la guerra; duien al cap una mena de corones d'or i tenien la cara com de persones humanes, 8 cabellera de dona i dents de lleó. 9 Portaven unes cuirasses d'acer, i el brogit de les seves ales era com el d'una munió de carros de guerra llançant-se a la batalla.10 Com els escorpins, duien cues amb fiblons, que havien rebut el poder de fer mal als homes durant cinc mesos. 11 El seu rei és l'àngel dels abismes, anomenat Abadon en hebreu i Apol·liont en grec.

133 En babilònic Apsu. *El poema babilònic de la creació (Enuma Elish) (I, 3; I,25; I,29;*

134 La qual sorgeix en una gruta al peu de la muntanya

135 L'arrel grega *δελφ* significa "úter" i *a-delphos* "germà de la mateixa mare".

136 En el Salm 104: 1-9 s'explicita que les aigües ho cobrien tot abans de ser contingudes per un límit, com també és relaciona Déu amb un déu admosfèric, relacionant-lo amb el foc, els núvols i el vent. I com el déu mesopotàmic Enki, construeix la seva morada sobre les aigües.

En el Salm 104: 1-9: està escrit:
"Beneeix, ànima meva, a HaShem. HaShem, Déu meu, com de gran ets; t'has vestit d'esplendor i de majestat, cobrint-de llum com amb un mantell, estenent el cel com una cortina. Ell és el que posa les bigues de les seves altes estances a les aigües; el que fa dels núvols la seva carrossa; el que camina sobre les ales del vent; que fa dels vents els seus missatgers, i de les flames de foc els seus ministres. Ell va establir la terra sobre uns fonaments, perquè mai sigui sacsejada. La vas cobrir amb l'abisme com amb un vestit; les aigües estaven sobre les muntanyes. A la teva represió van fugir; al so del teu tro es van precipitar. Es van aixecar les muntanyes, es van enfonsar les valls, al lloc que tu vas establir per a ells. Vas posar un límit que no poden creuar, perquè no tornin a cobrir la terra. "(LBLA revisada).

11 http://juchre.org/talmud/yoma/yoma3.htm#54b

138 http://www.theoi.com/Nymphe/NympheKastalia.html

reconstrueix el món per part de Deucalió i la seva esposa Pirra, després del diluvi, el lloc per on, podríem entendre que les aigües comencen a descendir. A les llegendes de Perseus i Heracles, Pythó[139] és identificada amb el diluvi, ja que el drac en sorgirà dels llims que deix la retirada de les aigües[140]. Des d'aquesta perspectiva, l'omphalos és pot conceptualitzar fàcilment com la pedra que segella l'abisme de les aigües relatives al caos primigeni, personificat en la figura del drac[141], fet que permetria l'associació de l'omphalos amb la tomba de la serp Pythó, tal com relata Varron[142].

L'omphalos és pensat, tal com s'ha vist, com un tap que segella les profunditats on habita el caos i per tant es converteix en sinònim del control poderós de les forces ocultes, d'una banda negatives per la seva potencialitat destructora desfermada però d'altra, generatrius i creatives, sempre que estiguin sota control, d'aquí el poder màntic i religiós. I extensivament el seu valor polític que s'exemplifica en el fet fundacional, que posa en joc l'essencialitat de la lluita primera entre l'ordre i el caos repetint reiteradament el gest del domini de la forma, estructurant l'amorf, és a dir, creant. Aquest fet creador s'explicita en una segona accepció de l'omphalos que s'entén com el punt de partida d'un teixir el nou ordre que s'expandirà en totes direccions, un ordre que és llum, que és veritat, que és visible i conscient. Establim la hipòtesi d'aquest sentit del gravat en xarxa que sovint matisa la superfície de les pedres omfàliques, més enllà de la descripció mítica de l'embolcall de la pedra substitutiva del Zeus nadó devorat per Cronos [143] . Aquesta estructuració d'ordre porta l'implícit d'immobilitzar en el nus l'indesitjable, fet que ens explicaria el simbolisme del nus i la creença en el seu poder màgic. A la mitologia babilònica, la xarxa és utilitzada per capturar Tiàmat, representació de les potències del caos, per part de la divinitat creadora Marduk (*Enuma Elish*: IV 95-104). També va ser gràcies a una xarxa que Hefest va fer visible la infidelitat d'Afrodita amb Ares. La xarxa comparteix amb la llum la seva estructura de feixos i la capacitat d'atrapar la forma, fent-la emergir de l'invisible.

---

[139] Vernont Harcourt (1838: 367) Considera la serp una personificació del geni de les aigües i relaciona el mite amb rituals egipcis, en consonància amb la serp Typhó. Llocs de referència on pervivien rituals que considera relacionats amb el diluvi són: el Mont Casius, la Cova Corycia, Nusa, el Turó de Noé, la Deo-Nausha a Hindoos (368). La relació entre el drac i el caos de les aigües originals és també esmentat a Fontenrose (1959): 420.

[140] També Atum en la seva forma serpentina emergeix de l'oceà primordial. Castel, 2001.

[141] L'anomenat *mite de Labbu* (biblioteca d'Assurbanipal) testimonia l'existència del mitema de la lluita d'un monstre marí contra una divinitat que s'erigeix com a defensor màxim dels déus i la humanitat. Sobre aquest mite i altres en relació al combat d'un déu atmosfèric contra un déu de les aigües, vegis la Introducció de Lluís Feliu i Adelina Millet del *Poema Babilònic de la Creació*. Barcelona, 2004, pp 52-64.

[142] De Ling. lat., VII, 17.

[143] No sabem si al·ludint precisament a aquest mite, Cirlot (1969), afirma la relació simbòlica de la xarxa amb l'embolcall i el fet de devorar. L'autor considera també la xarxa com l'arma dels déus uràrics.

6.2. L'omphalos i els centres teixits en recipients de cistelleria.

Dèiem que l'omphalos es percep triplement com una porta que vehicula diferents plans de la realitat superposats en sentit vertical; com una llosa que conté (no que segella, perquè es continua mantenint una obertura que permet la comunicació) el caos primigeni i com un origen de la forma que s'estén en les quatre direccions (simbolisme de la creu) a través d'una acció: teixir. El verb teixir, com ja ho havíem esmentat, és el que s'utilitza per explicar la tasca de l'aede: les cançons es teixeixen. La forma nova, la forma que es crea es pensa doncs, sovint a partir de la conceptualització del fet de teixir. Teixir porta implícita la noció de nus i d'assemblatge, les paraules s'encadenen en el cant així com les mans ho fan en la dansa coral, però teixir, en el cas de la cistelleria, té una imatge afegida: la forma, creix a partir d'un nucli central, d'un omphalos.

Figs. 14. La construcció en espiral cosida es considera la tècnica més arcaica en cistelleria.

Es troben poques mostres de cistelleria antiga, les conservades són sobretot egípcies, essent les de més antiguitat les trobades a Al-Fayum (5000 aC), aquestes corresponen a la tècnica d'espiral cosida (Fig. 14, 15a, 16 i 17), la més arcaica i estesa, la qual utilitza com a element estructural passiu, una bobina de tiges que s'enreda sobre ella mateixa, anomenat base, i un element vertical actiu que subjecta la forma, anomenat puntada. A diferència de les tècniques d'ordit i trama, que utilitza també l'art tèxtil, aquesta és exclusiva de la cistelleria. Observem que en aquesta construcció la base és una espiral i el cos creix seguint una helicoide.

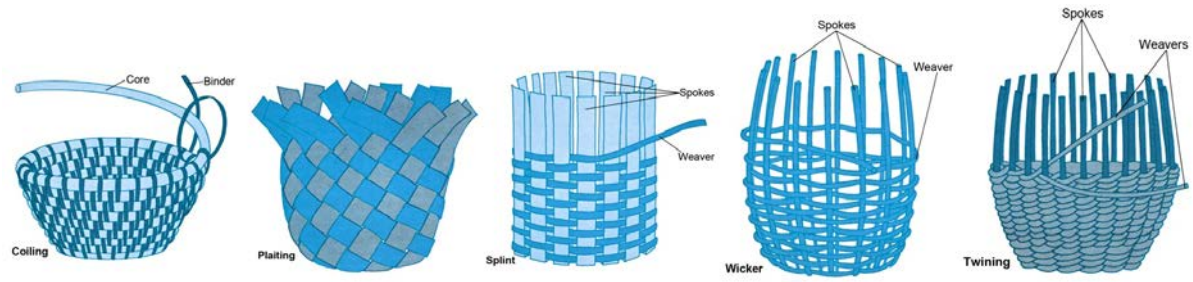


Fig. 15. Tècniques bàsiques de cistelleria: a: espiral cosida; b: teixit pla; c: lligament enllaçat; d: vímet amb fèrules; e: acordonat. .http://www.craftingdiy.com/basketry.

Fig. 16. Cistell egipci conservat a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú.
Fig. 17. Cistell de palla. Egipte, Imperi Nou. Museu Vaticà. Roma. Ambdós cistells estan construïts a partir de la tècnica de bobinatge en espiral cosida.

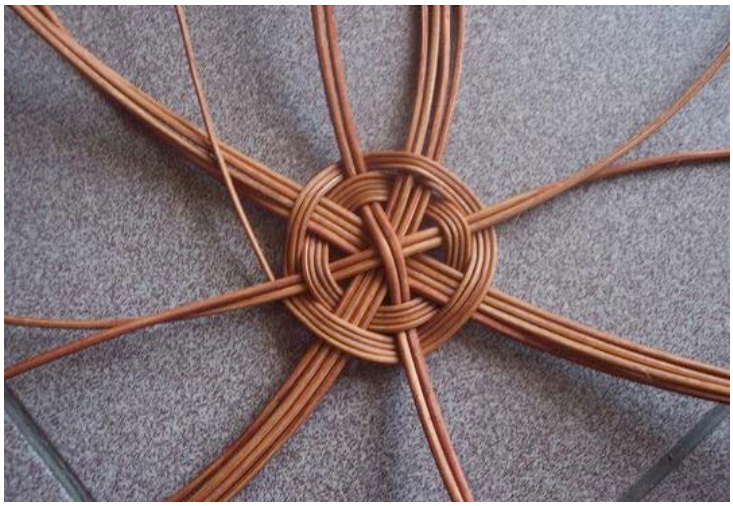


Fig. 18. Centre estructura central, cistelleria teixida. Pinterest: https://s-media-cache-ak0.pinimg.com.

Fig. 19. Cistelleria trobada a Al Fayum (British Museum). Imatges de la investigació sobre el color a partir de la utilització de llum ultraviolada. Treball de Barbara Wills i Marei Hacke. *Ancient Egyptian basketry: investigation, conservation and colour*. [En línia] [22 de març de 2016] https://www. academia.edu.

Encara que les fibres vegetals puguin teixir-se de manera plana creixent de manera ortogonal, la majoria d'objectes en cistelleria s'estructuren a partir d'un centre, que és a la vegada l'element generador de la forma i l'ànima que l'estructura. En la tècnica de teixit, dos sistemes de vergues, brins o tires vegetals planes s'entrecreuen perpendicularment de tal manera que un d'ells forma els muntants (l'element passiu, l'ordit) i l'altre, la trama (l'element actiu). Quan partim d'un centre, l'ordit adopta la forma de creus i estrelles. En el cas, que l'element actiu sigui doble i es treni al voltant de l'estructura base, tal com es mostra a la fig. 21, la tècnica s'anomena d'acordonat.

Les figures 20 i 21 mostren objectes ceràmics grecs que emulen formes i patrons decoratius de la cistelleria. Les tecnologies de la cistelleria i de la ceràmica comparteixen en bona part l'espectre de necessitats que resol la fabricació de llurs objectes, no seria d'estranyar que determinats patrons estructurals i decoratius de la cistelleria s'hagin continuat reproduint en els vasos de terracota.

Fig. 20. kàlathos àtic geomètric tardà, 750-700 aC. Louvre_MNE1176 Fig. 21. Cistella de terracota àtica, periode geomètric, s. VIII aC. Metropolitan Museum New York.

Fig. 22. Lekytos, escena de Gineceu, Metropolitan Museum de Nueva York.

La importància del fet de teixir en la conceptualització del món a la Grècia Arcaica és explícit a l'Odissea, fet comentat per diversos autors[144]. Homer fa referència a una tasca femenina vinculada al teler vertical, tal com mostren algunes imatges iconogràfiques com la de la fig. 22. Del mateix text en resulta l'evidència d'una forta càrrega metafòrica que relaciona el fet de teixir amb el temps i, fins i tot, amb la creació o destrucció de l'ordre. És clar que totes les referències homèriques sobre el fet de teixir relacionen l'activitat amb l'art tèxtil i no pas amb la cistelleria, tot i que per l'obvietat de les similituds, d'una fabricació que es realitza a partir de fibres vegetals, utilitzant les mateixes tècniques, a partir de posar en relació dos elements que són la trama i l'ordit, ens sembla innecessària la distinció de cara a una afectació conceptual en relació a la creació de la forma, que hagi permès establir metàfores cosmogòniques. Ens interessa de la idea de teixir, la seva relació amb el temps i la seva capacitat de servir de base conceptual per a formes que emanen d'un centre, és per això que ens hem referit a la cistelleria. Que

144 En destaquen: John Scheid i Jean Svenbro (1984), *Le Métier de Zeus* i Ioanna Papadopoulou-Belmehdi (1994), *Le Chant de Pénélope: Poétique du tissage féminin dans l ' "Odyssée"*. Més recent, l'article de Ricardo Olmos (2001). "El simbolismo del tejer y del vestido en la Odisea". *Tejer y vestir: de la antigüedad al Islam* (Manuela Marín, ed) Madrid: Consejo Superior d'Investigaciones Científicas.

l'aede teixeixi les cançons, pot ser no sols una idea d'articulació de la forma encadenada sinó que probablement implica nocions de ritme i temporització. Les paraules s'entenen lligades en aquesta mateixa idea de *trama* que encara utilitzem per a referir-nos a l'estructura narrativa d'un text. Les imatges 23 i 24 posen en relació l'elaboració de la forma a partir de la tècnica de trenats en cistelleria i una execració (malediccions) egípcia. Aquesta construcció del text en espiral és la mateixa del disc de Festos, on tal volta l'estructura encadenada d'elaboració de la forma a partir d'un centre, propi de la cistelleria no sigui incompatible amb la imatge de la serp en espiral, la qual connota la tècnica de construcció ceràmica anterior al tornejat, que no és sinó una bobina de fang enrotllada, tal com mostra la serp micènica de la fig. 26.

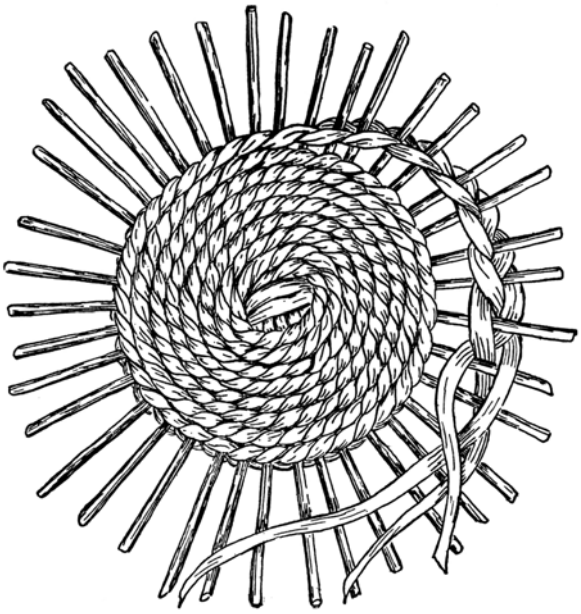


Fig. 23. Gràfic de la construcció a partir de la tècnica de trenats.
Fig. 24. Execració. Ceràmica egípcia. Ss. XVIII-XIX aC. Metropolitan Museum New York.

Fig. 25. Disc de Festos. Museu d'Heralkion, Creta.

Fig. 26. Serp de terracota. Museu Arqueològic de Micenes. s. XIII aC.

6.3. Els centres concentrics com a imatge que emergeix de la matèria.

Els cercles concèntrics són una forma observable a la naturalesa, es relaciona amb el creixement de la vegetació, i per tant, és un indici del pas el temps i del creixement de la forma. Els trobem també a l'aigua en relació a les ones ondulatòries que genera qualsevol element que interacciona amb la superfície.

Fig. 27 i 28. Centres concèntrics troncs d'arbres talats. Fig. 29. Centres concèntrics a l'aigua.

Els vasos de pedra calcària egípcia (fig. 29) i el posterior minoic de marbre (fig. 30), aconsegueixen una decoració natural al fer visible les vetes o les aigües de les mateixes pedres, obtenint com a resultat un motiu formal en consonància als centres concèntrics que es reprodueixen sovint en els vasos ceràmics de diversa procedència, d'entre els quals destaquen els micènics i els del període geomètric.

Una de les tipologies de vasos grecs que més se singularitza per l'ús de la imatge dels cercles és l'arybalos, prenent fins i tot la forma d'anell, destinat a contenir com també els vasos calcaris egipcis ungüents i olis cosmètics[145].

Fig. 30. Vas de pedra calcària egipci (3500-2.500 aC).
Fig. 31. Àmfora ritual minoica de marbre vetejat de Zakro, (1500-1450 aC).

Fig. 32. Aryballos corint. Museum of Fine Arts Boston. Num. 35688

[145] En el cas dels vasos egipcis semblen haver estat utilitzats també per a rituals relatius sobretot a l'àmbit funerari, en la preparació de la momificació. En el cas dels aryballos és més comú lligar el seu ús a l'equipament de cura personal dels atletes, encara que també s'hagin pogut utilitzar en rituals.

6.4. La roda del terrissaire.

Els vasos guarden en la seva estructura la memòria del tornejat, que es percep com a cercles concèntrics que ressegueixen la forma, petjada del moviment helicoïdal que ha seguit l'evolució del vas en la seva formació, congelant també el temps com si es tractés d'una instantània fotogràfica.

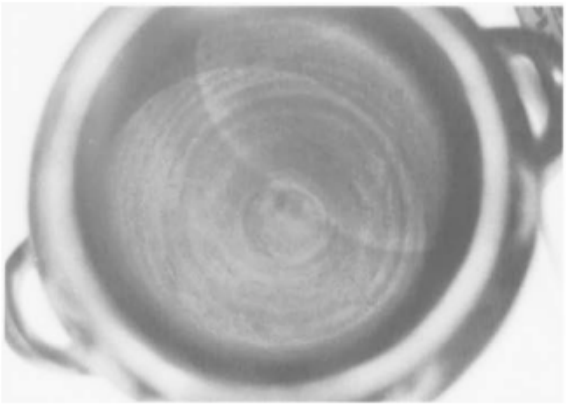


Figure 1. Looking into the mouth of the vase. Note counterclockwise spirals on the interior of stamnos. Attic black figure stamnos by the Michigan Painter. Miniature Class A. Lugano, Private collection.

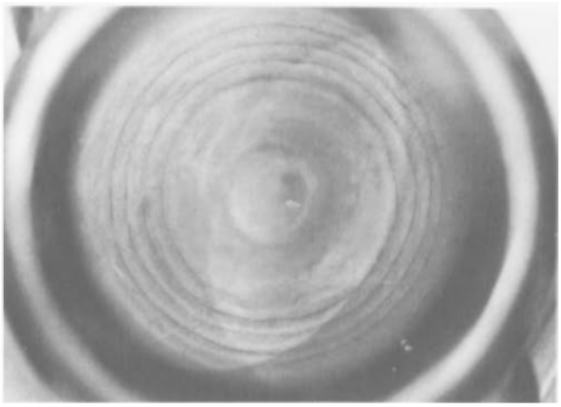


Figure 2. Same counterclockwise spirals lightly outlined in pencil. Attic black figure stamnos by the Michigan Painter. Miniature Class A. Lugano, Private collection.

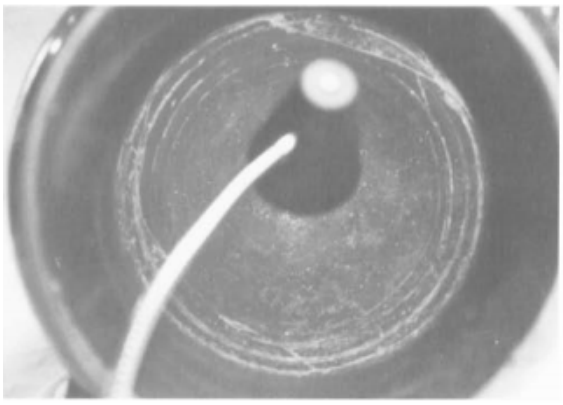


Figure 3. Looking through the mouth of the vase. View shows counterclockwise spiral in a stamnos (bottom portion of vase has been trimmed smooth). Attic red figure stamnos. Lugano, Private collection.

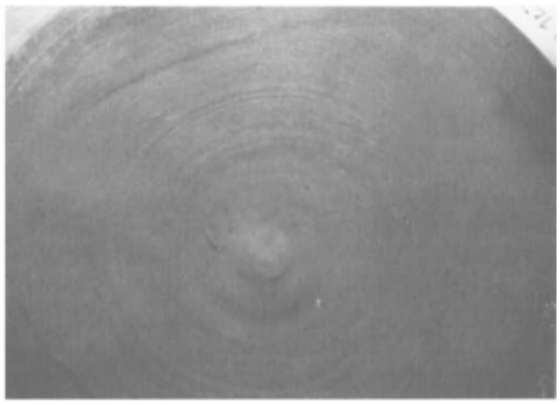


Figure 4. Counterclockwise spiral on under side of a stamnos lid. Stamnos lid by the Achilles Painter. Lugano, Private collection.

Fig. 33. En aquesta imatge s'aprecien les marques circulars que deix el tornejat. Observacions realitzades per Toby Schreiber a l'article *The Turn of the Wheel* publicat a Occasional Papers on Antiquities 1 Greek Vases In The J.Paul Getty Museum. Malibú, california, 1983.

Diversos casos exemplifiquen el fet que la forma tridimensional i la bidimensional en un mateix objecte comparteixen una unitat conceptual, és a dir, que la pintura no s'entén com a un recobriment decoratiu sinó que pensem que esdevé part constitutiva de la forma, tal

com indiquen les imatges de la 34 a 37 on la pintura tracta formalment i estructural la relació entre l'ansa i el cos del vas.

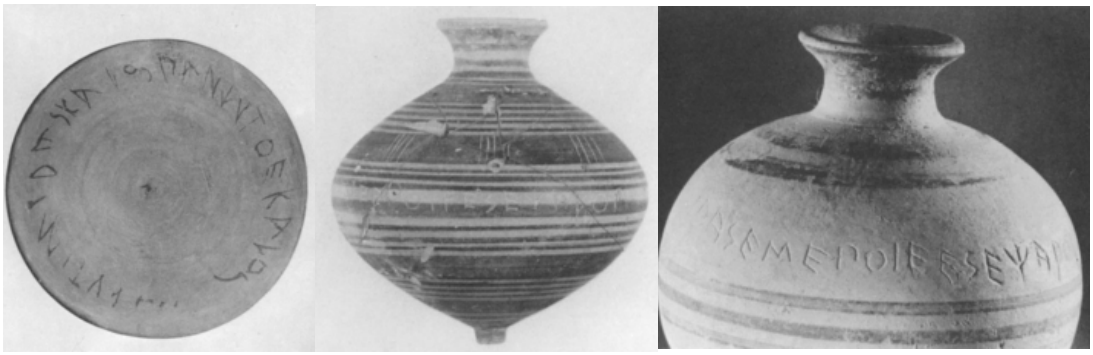
Els grafismes segueixen sovint pautadament la mateixa dinàmica de la construcció de la forma, la qual cosa ens ha conduït a preguntar-nos sobre el paper que pot haver exercit la tecnologia del torn ceràmic en la concepció formal dels vasos a la Grècia arcaica i si aquest fet es vincula o no amb la concepció d'omphalos.

Figs. 34, 35, 36 i 37. Amphoriskos, helàdic recent III (1200- 1090 aC).British Museum.

(a) (b)

A MYCENAEAN CHALICE AND A VASE PAINTER
(a) BM (PRIVATE COLLECTION). (b) BM C672.

Figs. 38 i 39. Vasos micènics. Imatges extretes de Karageorghis, V.. "A Mycenaean Chalice and a Vase Painter". *The Annual of the British School at Athens* 52 (1957): 38–41. Web.:http://www.jstor.org/stable/30104403



Figs. 40, 41 i 42. Vasos beocis. El 40 i 42 contenen inscripcions que segueixen la mateixa estructura que delimiten els cercles pintats. Les imatges provenen de Raubitschek, Isabelle K. *Early Boeotian Potters.Web.: http://www.ascsa.edu.gr/pdf/uploads/hesperia/147304.pdf*

Fig. 43. Copa amb peu micènica, XIVe-XIIIe. s. aC. Louvre AO15744.jpg. Fig. 44. Helàdic tardà III C de Xeropolis. Imatge de Dan Diffendale.

Fig. 45. Estatueta de tornejador egipci provinent d'una tomba, sobre el 2500 aC. Penn Museum. Portada de la publicació de Doherty, S. K. (2015).

La primera roda de terrissaire[146] va ser trobada a Ur (Mesopotàmia) el 1930, a les excavacions realitzades per Leonard Wooley, en un nivell pertanyent al període d'Uruk (3800-3200 aC).
Textos i imatges testimonien l'interès de les cultures del Pròxim Orient per a aquesta tecnologia així com a Grècia. A la mitologia egípcia, el déu Jnum, amb el seu torn de terrissaire, modelava amb fang del Nil les persones[147]. En un mite recollit a la Biblioteca mitològica pel Pseudo Apol·lodor[148], Prometeu, va crear els homes modelant-los amb fang, Atena va ser la que hi va infondre l'alè diví, dador de vida (fig. 43).
El domini que té el terrissaire sobre l'argila s'usa com a il·lustració per mostrar la sobirania

Figs. 46 i 47. Pintures en una tomba egípcia. 2000 AC.

de Jehovà sobre els individus i les nacions. (Isa 29:15, 16; 64: 8.) La casa d'Israel era per a Déu "com el fang a la mà del terrisser", essent Ell, el Gran Terrissaire. (Jr 18: 1-10.) "L'home no està en posició de disputar amb Déu, de la mateixa manera que no esperaria que l'argila desafiés a aquell que li va donar forma" (Isa 45: 9.).

---

[146] Monogràfic sobre l'origen i ús del torn a Egipte per Doherty, S.K. (2015): *The origins and use of the potter's whellin ancient Egypt*. Oxford: Archaeopress. Archaeopress Egyprtology 7. ISBN: 9781784910600

[147] Lara Peinado, Federico (1989/2009). *Libro de los Muertos*. Madrid, Tecnos. ISBN 978-84-309-4804-8.
En els textos de les piràmides, apareix també Jnum com l'encarregat de modelar el monarca, així com esdevé l'artífex i el mitjà a través del qual el rei assoleix l'ascensió celeste pàgs. 469-470. Francisco Borrego vincula aquesta divinitat lligada al torn, amb el seu paper protector en relació al renaixement del sobirà i el contextualitza en l'àmbit solar junt amb Ra, Bastet i Hathor. Borrego, Gallardo F.(2011). "La realeza Egípcia y el dios Jnum durante la dinastía IV. Algunas reflexiones". *Esta Toledo, aquella Babilonia. Convivéncia e interacción en las sociedades del Oriente y del Mediterráneo Antiguos*. Belmonte, J.A. i Oliva, J. (coordinadors). Cuenca: Ediciones de la Universidad.

[148] Pseudo Apol·lodor. *Biblioteca*. Llibre I, 7, 1-2.

Fig. 48. Baix relleu del Temple de Dendera. IV aC. El déu Jnum junt amb Heket, la deessa egípcia del part.

Fig. 48 i 49. Terrisser de Corint (625-600 a. C.) pínax, tauleta votiva trobada a Penteskouphia, 5,7 x 4,2 cm. Musée du Louvre.

Fig. 50. Creació de l'home per Prometeu. Musée du Louvre, MR 838

Fig. 51 i 52. Pínaxs corintis amb imatges sobre la fabricació de ceràmica,, 575–550 aC. Altes Museum. Berlín.

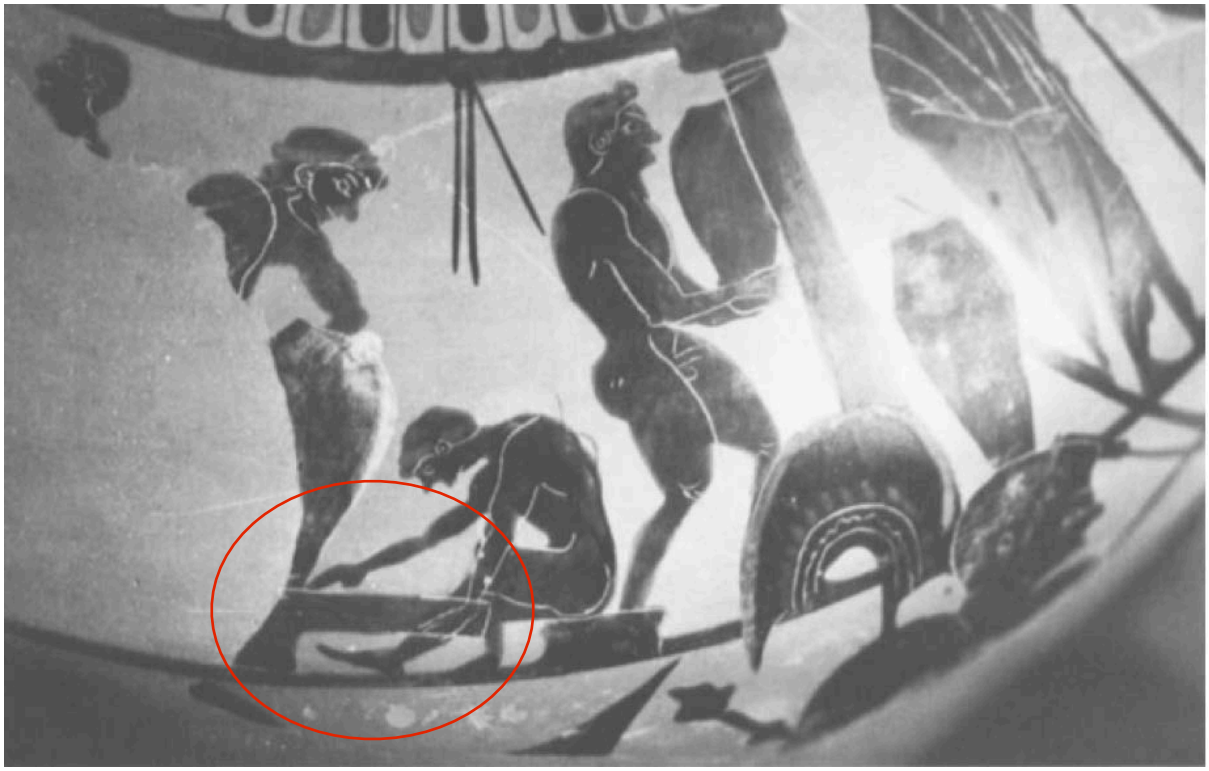


Fig. 54. Escena d'un comerç de terrissaire en una hydria on es pot veure un terrissaire movent el torn. Munich, Antikensammlungen (1717).

A la Grècia Arcaica, el domini del torn també és motiu de comentari per part d'Homer, qui ho esmenta a la Ilíada en la descripció de la fabricació de l'escut per part d'Hefest. El moviment del torn, és utilitzat per l'aede per establir paral·lelismes entre la superfície de l'escut, de la roda del terrissaire i la dansa coral.

> *Unas veces, moviendo los diestros pies, daban vueltas a la redonda con la misma facilidad con que el alfarero, sentándose, aplica su mano al torno y to prueba para ver si corre, y en otras ocasiones se colocaban por hileras y bailaban separadamente.*
> *(Traducció Lluís Segalà i Estalella (1910): Il. cant XVIII, 599-606)*

En la decoració dels vasos es troben diferents escenes que atorguen valor a les diferents tasques del terrissaire.

La tècnica del tornejat. A diferència d'altres tècniques que necessiten un temps ampli d'execució, la forma en el torn es desenvolupa amb una rapidesa màgica, donant més la sensació que apareix que no pas és construïda. Les mans treballen amb una sensualitat pròpia de la dansa, mantenint una tensió invisible entre la matèria i la forma, on el gest suau, harmònic i conscient, limita l'energia que permet créixer la forma, dotant-la de regularitat. El moviment és hipnòticament continu, res a veure amb els cops rítmics de les

Fig. 55. Tondo: Terrissaire a la feina.
Fotografia de Maria Daniels, cortesia dels Museus Nacionals de Berlín (Staatliche Museen zu Berlin), del Patrimoni Cultural Prussià: Antikensammlun, 02-març 1992. Berlín F 2542

tècniques escultòriques o la gestualitat repetitiva dels cosits o les tècniques de cistelleria. Però a més els materials utilitzats, l'aigua i l'argila apropen la tècnica, a una visió diríem carnal de la matèria, en un món humit, que simbòlicament bé podria vincular-se a la fertilitat, com també a ideacions cosmogòniques que posen en relació l'aigua i la terra com a origen de la creació.

La forma es crea a partir d'introduir el buit dins una massa original amb forma cònica, la pella, la qual prèviament ha estat centrada. Les semblances amb els mites cosmogònics hi són, tant pel que fa al paral·lelisme entre la forma de la pella i els monticles primigenis, la ubicació de centralitat que comparteixen, com en el fet que ells són l'origen de la creació.

Centrar la pella. Un cop el fang es troba en les condicions òptimes per ser treballat, el centrat de la pella és la primera acció que ha de realitzar el terrissaire abans del tornejat. Aquesta operació té com a finalitat garantir que el moviment de rotació del fang es realitzi

al voltant de l'eix central de l'omphalos (en català cap) del torn, i és bàsica per a què el vas de terrissa sigui elaborat correctament. Si no es domina la tècnica, s'obtindrà un vas amb parets de gruixos irregulars, àrees de menor resistència i, per tant, formes pobres i inestables.

Fig. 56. Detall modelat amb torn.

Passos:

1. El fang preparat en forma de bola es col·loca sobre el cap de la roda (omphalos) tan centrat com sigui possible.
2. El terrissaire fa girar la roda rapidament, lubricant-se les mans i el fang i, pressiona amb dels palmells de la mà col·locats en costats oposats. Les dues mans de manera simultània construeixen un conus. Aquesta forma no és casual, sinó que afavoreix el procés de col·locació de la massa de fang en el centre de la roda i ajuda a mantenir una consistència uniforme del material a l'eliminar qualsevol bossa d'aire de l'interior.
3. Per acabar de centrar la pella, s'ha de realitzar pressió en direcció al centre i de dalt a baix. La posició de les mans en el centrat final és determinant, ja que es necessita molta estabilitat i exercir una pressió uniforme. Per aconseguir-ho les mans treballen coordinadament i posicionades una sobre l'altra, esdevenint una imatge de fàcil comparació amb les mans dels dansaires corals, tal com esmenta Homer a l'escena de fabricació de l'escut d'Aquil·leu.

L'apertura. Després del centrat és realitza l'apertura de la pella, consistent en introduir espai buit en el centre de la massa d'argilla, per tal d'aconseguir transitar de la forma sòlida a una estructura de parets, que s'obre del centre cap a l'exterior des del centre com una flor i, en un sentit centrípet com segueixen les ones que s'expandeixen a l'aigua (imatge 56).

Fig. 57. Pella mal centrada. S'observen parets de diferent gruix i el dibuix d'una espiral deformada, per tant el dibuix de l'espiral es relaciona amb el centrat correcte de la peça.

En relació al buit, Hesiode (Th, 155-180), el considera una necessitat per tal que la creació esdevingui possible. Cal separar els progenitors, és a dir d'introduir un espai, perquè els fills puguin sorgir a la llum. L'acte de separació es planteja com a violent, a través del tall amb una eina esmolada del falus del pare, Urà. Aquest sacrifici previ a l'esdevenir de la forma nova, aquest acte violent original que permet la separació dels cossos-fills de la

matèria-mare, és el tall del cordó umbilical, tall que també cal realitzar per a obtenir la forma ceràmica, tot separant-la del torn. Els omphalos dels vasos no són doncs només un espai central, sinó que són el registre d'aquell punt de contacte que van mantenir amb el centre del torn.

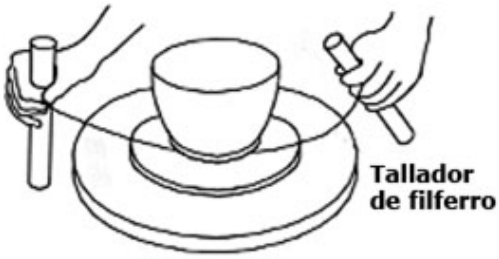


Fig. 58. gràfic que descriu la separació del bol de la roda del torn.

L'interès en relació a la tecnologia del torn va més enllà tal com analitzarem a l'apartat següent a través de la pluralitat de significacions que es desprenen de la roda. L'omphalos com a nom posa en relació la roda, els vasos i plats ceràmics i l'escut, a partir d'una ideació de centre que pensem podem copsar a través de l'anàlisi de la conformació del vas en el torn ceràmic. Que s'anomeni com a tal al centre de la roda indica que és un espai en moviment, si a més atenem al fet com s'origina la forma en el torn ceràmic, veiem que creix marcant una espiral helicoïdal (figs. 58 i 59). Aquesta força motriu genera formes circulars el·líptiques en el perímetre dels vasos que són la petjada del seu creixement tal com ho són els cercles concèntrics en el tronc d'un arbre talat. I aquestes formes no passen desapercebudes perquè es ressegueixen i pensem creen pautes gràfiques.

Aquesta imatge del torn girant és precisament representada en el tondo d'una kylix, tal com es mostra a la fig. 60.

Fig. 59 i 60. Gràfics helicoide per Genís Àvila Casademont, Galdric Santana Roma i Lluís Giménez Mateu. Universitat Politècnica de Catalunya. https://youtu.be/qIPk2JjXIB0. Fig. 60. Kylix figures negres. The British Museum, núm: 1847,1125.18

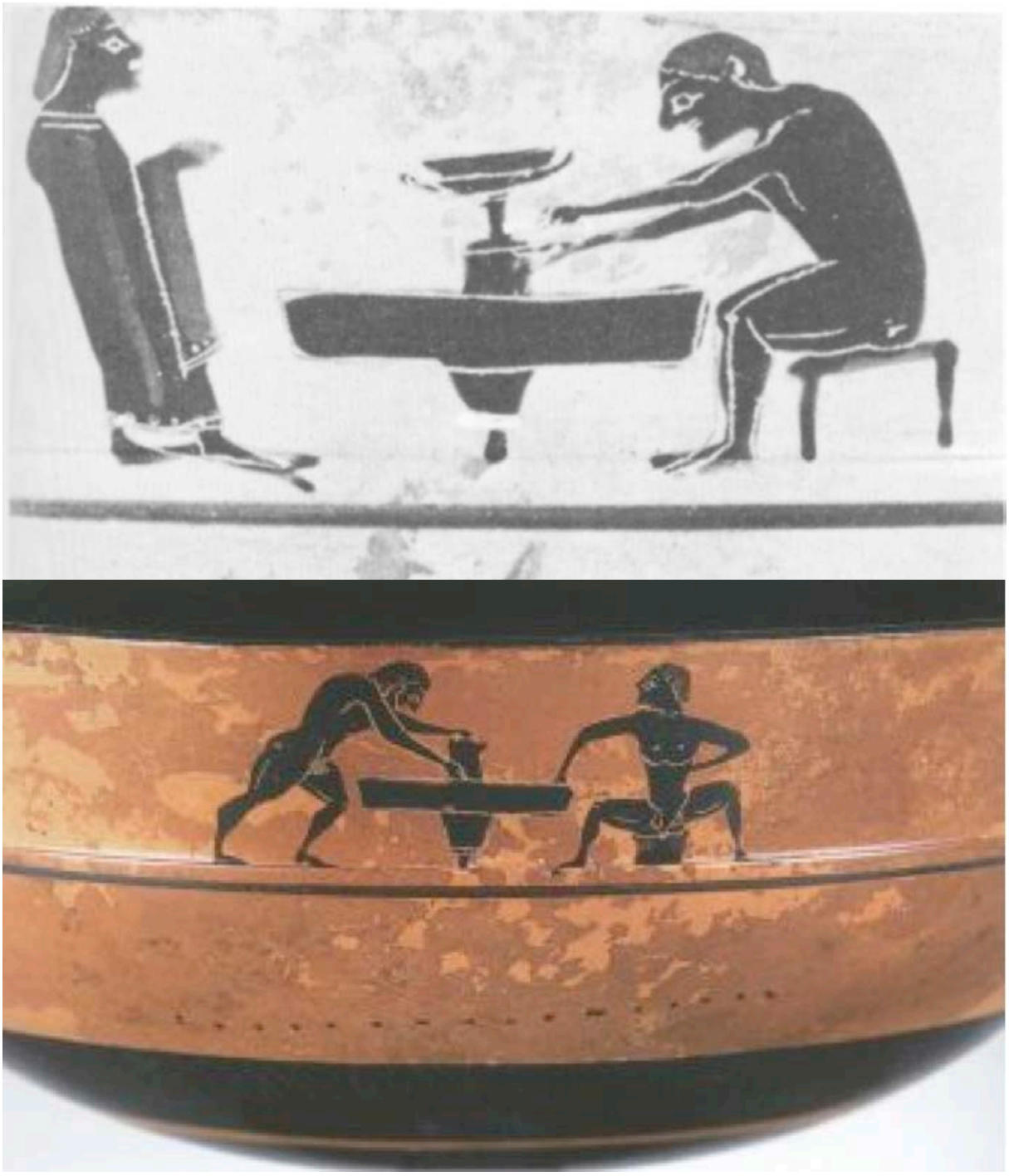


Fig. 61.i Fig. 62. Kylix àtica figures negres. Sobre 540 -530 aC .

Tal com es mostra a les imatges 61 i 62, el torn clavat al terra és en ell mateix un eix vertical, un omphalos. A la imatge 62 és difícil passar per alt, el gest rebuscat de l'ajudant del terrissaire mostrant un sexe que sembla posar en relació a través d'una representació gràfica isomòrfica al sexe masculí amb el torn, en una postura que ens recorda la de la Pashupati[149](imatge 63), senyor dels animals, entesa quasi unanimement com un proto-Shiva, probablement itifàlic. La versió anicònica de Shiva és el *ling*, *linga* o *lingam* (literalment marca), símbol de l'energia creadora del déu com a abstracció del poder generador masculí, complementat pel femení sota la forma de *yoni* (vagina o ventre), font i secret de la vida.

Fig. 63. Segell amb la figura asseguda del que s'ha anomenat Pashupati trobada a Mohenjo-Daro, literalment "monticle de la mort", una antiga civilització de la Vall de l'Indus a l'actual Pakistan. 2.500-2400 aC. National Museum Nova Delhi.

[149] Tom Van Bankel. *The Proto-Shiva seal or "Pashupati and the five pranas depicted on an Indus seal." (An Indus "Rosetta stone")* l'identifica com el "creador", tal com es menciona al Prasña-Upanishad (en linia). www.academia.edu (10 d'abril del 2016).

Fig. 64. Lingam. culto linga de Shiva, Varanasi. Ars Gravis (en línia)/ www.arsgravis.com (20 de març del 2016).

Fig. 65. Pedra Yoni, al Santuari de Cát Tiên. The National Museum of Vietnam History

Resulta evident que és difícil saber les referències exactes de l'imaginari de cada pintor, terrissaire i artesà de manera general, que determinades coincidències poden ser casuals i no causals i que algunes influències resulten inversemblants. I, malgrat tot, pensem que les similituds contemplades des d'un punt de vista holístic i no lineal poden aportar indicis de determinats constructes subjacents en formes metafòriques, útils com a matrius per a la interpretació del món com ara l'omphalos.

La roda del terrissaire es mostra, malgrat les distàncies temporals, de manera similar al *lingam*, com un eix vertical clavat a terra a la manera d'una ara. És aquell punt immòbil a partir d'on tot s'estructura, d'on tot neix i s'articula, gràcies al moviment de la roda. Moviment centrífug, doblement constructor i destructor, que necessita una força contrària per a mantenir el procés ordenat del creixement de la forma. Aquest eix no sols és masculí per un paral·lelisme formal, sinó també perquè les cultures que hi ha darrere aquesta visió conceptualitzaren la idea suprema del diví en relació a la garantia d'ordre, en la figura del déu atmosfèric, sempre distant i immòbil.

7. Omphalos: forma i dinàmica de l'espai.

7.1. Els centres concèntrics com a indicadors de la forma.

Al llarg d'un període dilatat de temps, que va des de l'hel·làdic fins a l'època clàssica trobem vasos de terrissa amb dibuixos de cercles concèntrics resseguint el perímetre del vas, sovint coincidents amb la petjada de la tecnologia constructiva del torn ceràmic. Pensem que podrien haver esdevingut una grafia del moviment mateix. Un moviment fèrtil, creador i estructurador de la forma, fàcilment relacionable amb cosmovisions.

Fig. 1. Gerro d'estrep micènic. Al voltant de 1400-1200 aC.

Figs. 2. Xipre. 700 aC. RSD Museum. Rodes. La migració des de la Grècia continental a l'illa de Xipre després del final de l'última edat de bronze va introduir formes lineals i geomètriques a l'art i la cultura xipriota. El disseny d'aquest gerro reflecteix l'estil que va sorgir durant el geomètric i el període geomètric Tardà. Els anells negres concèntrics, realitzats amb compàs que circumscriuen el cercle central pintat a mà de color vermell són elements decoratius tradicionals de l'estil de "cercle".
Fig. 3. Pyxis protogeomètrica, s.s X-IX aC. Grècia, Museum of Cycladic Art Athens: Colecció Goulandris: 407.

Fig. 4. Skyphos grec, període arcaic, 720 aprox. aC. Museo de Arqueología méditerranéenne de la Vieille Charité à Marseille.

La representació gràfica dels cercles concèntrics dirigeix la mirada, emfatitza i emmarca un centre que, de fet és l'origen de la mateixa forma, a partir del desenvolupament helicoïdal i de l'expansió centrífuga. Aquest centre, és un omphalos, tant pel que fa al nom com al concepte. A la fig. 6 es mostra la forma que es crea en el plat del torn, força similar a la del vas de la fig. 5, on el buit central, és l'inici possibilitador de la forma.

Fig. 5. Matràs d'anell, xipro-geomètric III; xipro-arcaic I, 900-700 aC. London, British Museum: 1982,0729.32.

Fig. 6. Terrissaire tornejant un vas ceràmic, en ell s'observen les marques circulars en espiral que imprimeix la força centrífuga en el creixement de la forma.
Fig. 7. Matrpàs de pelegrí. Helàdic IIIA, 1375BC-1300BC. London, The British Museum: 1897,0401.1170.
Fig. 8. kylix descoberta a Amathus, Xipre el 1894. II.C.142 (RT10). Manchester Museum.

La marca d'aquest centre acaba esdevenint un cercle petit, sovint amb un punt central.

Fig.9. Kylix atenenca de figures negres, 540-480 aC. Amathus, Xipre. The British Museum: 1894,1101.300
Fig.10. kylix atenenca de figures negres. Argos, 560 aC. Argos, Museu Arqueològic: 6090.

7.2. L'omphalos i la conformació de l'espai en els vasos ceràmics.

Tal com s'exemplifica en el vas micènic de la figura 11, l'espai entès com a omphalos no és un espai pla, sinó que s'articula al llarg de tot l'eix que estructura el peu de la kylix i que posa en relació la part superior i la inferior. En aquesta imatge es percep com els cercles pintats a dins i a fora de la peça coincideixen, donant a entendre una concepció tridimensional de la forma, on l'element pictòric n'és una part més i no una pel·lícula adherida i superficial.

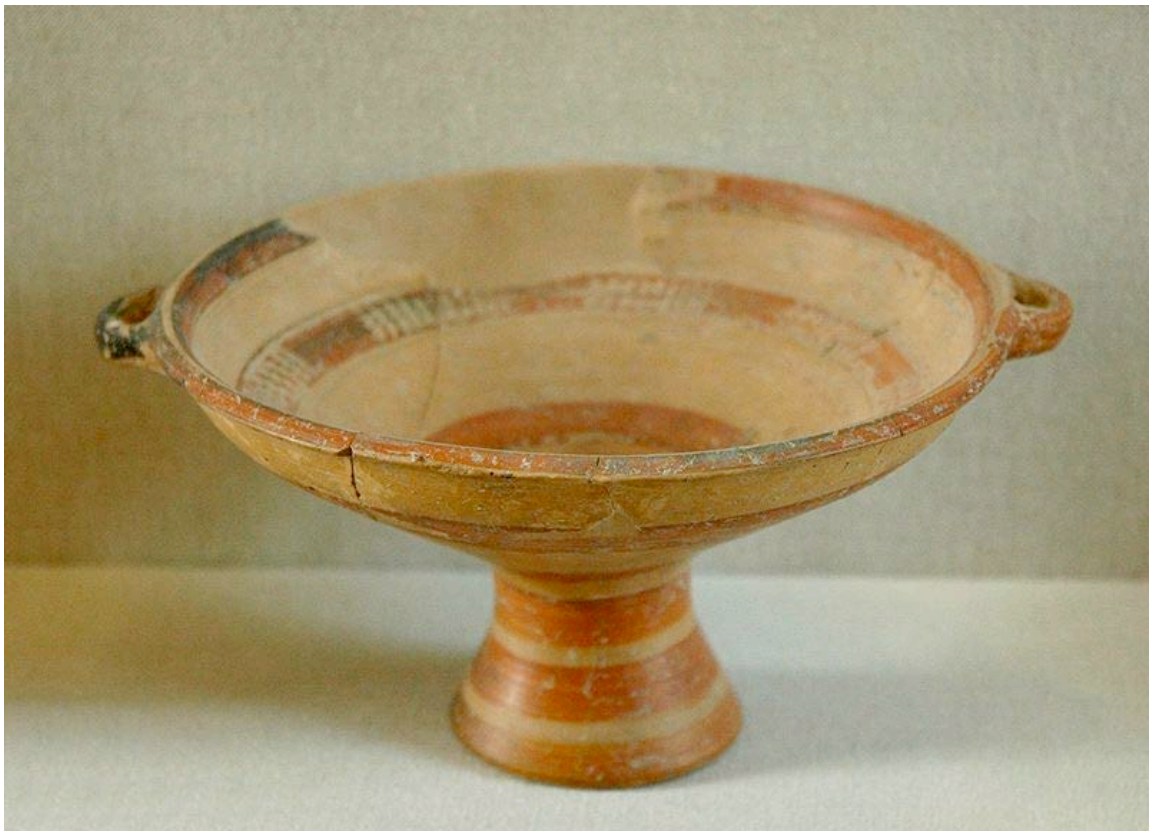


Fig. 11. Copa amb peu micènica, XIVe-XIIIe. s. aC. París, Louvre: AO15744.

Les parts inferiors dels peus mostren els mateixos motius circulars que marquen els centres interiors de les Kylix, fent palès, un cop més, que de fet es tracta del mateix punt central en un moviment helicoïdal. A través de la dualitat cromàtica de l'ocre i el negre, a les kylix es visualitza un joc formal que posa en relació els diferents plans del vas a través d'un mateix eix, on l'omphalos com a punt neuràlgic, és el centre de la peça que va estar en contacte amb el cap de la roda del torn, on s'enclava per una banda el peu del vas que reprodueix en el seu forat la imatge de la boca del bevedor (relacionant boca i melic com a espais d'obertura i tancament del cos, com també ho és el sexe) i per l'altra, el tondo, el qual com a omphalos, esdevé l'espai iconogràfic de màxima intensitat visual, ja que el

bevedor es troba cara a cara amb aquesta imatge en el moment del seu ús. Per tant, l'omphalos de la kylix connecta dues mirades, la individual i la del grup, en una forma on el dins i el fora no s'entenen com a dues realitats separades, sinó que com la cinta de Moebius, mantenen una continuïtat dialògica.

Fig. 12. Ostraka. Agora Museu d'Atenes, s. V aC.
Fig. 13a i 13b. Kylix període arcaic, 525-500 aC. Boston, Museum of Fine Arts: 03,784

En el cas de les kylix amb ulls pintats (figura 13 i 14), s'evidencia la densitat sentitològica d'aquest espai central, que en el conjunt d'una concepció del vas com a màscara destinada a superposar-se a la cara del bevedor, resulta fàcilment interpretable com una boca, més plana o més morruda, depenent de si la vista és predominantment frontal o lateral. Aquesta transformació de la forma troncocònica del peu en una obertura, bé a coincidir amb el gest inicial del terrissaire de l'apertura de la forma base en la realització del vas. On a partir de la introducció del buit en el bloc original, s'inicia la creació de la forma. Aquest espai òmfalic es vincula també en la ceràmica amb el sexe masculí, com també en les concepcions cosmogòniques analitzades, o amb el mugró dels pits femenins, tal com hem vist en relació als mastos, compartint un camp conceptual que aniria de la força generatriu i creadora a la fèrtil i nodridora.

Fig. 14a. Oxonian Kylix II. Atenes, sobre 550-500 aC. Oxford, Ashmolean Museum.

La relació de l'omphalos amb el sexe masculí s'exemplifica amb la imatge 14 i pensem que tal volta no sigui gratuïta la il·lustració de la fig. 15 d'un sàtir que manté en equilibri un kantharos sobre el fal·lus, dibuixant un eix vertical omphàlic, on el cap del fal·lus entra en

contacte amb l'omphalos del vas, podent fins i tot establir paral·lelismes amb el torn, que reforcen anàlisis anteriors (fig. 16).

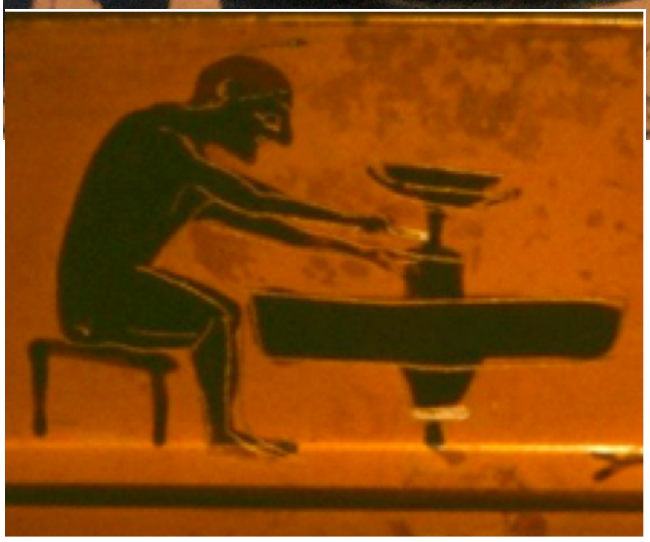


Fig. 15. Psykter àtica de figures vermelles, sobre el 500-490 aC. British Museum.
Fig. 16. Fragment imatge Kylix de figures negres. s. VI, Badisches Landesmuseum, Carlsruhe: 67/90.

Aquesta noció d'un eix que permet desenvolupar la forma i/o superposar-la de manera contínua és el que pensem mostren les tapes d'alguns vasos com les pyxis (petites capses per a cosmètics), els exaleiptron (destinat a olis i ungüents) i algunes kràteres del període geomètric, el cap de la tapa de les quals, com a omphalos, és un punt generatriu de la forma, en un paral·lelisme amb la mateixa roda del torn, tal com mostra la presència en aquest punt d'un segon vas, de formes troncocòniques relacionables amb el volum que es dóna inicialment al fang, o formes vinculables de manera més conceptual amb el creixement de la forma o amb el mateix moviment de la roda.

Fig. 17. Cràtera-pyxis àtica d'anses verticals, període geomètric. París, Musée du Louvre. Photo (C) RMN. Stéphane Maréchalle.

Fig. 18. Pyxis àtica, període geomètric tardà. 750 - 725 a C. NG Praga, Palau Kinsky, NM-H10 6285.

Fig. 19. Pyxis amb ocells, 515-475 AC aprox, Camiros, Rodes. París, Louvre: Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, collection Campana (A 335). Fotògraf: Jastrow (2006).
Fig. 20. Pyxis coríntia. s. VI aC. Honolulu, Academy of Arts.

Algunes pyxis del període geomètric es culminen amb petites miniatures de cavalls, animal que si bé pot entendre's com a signe aristocràtic, en el període geomètric es vincula a escenes funeràries. Tot i que posterior a l'època arcaica, a Hèlios se l'immolaven cavalls en el Mont Taígetos (Pausanies, III, 20,4), fet que recull tradicions anteriors en les quals serps i cavalls formaven part d'un simbolisme ctònic funerari [150].

Trobem remarcable que en la pyxis de la figura 21, els centres òmfalics d'ambdues cares posen en relació la imatge dels cavalls amb un centre floral-solar circumdat per una grafia de moviment on unitats circulars es vinculen unes a les altres a través d'una línia. Aquesta grafia l'hem relacionat amb el moviment coral i amb una cadena serpentina, pensem que tots són indicadors del moviment astral.

Fig. 21a. i 21b Part superior i inferior d'una Pyxis àtica, 750-700 aC. Houston, The Museum of Fine Arts: 37.17.A. B.

7.3. L'omphalos com a centre articulador d'un espai en moviment giratori.

Aquest espai central dels vasos ceràmics que és l'omphalos se singularitza, com ja hem esmentat, a través d'una marca de centre que en la seva expressió mínima esdevé un cercle amb un punt central. A la part inferior del vas en el sota del peu, el punt sovint correspon a un canvi orogràfic que permet concebre'l en relació a un eix que traspassa la forma en sentit vertical. Exemplificat en la fig. 22 i 23, aquest punt deix de ser una marca pictòrica, per tal d'esdevenir un forat que vehicula diferents plans del vas, així com el dins i el fora de la peça. La disposició estratificada del color permet entendre la forma de les grafies concèntriques en la seva dimensió plana i a la vegada, estirada tridimensionalment,

[150] Eliade, 1964: 176.

resseguint el desenvolupament volumètric del vas que emergeix del plat del torn i creix seguint una helicoïdal.

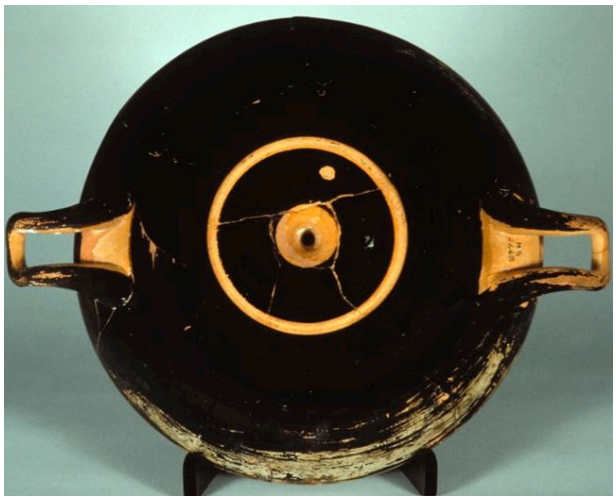


Fig. 22. Kylix Aíson. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.
Fig. 23. Kylix àtica. 500-475 aC. Penn Museum. Pennsylvania. Núm. 730.

Tot allò observat fins aquí, l'interès per la grafia dels cercles concèntrics, la necessitat de marcar el centre i l'articulació per plans del vas ceràmic manifestat a través de la disposició alternada d'ocres i negres, ens condueix vers la idea que els vasos ceràmics no sols expliciten el seu procés de fabricació, sinó també el lligam amb el torn com a metàfora de la creació i estructuració d'ordre. L'ordre que se'n deriva és un únic possible que implica el centrat perfecte com a requisit previ per tal que la forma no esdevingui una malforma. Aquí la bellesa entesa com a regularitat del gruix de les parets i geometries perfectes dels volums és condició indispensable perquè la peça ceràmica pugui superar tot el procés fins a convertir-se en utillatge. El moviment del centrat esdevé la dansa ritual que permet el lligam amb la creació i l'ordre que en deriva, és a dir amb el cosmos. Aquest centre d'alta densitat sentitològica en un ampli univers simbòlic és el que s'anomena com a omphalos.
A partir d'aquesta hipòtesi revisem la iconografia per tal de comprovar que la forma central és entesa com un punt de rotació al voltant del qual es genera moviment, tal com passa en relació al centre de la roda que també és nominalment un omphalos.

En els exemples següents es pot constatar que la iconografia s'articula al voltant del centre. Exemplificat per la phiale de la fig. 29 aquest centre és concebut com una roda i així s'expressa gràficament. El moviment que genera la roda es representa a través de la dansa coral, o la dansa coral troba el seu espai de representació en la memòria heretada pel plat del moviment del torn, reeditant un cop rere l'altre la comparació homèrica (Il·líada: XVIII, 559-601):

Va cisellar-hi també l'il·lustre Camatort un lloc de dansa semblant a aquell que en un altre temps Dèdal va fer a l'espaiosa Cnosos per a Ariadna, la de bells rínxols. Allí xicots i donzelles, dignes d'un dot de molts bous, dansaven tot donant-se les mans pel canell (...). Elles duien belles corones, i ells portaven espases d'or penjades de baldrics de plata. De vegades corrien amb passos ensinistrats molt àgilment, com quan un terrissaire assegut prova la roda feta a mida per a les seves mans per veure si corre, i altres vegades corrien en rengleres els uns envers els altres. Una gran multitud embadalida era al voltant de la deliciosa dansa. Al mig un aede diví tocava la fòrminx i dos acròbates, que iniciaven la dansa, feien tombarelles entre ells, al bell mig.
Finalment hi va representar la força del riu Oceàn a la vora més extrema de l'escut sòlidament fabricat.

Figs.24a i 24b. Pyxis atenenc figures vermelles, 470 aC, aprox.
Fig. 25. Phiale, al voltant del 450 aC. Període Clàssic. Boston, Museum of Fine Arts.
Fig. 26. Roda i carro, fragment de loutrophoros protoàtic. 690 aC. París, Louvre: CA 2985.

La imatge del fragment de loutrophoros mostra que en el centre de la phiale, la imatge és la representació d'una roda. El paral·lelisme entre la roda de carro i la del torn ceràmic és evident.

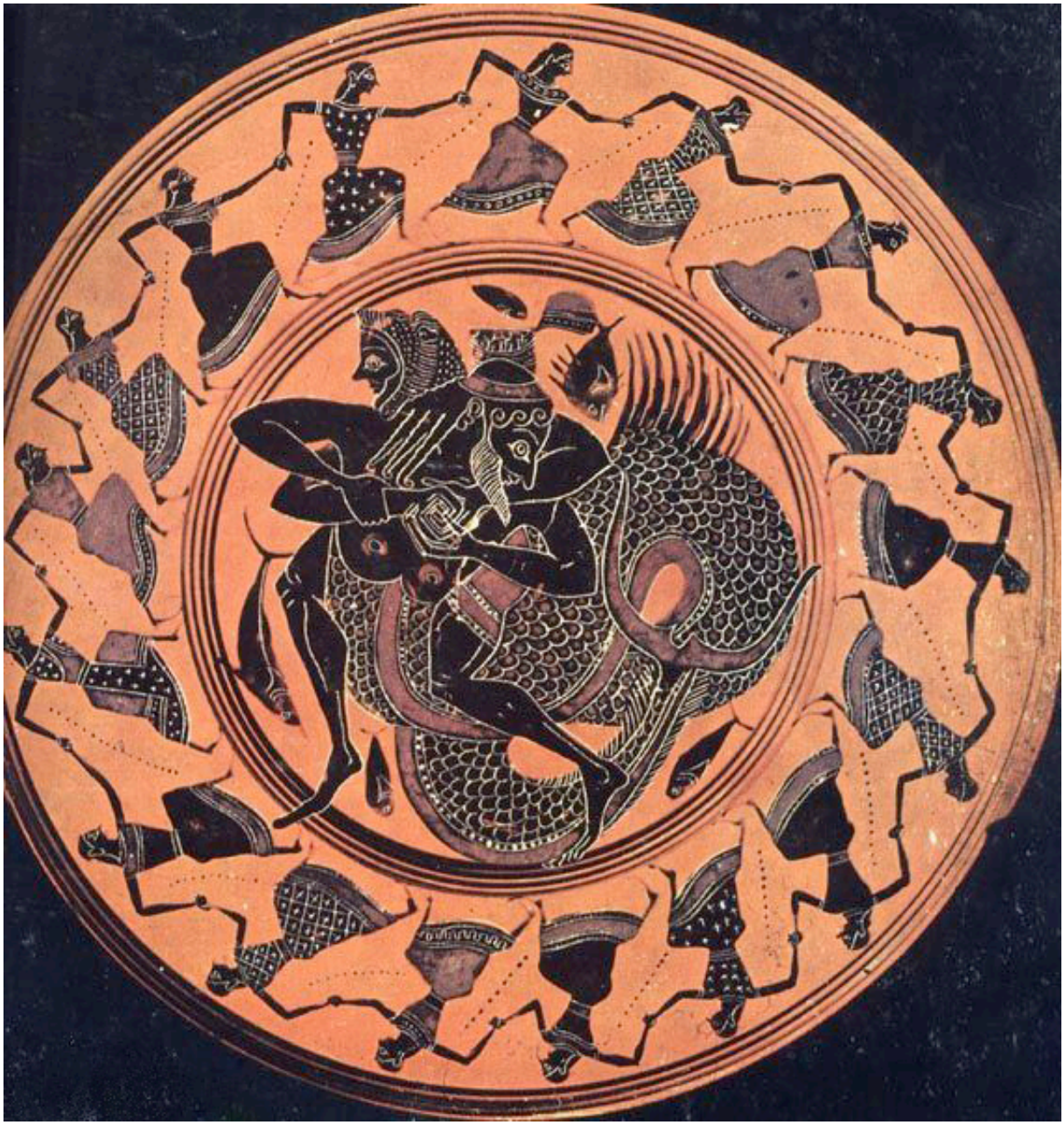


Fig. 27. Kylix àtica de figures negres. Període arcaic. Atribuït al grup de Xenokles. Tarquinia, Museo Nazionale di Tarquinese, Italy: Tarquinia RC4194. Núm. Beazley: 397.

Aquesta relació entre el moviment coral i el del torn, manifestat en el vas a través dels centres concèntrics, podria estar conceptualitzada en el kalathos micènic següent (fig. 32) que data del 1200 aC (British Museum), on s'afegeixen figuretes a la vora del vas que semblen seguir el moviment rotatiu que marca la forma circular de la peça, seguint la mateixa ideació que mostren els grups de figuretes dansant trobats en tombes minoiques i micèniques. La dansa no és un aspecte menor en la conceptualització del món greek arcaic, sinó que és part de l'articulació del gest ritual que comunica amb els déus,

experiència el sagrat i atorga ordre al món cívic. En el qual el vas ceràmic n'és un element indispensable, fet que queda recollit en les imatges en ells pintades.

Fig. 28. kalathos micènic amb tres figures femenines dempeus sobre la vora (en falta una quarta), 1200-1100 aC (LH IIIc). Provinent de la tomba12 de Lalysos, Rodas. London, British Museum: GR1870.10-8.125.
Fig. 29. Grup de tres ballarines formant una base circular. Escultura micènica. 1300 aC British Museum.(LH IIIa2-b1). GR 1996.3-25.1.
Fig. 30. Escultura minoica de figures dansant, Creta. Heraklion. Knossos. Archeological Museum.
Fig. 31. Kylix de figures negres. s. VI, Badisches Landesmuseum, Carlsruhe: 67/90.

No sols la dansa fa visible la importància ritual del cercle, tal com es recull en la mateixa forma dels espais destinats a acollir-la, sinó que la circularitat adquireix expressió màxima en objectes rituals i simbòlics com el kernos recipient buit al voltant del qual es disposen vasos i elements simbòlics, com mangranes o aus i corones. A les figs. 36 i 37 és destacable la relació que s'estableix entre les figures humanes i els vasos ceràmics, mostrant un cop més que la ceràmica en el món grec arcaic té un significat que ultrapassa al de simple recipient. La iconografia dels vasos manté la imatge de dansaires com a representació del moviment ritual comparable al de la mateixa creació del vas, però també perquè ho situa

en un context iconogràfic que és un cosmos, equiparant a la vegada, l'ordre de la imatge amb l'ordre sentitològic del món conegut pels grecs.

Figs. 32a i 32b. Kernos ritual (vas utilitzat per a ofrenes que es caracteritza per la seva forma circular) i detall. Kourtes, Creta. Protogeomètric, s. X aC. Herakleion, Archaeological Museum.

Fig. 33. Kernos d'anell, amb ànecs i dues serps devorant un ocell. Provinent d'una tomba de Themis, 950-800 aC. Museu Arqueològic de Skyros.

El *donar tombs al voltant*[151] és un acte que Walter Burkert explica com un gest ritual vinculat a la idea de purificació. Com a purificació entenem una sèrie de rituals destinats a recuperar l'ordre social, després d'alguna acció alteradora de l'equilibri cívic, la més important de les quals seria l'assassinat. Així mateix Burkert descriu com a les cerimònies religioses d'ofrena a la divinitat, els participants situats dempeus al voltant de l'altar es col·loquen en cercle. Al bell mig de l'ara hi crema el foc, i l'acció inicial rau a passar un recipient d'aigua de mà a mà dels participants[152]. La imatge que obtenim es relaciona amb la definició de l'ordre cosmogònic descrit per Homer a l'escut d'Aquil·leu: el foc, com a element aparentment estàtic al bell mig, però a la vegada comunicador entre altres plans de la realitat. A través del fum s'estableix la comunicació amb els déus i a través de les cendres que retornen a la terra, la comunicació amb l'inframón. L'aigua, que es relaciona amb la puresa és també l'element limítrof entre l'intern i l'extern i és l'element mòbil i fèrtil.

Continuant amb la descripció de l'escut forjat per Hefest, l'inici és el següent: *Primer de tot va fer un escut enorme i compacte, treballat per tot arreu. A l'entorn hi va posar una vora de tres capes brillant com el marbre i hi va afegir un baldric de plata. L'escut tenia cinc capes, i hi va gravar molts relleus amb una destresa admirable.*
Va presentar-hi la terra, el cel, la mar, el sol incansable (ἀκάμαντα) i la lluna plena, com també tots els astres amb el qual el firmament és coronat (ἐστεφάνωται) aquí la concepció és **emvoltar circularment**). Entre les diferents constel·lacions, Homer esmenta l'óssa, de la que especifica que també és anomenada **carro** (Ἅμαξαν) i que **gira sobre ella** mateixa (αὐτοῦ στρέφεται verb que es relaciona amb activar i també amb posar en marxa els cavalls); parla de dues ciutats, en una de les quals entre noces i festins, pels carrers **donen voltes** nois dansadors. A l'àgora, els vells resten asseguts en el **cercle sagrat** (ἱερῷ ἐνὶ κύκλῳ). En el **centre** hi ha or (relacionable simbolicament amb el sol).
Altres escenes són la de camperols que llauren solcs anunt i avall i que, en arribar a la punta del camp, **fan mitja volta**, mentre un home els ofereix una copa de vi. A cada solc es **giren.**
Després, homes que lliguen feixos de garbes amb cordills i darrere nois que recullen els manats a braçades i al **bell mig, el rei** (relacionable, amb el sol i l'or); joves que porten raïms trenats als cistells i al **mig** de tots ells, un jove, amb una fòrminx sonora, els toca una música amable i entona una bella cançó amb la seva veu delicada. Els altres colpejant a terra amb el mateix ritme, el seguèixen saltant amb els peus entre cants i crits de joia.
I aquí vindria el paràgraf esmentat amb anterioritat que posa en comparació com ja hem assenyalat el gest ritual i el moviment del torn. Tot i que, tal com hem assenyalat tot el text fa referència a una concepció visual en moviment giratori, on l'observació de l'ordre circular es relaciona amb la manera com és pensat el cosmos, a la vegada que, esdevé rememorador de l'acte mateix de la creació.

---

[151] Burkert, 2007: 113-115.
[152] Ibídem: 121.

Aquest paral·lelisme entre la dansa coral i el moviment de la roda del torn és ampliable a la roda de manera genèrica, el gir de la qual simbolitza el moviment astral. Les danses circulars, igual que la iconografia que s'estructura en un creixement rotatiu a partir d'un centre, com descriu Homer a la Il·líada en relació a la formalització de l'escut d'Aquil·leu, són esquemes cosmogònics o s'hi relacionen. La dansa de les grues, consagrada a Apol·ló, podria vincular els patrons migratoris de les esmentades aus amb ordres astrals o amb la relació amb el límit del món conegut.

Fig. 34. Hydria o Oinochoe micènica amb escena de dansa. 1200-1100 aC. Naxos, Museu Arqueològic.

En la formulació de la imatge de la dansa, sembla expressar-se també la vinculació del vas amb l'usuari seguint el mateix gest ritual, tal com es desprén de la imatge 39, on les mans dels dansaires acaben a les anses del vas, esperant la comunió amb les mans reals d'aquell que l'hagi de sustentar. Tot és una mateixa cosa, el que es representa i la realitat que contextualitza l'objecte.

El ritual com a microcosmos apel·la a la comunicació amb el macrocosmos a través de l'estructuració d'ordres pautats. La dansa torna a ser en ella mateixa aquesta vinculació entre l'un (l'individu) i el tot (el cor) que torna a ser entès com una entitat, com un cos tal com es desprèn de les representacions i exemplifiquen els kernos. La performance dota de sentit els elements individuals, articulant-los en un tot, tal com ho fa la música i el discurs oral, per això les cançons es teixeixen.

Utilitzem l'ordre seqüencial de les següents imatges per fer visible el moviment que tenen les representacions gràfiques dels vasos, amb l'objectiu d'il·lustrar aquesta concepció de l'espai que es basteix a partir de la importància de la pauta circular que estructura i atorga sentit a l'ordre.

Fig. 28b. i 29b. Vistes més zenitals de les figures 28 i 29, respectivament.
Fig. 35. Skyphos àtic. 720-700 aC. Atenes, Museu Arqueològic.

Fig. 36. Kràtera xipriota. 750-740 aC. New York, Metropolitan Museum of Art: 74.51.965

Com ja hem esmentat, aquest ordre circular s'estructura al voltant d'un eix, que en els vasos verticals pren forma de columna central imaginària, tal com és el cas de la kràtera xipriota de la fig. 36 i que en les phiale, donada la seva horitzontalitat, enllaçaria amb la forma truncada de l'omphalos, tal com es pot veure a la fig. 37.

Fig. 37. Phiale de figures negres, atribuida a Nikosthenes. 500-480 aC. Capua, Caserta. London, The British Museum: B678.

7.4. El moviment circular i la iconografia del Cosmos.

Tornant a l' *ékphrasis*[153] de l'escut d'Aquil·leu, ens interessa remarcar tal com esmenta, entre altres autors, Antonio Blanco Freijeiro (1986), l'extensió notable de la mateixa, fet que la converteix en un indicador d'una importància que excedeix la de la descripció d'un escut, ni que sigui el d'un heroi. Independent del que apunta Blanco sobre el seu paper d'interval entre dos moments de tensió dramàtica, pensem que l'èkphrasis de l'escut forjat per Hefest, és una imatge contextualitzadora, que segurament permet l'autor establir consonàncies entre el món conegut i el món heretat. En aquest sentit, Blanco afirma la impossibilitat que Homer no referenciï objectes coneguts. Per l'arqueòleg gallec i segons l'opinió dominant l'escut tindria forma circular, i estaria rodejat de tres o més franges, amb un omphalos central, segons l'estil de l'època orientalitzant, d'influències síries i egípcies i també en relació a les pàteres fenícies, objectes molt coneguts a la Grècia Arcaica. Esmenta de manera exemplar algunes peces: les pàteres trobades a Nimrud (Asiria); Amatunte (Xipre); Delfos; vas de Praeneste...

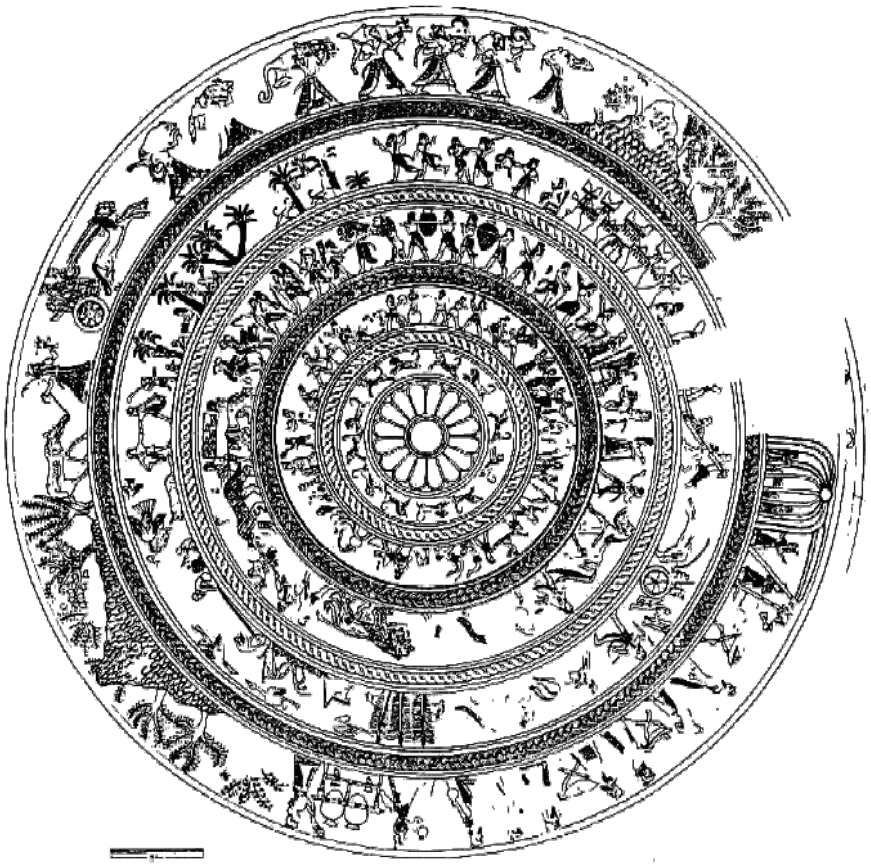


Fig. 38. Bol d'Arjan (Iran). Entre el s. VIII-VI aC, segons anàlisis de diferents autors, descrits a l'article de Javier Alvarez- Mon, nota 5.

[153] Descripció d'una obra plàstica al bell mig d'una trama d'acció.

Un altre exemple seria el bol d'Arjan (fig. 45), el qual es mostra molt proper a la narració homèrica tant per la cronologia com pels continguts, si seguim l'anàlisi d'Àlvarez-Mon[154]. El bol està conformat per centres concèntrics i l'autor mostra en el desenvolupament del seu estudi com les narratives s'articulen a través de l'estructura espacial. Dividides en cinc episodis consecutius, la seqüència de les mateixes s'organitza ideològicament per tal d'obtenir la descripció del món on cal situar al personatge principal. Àlvarez-Mon considera que el valor del bol és simbòlic, de la mateixa manera que nosaltres considerem que ho és la descripció homèrica. Les escenes reblertes de personatges, animals domèstics i salvatges i distintes formes de vegetació també són coincidents, caceres, batalles, ciutats, collites i una festa de la música....

Aquestes influències visuals són interessants en la mesura que s'emmarquen en el ventall de cultures i territoris que conformaren l'Antic Pròxim Orient, igual que les cosmogonies analitzades en el capítol 7 i relacionables amb el concepte mitogràfic d'omphalos. És en aquest marc, on de manera genèrica situem l'interès iconogràfic pels centres concèntrics, tal com mostren els flascons d'aigua egipcis de la fig. 45, molt similars, i força anteriors que els gerros xipriotes arcaics (fig. 39) així com per un centre que es percep en moviment rotatiu, tal com mostra la figura 40 d'un bol de Samarra.

Fig. 39. Flascons d'aigua amb dos anses. Imperi Nou. Egipte. Provinents de la tomba de Kha. Museu de Turí.

[154] Alvarez-Mon, Javier, 2005.

Fig. 40. Bol de Samarra, al voltant del 4000 aC. Berlín, Pergamon Museum.

Aquesta estructuració de l'ordre de les imatges pensem que obeeix tant a un sentit cosmogònic com al mateix simbolisme del moviment de la roda del torn, que s'hi relaciona. La majoria d'estudis iconogràfics se centren en comparacions entre elements representats i la disposició entre ells, sense entrar en aspectes estructurals. Pensem junt amb Markoe que la major de les influències de l'art del Pròxim Orient en les representacions gregues, més notòria que l'estil o la iconografia, és el model de la sintaxis i l'estructura formal de les composicions[155], fonamentada en la visió del cosmos i establerta en paral·lelisme a aquesta. Ja hem esmentat que aquesta estructura és la que relata Homer en relació a l'escut forjat per Hefest, ara la comparem amb els estudis realitzats sobre bols i pàteres fenícies.

[155] Glenn Markoe, 1985: 29.

Fig. 41. Bol xipriota arcaic. 725-675 aC. Provinent de Kourion. New York, Metropolitan Museum: 74.51.4554.
Fig. 42. Dibuix del mateix bol Publicat a *História del Arte en Imagenes*. Leipzig, 1892.

El centre d'elles sembla ser un espai, seguint el relat homèric on rau la representació de l'ordre celeste, a partir d'aquest origen s'estructuren escenes relacionades amb l'ordre cívic i religiós, la representació del qual pensem sovint s'esdevé a través de les formes rituals que a la vegada són representació simbòlica. Aquest centre, és simbòlicament l'espai de la potencialitat a partir del qual es genera tota la resta. Tal com esmenta Burkert, la cosmogonia assíria estructura el tron d'Enlil en el centre, a partir del qual es defineixen tres cels. També assenyala la visió de Yahveh per part d'Ezequiel, situat en un tron amb rodes en moviment[156]. En el cas que sigui un monarca el que ocupa un lloc central, s'estableix un paral·lelisme amb la divinitat. Algunes d'aquestes escenes, com també el mateix desenvolupament narratiu dels textos homèrics impliquen, segons Álvarez-Mon[157], un restabliment de l'ordre. Objectiu que és el que fonamenta la pràctica ritual, on els mateixos vasos són l'element físic que possibilita l'acció a la vegada que la porten narrada sobre la seva superfície, de manera que tanca el cercle determinista, evidenciant de totes maneres possibles l'ordre impertorbable de les coses, a la vegada que se n'espera, segurament, un efecte apotropàic. Tal com especifica Álvarez-Mon, els relleus assiris representen dos tipologies d'esdeveniments cerimonials en la que la cel·lebració amb un vas ocupa un lloc central: la celebració després de la cacera i la libació en relació a l'ofrena.

Álvarez-Mon interpreta les imatges del bol d'Arjan com les narratives que documenten les activitats d'un individu d'alt estatus, identificat com un rei. Aquestes s'inicien a la part més exterior en relació a la representació dels espais menys familiars i transiten en sentit centrípet vers la ideació de la ciutat, l'exterior i l'interior, respectivament, per acabar en l'espai central, en el regne dels déus que transcendeix l'experiència humana directa, l'origen de tot el que és estable, principal i immortal. Compartim amb Álvarez-Mon, que la ideació de l'espai no es limita a informar sobre la naturalesa de la realitat, sinó que ofereix un mapa de la realitat, que junt amb l'ajuda del ritual, esdevé transitable, amb la finalitat de transformar allò mundà en un conjunt significatiu d'accions dirigides per la figura del Rei. Aquesta ideologia de la reialesa, segueix l'autor, implica que el monarca assegut en el seu tron o muntat en un carro, actua com a mitjancer entre els déus i els homes, afirmant per l'absència de caos (enemics, animals salvatges, malaltia, fertilitat...), la benedicció i protecció sobre la terra que governa. En aquest aspecte i ara és la nostra opinió l'objecte ceràmic actua com a un element fractal. Álvarez-Mon ratifica doncs la simbologia religiosa de la iconografia i l'exaltació propagandística de la regla en l'àmbit cívic que se'n deriva, essent també una visió completa del món (Imago Mundi). Tot això en línia a la llarga tradició del Pròxim Orient, essencialment religiosa. El bol té una inscripció, com la majoria de bols metàl·lics que l'identifica com a objecte funerari, fet que implica també una concepció en relació a l'objecte com a vincle i acompanyament.

---

156 Walter Burkert, 2002: 80

157 Javier Álvarez-Mon, 2005.

Aquesta concepció de l'espai implica un centre relacionat amb els astres i les divinitats; un espai de resolució de l'ordre còsmic en l'ordre terrenal i un límit que resta exemplificat en

Fig. 43. Bol Regolini Galassi. D. Randall-MacIver, op. cit.,Pl. 38, 1.

la descripció homèrica per les aigües de l'Oceà i que relacionem amb la serp que tanca el cercle en el cas del bol de la tomba Bernardini (fig. 44). Clermont-Ganneau[158], seguint Helbing, ha interpretat la serp com el conegut símbol fenici i egipci de l'Univers, el Drac Ouroboros dels papirs màgics, equivalent del riu de l'Oceà amb què s'adorna el cantell de l'escut d'Aquil·leu. La primera imatge coneguda de l'Ouroboros es troba en dues representacions a la segona capella de Tut-Anj-Amón, una de les quals, anomenada Mehen, se la vincula al naixement del sol com a conceptualització del déu primordial[159].

[158] Clar Hopkins, 1965: 31.

[159] Elisa Castel Ronda, 2007. Egipto: signos y símbolos de lo sagrado-Letra U.

Fig. 44. Tomba Bernardini. D. Randall-MacIver, Villanovans and Early Etruscans (Oxford, 1924). Pl. 39, 2.
Fig. 45. Paella Ciclàdica. Chalandriani, Syros. París, Musée du Louvre. CA 2991.
Fig. 46. Paella Ciclàdica. cementiri de Tsepi (Marathon). Grècia, Museu arqueològic de Marató.

Aquesta ideació d'un centre solar o astral a partir del qual s'estructuren visions cos mogòniques pot rastrejar-se de manera específica en les anomenades "paelles" ciclàdiques

d'una antiguitat entre el 2.800 i 2.300 aC, tal com mostren les imatges del tipus "no femení" de les figures 45 i 46, amb un centre astral i una perifèria on se situa l'oceà envolcallant la imatge en el seu conjunt.

A l'art Micènic, l'horitzó i els límits del cel són representats per línies ondulades que Clark Hopkins anomena "snake frames", plantejant tot plegat una visió del cosmos que arrela en la descripció babilònica de l'Enuma Elis, on les aigües són els límits del cel i de la terra. També recollit en el llibre del *Gènesis* hebreu, on relata que l'esperit de Déu (que es movia sobre la faç de les aigües) i va posar el firmament entre les aigües superiors i inferiors...[160] A Egipte, es concebia la terra com un plat pla, descansant sobre les aigües que omplien també el cel, d'aquestes aigües és d'on emana el turó primordial, què identifiquem com a omphalos.
Aquest centre metafísic és a la vegada un centre físic i geogràfic en terres egípcies. Jeremy Naydler[161] diu a "Egipte hom se sent atrapat pel paisatge com en cap altre lloc del món", aquesta pertinença absoluta entre l'egipci antic i el paisatge és el que identifica com a assimilació d'ambdós plans de la realitat. Aquest paisatge ha possibilitat un ordre precís, sigui on sigui que una persona es trobi en la Vall del Nil, es troba al centre d'una creu, els braços de la qual vénen determinats pel Nil i les seves riberes, d'una banda, i per l'altra, pel curs del sol.

És evident que les cosmogonies antigues perfilen una ontologia en què es descriu la relació entre el món etern dels déus i el món espacio-temporal de l'experiència humana ordinària. Si l'activitat dels sers que habiten a les esferes superiors cessés, el món tornaria al seu estat primordial original. Hi ha doncs, una constant relació entre l'ordre espiritual i l'espai temporal, essent l'últim totalment depenent del primer, tal com exposa Naydler[162]. Aquest procés de creació, continua afirmant l'autor, és un procés d'emanació del món de l'esperit en la matriu espacio-temporal. En aquest procés, l'espacialitat i la temporalitat estan necesàariament implicades i, per tant, l'ordre estètic, esdevé lluny d'una simple representació de l'anècdota narrativa, la presència essencial de la consciència sobre les interaccions entre l'espai i el temps.

A l'origen de les cosmogonies els sers són més indistints i com també en la iconografia, la seva evolució va de l'abstracció a la concreció. A l'inici Atum no es distingeix de Nun. En els textos dels sarcòfags diu:

> *"Me curvaba sobre mí,*
> *estava envuelto en mis anillos,*
> *como el que hizo un lugar para sí*
> *en medio de sus anillos"*

---

[160] Gênesis 1:2,6,7. Bíblia Hebraica Stuttgartensia. Transliteracció de l'hebraic al portugés. http://www.hebraico.pro.br.
[161] Jeremy Naydler, 2003: 24-25
[162] Ibídem: 51.

El procés de creació[163], implica que el déu es vagi diferenciant dels anells de la serp-oceà, magma original. Aquesta és la primera acció, el primer acte còsmic que és autoconscient, a partir de la qual s'inicien una sèrie d'actes creadors per a què el món ordenat emergeixi de l'oceà o abisme original. Atum[164]és anomenat "el que esdevé" i aquí és quan comença el procés i el canvi. En aquest esdevenir emergeix de les aigües originals i s'allibera dels anells de la serp primigènia. Atum reuneix en sí tota la creació i a vegades és identificat amb el turó primigeni, essent la unitat d'una creació diversificada, la primera força còsmica creativa i un déu, en principi androgin, potència de l'ordre de la vida.

Aquest Atum que sorgeix de les aigües del Nun, ho fa com a gran turó, pensis els paral·lelismes amb la forma que emergeix en el plat del terrissaire:

«¡Salud a ti, Atum!»
«¡Salud a ti, Kheprer, que te has creado a ti mismo!
Surges en este tu nombre de Gran Colina.
Naces en este tu nombre de Kheprer»

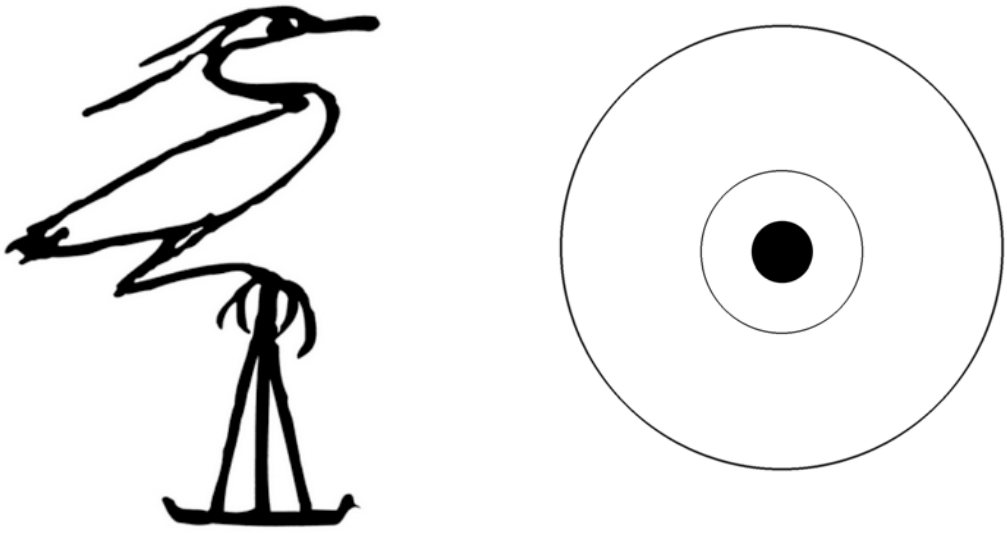


Fig. 47. Gràfic egípci del Gran Turó en forma piramidal sobre les aigües, amb el Bennu a la cúspide. L'eix central és la canya que com a element vegetal vertical és l'origen d'allò que sorgeix de la terra. Papir d'Anhai. XX dinastia (cit. a Jeremy Naydler).
Fig. 48. Gràfic que pretén visualitzar en planta el Gran Turó dins les aigües primigènies, amb l'element solar al centre.

---

163 Ibídem: 56.

164 El sincretisme Atum-Ra unifica en el déu els aspectes ctònics i solars, en els "textos de les piràmides" apareix com a "Senyor dels límits del cel". Aquest déu poderós en ell mateix, necessita tres potències per a donar cos a la creació: Sia, Hu i Heka, que representen la intel·ligència que projecta el món, la decisió creativa i el mag, l'energia del qual realitza la paraula. En la seva personalitat més arcaica es presenta en forma de serp., en els "textos de les piràmides"(§1146) sota el nom de la "molt nombrosa en anells", on es relaciona amb els límits del món. Aquesta forma és interpretable com a l'estat primordial de la no-existència. *La Cosmogonía y la Enéada Heliopolitana – Atum-Ra*. Http://egiptologia.org.

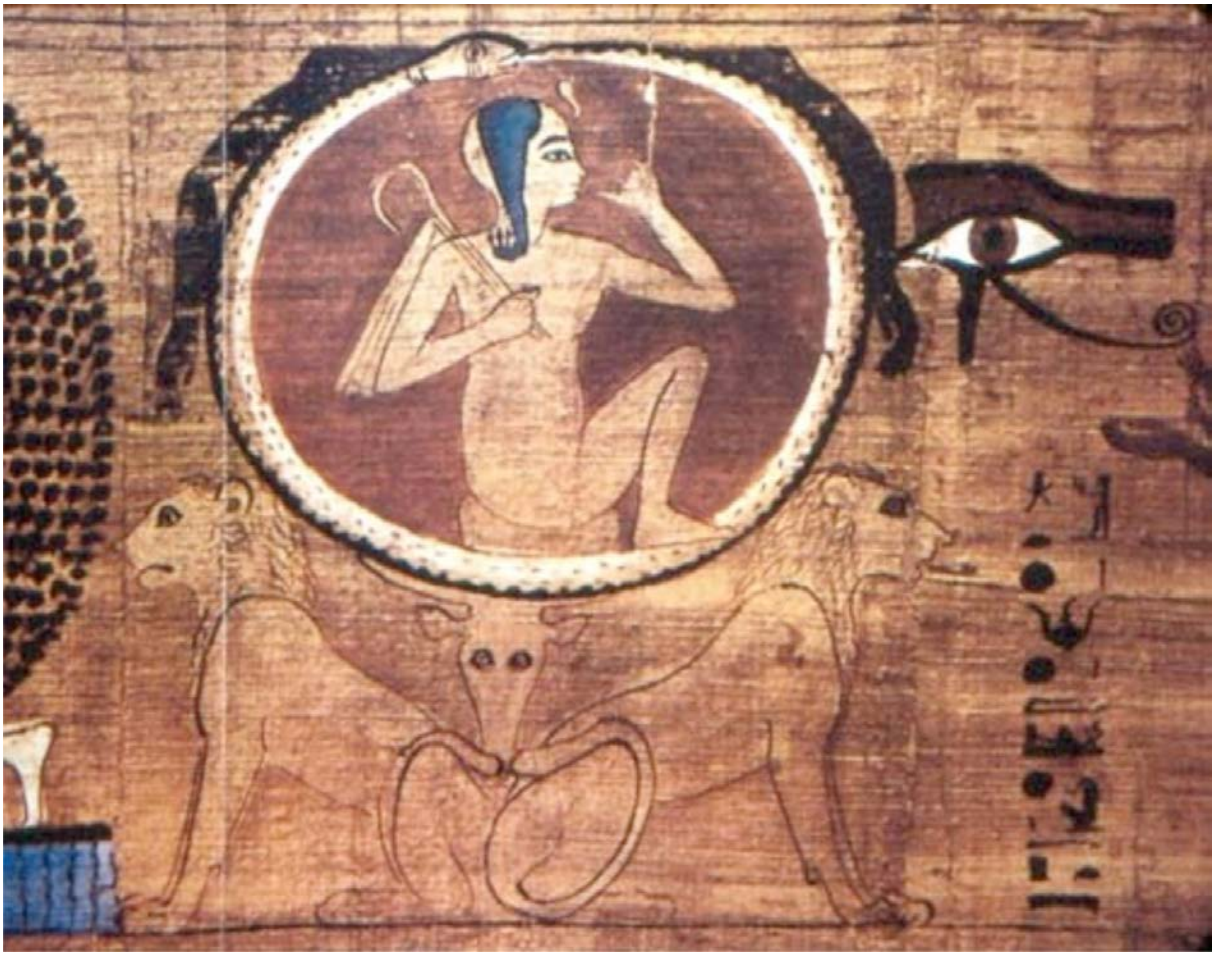


Fig. 49. Papir *Dama Heroub*. Dinastia XXI.

Si imaginem en planta la imatge del Gran Turó amb el Bennu, obtenim la concepció d'un centre solar, a partir del qual s'estipula una àrea terrestre, limitada per les aigües primigènies (fig. 48), les quals com ja s'ha dit, es relacionen amb la imatge de la serp, també en la ideació d'origen. La fig. 49, mostra la representació del nen sol (Horus) dins d'aquest límit circular de les aigües simbolitzat per l'Ouroboros. La serp es relaciona amb l'Oceà, en la seva forma d'ésser primigeni, per exel·lència[165], és això el que la converteix també en l'Adversari paradigmàtic, oposat a la creació[166]o com a límit de la mateixa, fet que n'implica el sacrifici previ[167], encara que en altres conceptualitzacions els ofidis també són guardians de la mateixa.

Els centres de les phiale (fig. 51) sobreeixint del líquid destinat a la libació esdevenen una imatge semblant a la d'aquest turó origen de la creació emergint de les aigües. A la fig. 57, el dibuix de l'omphalos sembla referenciar un cop més aquesta idea d'un centre solar emmarcat per un límit aquós. Aquest esquema inicial d'un centre omphàlic i un límit

---

[165] pàg. 76. Magali Massiera, 2013.
[166] ibídem, pàg. 116-120.
[167] Recordis la lluita d'Apol·ló amb la serp Pitó.

oceànic, es torna més complex i acaba introduïnt tots els paral·lelismes entre l'ordre celest i l'ordre cívic en contrast amb el món salvatge, tal com hem vist. Juntament amb la idea simbòlica exposada no es pot descartar que es contempli el sentit cíclic de la temporalitat i l'afany de promoure'n el benefici o d'evitar el malefici.

Fig. 50. Phiale de figures vermelles. Proper al pintor Sydney. D. 21.8 cm. Clay. Paestan, ca. 360-350 B.C.

Fig. 51. Phiale mesomphalos. Primera meitad s. VI. Lidia. Uþak, Museo Arqueológico, 1.3.89.

Aquesta emergència d'Atum com a gran Turó, a l'Antic Egipte, es repetia simbòlicament tots els anys, en el moment de retrocés de les aigües del Nil, fet que també vincula aquesta concepció solar amb el cicle de l'any i la propiciació de la fertilitat.

Aquesta mateixa línia interpretativa és la que se segueix habitualment en relació a les sèries cipro-etrusques, enteses com a representacions dels canvis anuals solars, les estacions i els solsticis, on els animals i les accions humanes simbolitzen cada fase de l'any. Seguint Hopkins[168], hi ha diferents maneres de simbolitzar les estacions i de representar les constel·lacions de l'eclíptica. L'autor d'acord amb Florisoone, exposa el fet que les 12 divisions de l'eclíptica no s'identificaren fins a mitjans del s, VI aC, tot i que ja abans d'aquest període, els solsticis i els equinoccis havien estat reconeguts amb alguns signes del zodíac, com, per exemple, el solstici d'hivern amb el signe de la cabra. Excedeix l'abast d'aquest estudi introduir-nos en totes i cadascuna d'aquestes simbologies, la nostra voluntat rau a fer notar els lligams entre algunes imatges, de vegades molt quotidianes i ideacions conceptuals que articulen la cosmovisió i, per tant, l'ordre del sagrat. Per exemple, l'oca representa l'hivern, el cavall en moviment, l'estiu... La fera, encarnada sovint

[168] Clark Hopkins, 1965.

pel lleó, es relaciona o bé amb la foscor quan limita el poder del sol, o el sol abrasador

Fig. 52. Bol xiprià. 675-625 a. Mat Museum. C. N. accés: 74.51.4555

quan devora el bou; el bestiar caminant representa l'inici de l'estiu; el vedell alletat la restitució de l'ordre nodridor; l'arquer que mata el lleó, permet que el cicle torni a començar... Simbologies, totes elles, que segons Hopkins suggerèixen un culte del gran déu del cel que governa els cicles del temps, tant al cel com a la terra.

En aquest context[169], els ramats i els guerrers, es relacionen amb estacions, però més enllà, i aquesta és l'aportació de Hopkins, impliquen sol·licitud d'ajuda als déus per a obtenir un clima favorable i anys d'èxit. És a dir que, la imatge representada, no és sols un recordatori

[169] Íbid.

de l'ordre establert sinó que actua com a eina en una dinàmica comunicativa amb l'esfera del diví. A tal efecte, les imatges esdevenen símbols que evoquen altres realitats, de manera que la verema, la caça i el bestiar, expressen la bona esperança, mentre que l'enemic que és causa de la desaparició del disc solar en el cel té com a efecte físic a la terra, l'aparició del dimoni de la foscor. Per tant, les imatges són a la vegada un mecanisme que relaciona en paral·lel la dinàmica del cosmos i allò que succeeix a la terra, a la vegada que esdevenen símbols en elles mateixes dels fenòmens astrals i de la comprensió temporal d'aquesta. Tot és conceptualment el mateix. Com ho és l'expressió ritual dels mateixos esdeveniments i la representaci*ó* iconogràfica d'uns i dels altres. Entendríem que tot són diferents plans d'expressió d'un mateix ordre, que en els plats s'estructura circularment de manera concèntrica al voltant d'un centre òmfalic, que és el centre d'atenció visual a la vegada que articulador de la forma. En els vasos, el pla horitzontal es tanca adquirint una dimensió vertical, però la forma continua estructurada de la mateixa manera: l'omphalos, com a espai central adquireix una dimensió axial, el qual continuarà articulant forma i imatge com un tot seguint una rotació helicoïdal.

7.5. El moviment del symposium.

Igual que en el Pròxim Orient, l'ordre que articula la imatge en el món arcaic grec no és distint a aquell que entrellaça el món dels homes i el món dels déus. Pensem que l'ordre és en ell mateix sagrat i s'expressa a través del ritual, on la performance, la dansa, la música i la imatge són un tot indestriable, tal com exemplifica el symposium. El banquet sagrat com a forma de diàleg amb els déus, relacionat amb la crema d'ofrenes i la libació ens remunta a l'Antic Pròxim Orient, essent citat ja a l'Antic Testament. A l'àrea semítica occidental, s'han identificat llars davant l'entada del temple i altars de pedra amb ossos cremats, des de l'Edat de Bronze [170]. Hi ha doncs, tal com hem anat referint i referma Burkert, junt amb la tradició micènico-minoica, impulsos provinents de l'àmbit siro-hitita del Nord, on Xipre té un paper important com a centre de trobada i difusió. Així doncs, la participació dels homes en un banquet comunitari de carn combinat amb la crema de les ofrenes als déus a l'altar de foc que està a cel obert, és l'origen del *deipnon* (la primera part del banquet, on es menja) i del *symposiun* (segona part del banquet, on es veu).

És la part del symposium, tal com esmenta Susana González[171], la més ritualitzada, on res sembla deixat a l'atzar. A la sala del banquet, els invitats s'ubiquen de manera perimetral, creant un espai de relació, a l'abast de totes les mirades, construït per a fer-les convergir amb l'objectiu d'assegurar la reciprocitat. L'espai visual queda limitat i delimitat per ells mateixos, convençuts que res ha de passar a les seves esquenes. La kràtera, gran vas on es realitza la barreja de vi i aigua, ocupa quasi sempre un lloc central entre els bevedors, un espai-centre referencial a partir d'on tot gira. La kràtera no és només un objecte funcional,

---

[170] Burkert, 2007: 73-76

[171] Susana González, 2000.

sinó que també té un paper simbòlic: ella és l'origen de la distribució del vi, però també és el lloc i l'instrument on es realitza l'equilibrada suma de les proporcions (aigua i vi) i on es reserva la part destinada per a la libació als déus... Símbol de la convivialitat, el seu enclavament al bell mig de l'espai, li confereix una funció d'altar, un punt fix a partir del qual gira la performance i es desenvolupa la comunicació amb l'alteritat. A partir d'ella s'organitza el ritual, social i religiós del consum del vi [172]. Hi ha diferents sympiosiums, en més o menys aproximació al ritual dionisíac [173], però en tot cas, la consideració general és que el consum ritual del menjar i el vi fundava o reforçava els llaços de la comunitat, sense que això impliqués pèrdua del significat religiós, ans al contrari. En el món antic, no hi ha diferència entre aquests dos plans de la realitat. Veure vi, portava l'implícit del reconeixement del déu[174] (Dionís), i formava part de la construcció simbòlica del món que havien elaborat els grecs al voltant de les seves creences i pràctiques religioses[175]. D'acord amb Susana González, no hi ha dubte que el banquet era un element estructurador dins de la societat grega arcaica, on la libació, la invocació, l'oració, el plaer... Constituïen senyals dels llaços existents entre el món dels déus i el dels homes[176].

Lissarrague[177] situa l'experiència del symposium en relació a diferents nivells significatius vinculats a la identitat social dels grecs, fet que es visualitza també a la iconografia, que actuen com a mediadors de la sociabilitat, a la vegada que reveladors de veritat. Tot passa com si el symposium fós el lloc d'una experiència per simulació i el vi, l'instrument d'aquesta simulació. Dins d'aquest posar en comunicació l'home amb realitats "Altres", s'articula l'alteritat que desvetlla el vi en el mateix individu[178]. Els vasos per veure no són només continents de vi, són vectors de les imatges, on la representació figurada permet desenvolupar un imaginari del vi, que com en els casos analitzats amb anterioritat, esdevé no sols descripció d'una realitat social, sinó una un element simbòlic que s'articula doblement en la seva utilització ritualitzada, a través de la composició de la imatge i de l'exploració figurada de l'alteritat, entesa en totes les seves dimensions. El symposium és segons Lissarrague, el lloc de la metàfora i de la il·lusió, sigui poètica o visual.

En paral·lel a l'observació de la iconografia de les pàteres fenícies i la descripció homèrica de l'escut, el banquet és vist com un microcosmos en consonància amb un macrocosmos. Renaud Gagné[179] ho exemplifica a través de l'us de paraules que evidencien la conceptualització dels vasos com a cos (espai fisiològic): l'obertura del vas és la boca, les anses són les orelles, com a peu es coneix el suport... I l'omphalos conforma, com hem vist, el centre de la peça. De la mateixa manera, altres mots que posen en relació els vasos i

---

[172] Lissarrague, 1987: 23-48.
[173] Murray 1983, 195 cit a Susana González, 2000.
[174]Schmitt 1995, 100 cit a Susana González, 2000.
[175] Susana González, 2000, 230
[176] Schmitt 1992, 10. cit a Susana González: 2000.
[177] Lissarrague, 1987: 12-13.
[178]Renaud Gagné, 2016: 3.
[179] Renaud Gagné, 2016: 8

l'espai físic: com ara el nom de κρατήρ, que significa tant el cràter d'un volcà com la gerra, on es realitza la barreja d'aigua i vi, la kràtera; βῆσσα, que és a la vegada una tipologia de boca dels vasos per beure i una vall boscosa; ὄλμος, que és una pedra rodona llisa a banda d'una tipologia de copa, etc. Finalment la copa, també pots er un tipus d'animal, o com ja hem comentat amb anterioritat metamorfosar-se en una part del cos, com els mastos.

Fig. 53. Kylix àtica de figures vermelles, 405-480. Vulci, Etrúria. London, The British Museum. Escena de symposium, on joves reparteixen el vi amb els *olpai* a les *kylix*.

Tot aquest espai figurat d'una riquesa iconogràfica extraordinària, permet a Gagné, igual que a Lissarrague, afirmar que el món grec pot ser llegit a través de les imatges dels vasos del symposium. I tot aquest paquet de significats s'articula en una idea estructural que relaciona el ritual, les imatges i la concepció de l'espai, tot vinculat a la noció d'omphalos que hem anat exposant. La kràtera com a lloc central, és el punt fix, òmfalic, a partir del qual s'esdevé el moviment. També és un lloc en el centre de la terra, com la metàfora subterrània del κρατῆρες del Phaedo de Plató (111d)[180], un espai de recepció del líquid vinculat a la vida (i potencialment destructor) que possibilita la comunicació a partir d'un esmerçat ordre, és a dir d'un cosmos, que es disposa de manera harmònica al voltant d'aquest centre abismal.

[180] Kinsley 1995: 79-170 cit. a Gagné, 2016: 8

Aquest moviment circular s'articula a partir de la mateixa disposició de l'espai, tal com es presenta a les imatges següents de kylix, des de la fig. 53 a la 57, les quals permeten entendre com es conceptualitza la disposició dels participants seguint el perímetre circular del vas, al voltant del peu foradat i la boca, el centre dels quals és l'omphalos, en paral·lel a la kràtera, d'on emana el vi per una banda i, on enllaça amb una entitat altra a través del peu. Sovint en la representació del symposium, s'especifica el valor simbòlic dels vasos, que es fan presents seguint la mateixa circularitat, de manera exemplar a la fig. 54. El moviment del vi i del discurs, pot agafar diferents trajectòries[181], molt en línia a la metàfora de la navegació, i és en ell mateix un concepte que ultrapassa les dimensions de l'espai i el temps, doncs és un moviment generatriu, com el de la roda del torn, que permet la comunicació amb realitats altres.

Fig. 54. Kylix amb escena de symposium, 500aC. Staatliche Museen, Berlín.

[181] Renaud Gagné, 2016: 18

Fig. 55. Kylix àtica de figures vermelles, atribuït al pintor Douris, 500-450 aC. Chiusi, Siena. Florence, Museo Archeologico Etrusco.
Fig. 56.Kylix atenenca figures vermelles atribuïda al pintor Colar per Beazley, s. V aC, Villa Giulia. Museo Nazionale Etrusco.

El moviment circular s'especifica un cop rere l'altre en la iconografia, a partir de recursos representatius provinents de la concepció fenomenològica de l'espai òmfalic. A la imatge de la Kylix de la fig. 14b, s'observa específicament aquesta ideació a partir d'una composició poligonal a través de la disposició de les cames dels simposiastes, els genolls dels quals se situen en el angles d'un hexàgon reforçant la idea del moviment rotatori, que per altra banda és astral. Moviment que se subratlla amb la dilatació de l'espai central cap als eixos que marquen torsos i caps, fent més evident si cal la idea d'un moviment circular que malgrat tot, sembla plantejant-se iniciant-se i retrocedint, de manera contínua, estabilitzat per les anses, vinculades gràficament a les tiges de les parres que enclaven també la imatge perimetral de les parres.

Fig. 14b. Kylix atenenca de figures negres, s. VI-V aC. Simposi. Oxford, Ashmolean Museum

Fig.57. Restitució de les imatges pintades d'una lékané de figures vermelles. San Petesburg, Museu Estatal de l'Hermitage. Reproducció a la Bibliotheque des Arts Decoratifs, París. On line: http://www.gettyimages.co.uk

Observem aquesta mateixa composició a la fig. 57, en una representació coral (la forma poligonal pot grafiar-se tant a la part superior de l'estrella com a l'inferior, les diferències entre els dos gràfics no les considerem significatives). Les imatges següents, fins a la fig. 75, mostren algunes de les formes centrals que pensem són origen d'aquesta visió astral que s'especifica amb un moviment rotatori, a la vegada que, com veurem més endavant, d'obertura.

Aquest moviment circular generatriu fa referència a una doble fenomenologia cosmogònica, per una banda, la que es relaciona amb el sol i els estels i, per l'altra, la que es relaciona amb l'oceà o les aigües primigènies. On l'aigua i la foscor (el mar és una sopa

Fig. 58. Bol de Nimrud, trobat a l'habitació AB del Palau Nord-oest a Nimrud a Assíria, 900BC-700aC. London, British Museum: 1.
Fig. 46. Paella Cicàdica. Cementiri de Tsepi (Marathon). Museu arqueològic de Marató. Grècia.
Fig. 59. Lopas, s. V aC.Museu Arqueològic de Marató.

Fig. 40. Fragment bol sumeri. Samarra, finals, 6000 aC. Neolític. Pergamonmuseum, Berlín.
Fig. 60. Copa d'or minoica. Egina, Grècia. 1850- 1550 aC. British Museu: 1892, 0520.1.
Fig. 61. Placa d'or minoica, possible aplic de vestuari. Egina, Grècia. 1700-1500 aC. British Museum: 1892, 0520. 58.
Fig. 62. Episema de bronze d'un escut votiu d'Olímpia. Primera meitat del s. VI a
Fig. 63. "Pàtera del caçador". Ss XIV-XIII aC, Ras Shamra-Ougarit, Acròpolis prop del temple de Baal. París, Musée du Louvre: AO 17208.
Fig. 64. Bol egipci, Imperi Nou, dinastia 18, 1550-1295 aC. Museum of Fine Arts, Boston: 1977.619.

proteica obscura) esdevenen el tot potencial en l'abisme de l'increat, mentre els estels i, el sol entre ells, són indicadors i per tant, indicis d'ordre. En el symposium, el mar i l'abeuratge són un paral·lelisme metafòric d'un moviment, que com el del torn, no només s'estableix de manera rotativa, sinó com bé descriu Homer assaja, en un moviment de

Fig. 65. Kylix àtica figures negres-vermelles, 510-500 aC. Vulci. British Museum: 1843,1103.29.

vaivé, la recerca d'un centre perfecte que possibilita la creació de la forma, és a dir de l'ordre. Tal com sembla referir la imatge de la fig. 65, a través del moviment circular dels vaixells envoltant un tondo on un personatge amb una àmfora plena de vi, permet establir la relació ja apuntada entre el mar i la beguda dionisíaca. El seu gest podria remetre a la recerca del centre per part del terrissaire en relació al plat del torn, malgrat tot en el centre se situa la mà que agafa l'ansa, doncs aquets punt central, com a omphalos, és sobretot un espai de comunicació, on entren en contacte també els elements dispars, on els constructes identitaris comuniquen amb el que s'esdevé més enllà dels límits establerts, és a dir, amb l'alteritat.

Enfront del moviment hipnòtic de les aigües, el moviment del sol té direccionalitat i genera consciència temporal. El moviment solar a través de l'eclíptica es relaciona amb el mite d'Heracles[182] navegant dins la copa d'or d'Helios (fig. 66)[183], fet que evidencia una relació metafòrica recurrent entre vas ceràmic i vaixell.

Fig. 66. Heracles a la caldera-vaixell d'Helius, peliké atenenca, figures vermelles, s. IV aC. State Hermitage Museum. www.Theoi.com.

En el vas de la figura 67, el centre és el mateix ómphalos de la peça ceràmica, el peu invertit de la copa s'enclava al bell mig de la kylix igual que la kràtera a l'espai físic del symposi, i

---

[182] Observis la relació d'Herakles amb la figura del caçador de les pàteres orientals.

[183] Stesichorus, Geryoneis Fragment S17 (from Athenaeus, Scholars at Dinner) (trans. Campbell, Vol. Greek Lyric III) (Greek lyric C7th to C6th B.C.) : *Helios too was conveyed to his setting in a cup Stesikhoros (Stesichorus) tells us in the following words: 'And then Hyperion's strong child [Helios] went down into the cup of solid gold, so that he might cross over Okeanos (Oceanus) and reach the depths of holy, dark night and his mother [Theia] and wedded wife and dear children; while he Zeus' son [Herakles], who has reached Erytheia in the cup or has traveled back to the mainland in it, now retuns it to Helios went on foot into the grove, shady with its laurels.*
Altres autors: *Eumelus of Corinth or Arctinus of Miletus, Titanomachia Fragment 7 (from Athenaeus 11. 470B) (trans. Evelyn-White) (Greek epic C8th B.C.); Aeschylus, Fragment 37 Heracleidae (from Scholiast on Aristeides) (trans. Weir Smyth) (Greek tragedy C5th B.C.)* ::A www. theoi.com.
Pseudo-Apollodorus, *Bibliotheca 2. 107.* (Traducció Júlia Garcia Moreno, ed. Gredos): *Abrasado por Helio durante su viaje, dirigió el arco contra el dios, que admirado de su valor, le regaló una copa de oro, dentro de la qual cruzó el oceano.*

estableix un paral·lelisme amb l'abisme profund al mig de les aigües, el qual està destinat a engolir la mirada dels simposiastes.

7.6. El moviment circular i l'estructura de la roda[184]de carro.

La roda és per ella mateixa una imatge del cosmos. La roda de carro comparteix amb la roda del torn, el punt central immòbil anomenat omphalos, per on passa l'eix que l'uneix amb la roda de l'altre costat. La diferència rau a què, malgrat que al principi era compacte, la roda de carro s'estructura a partir de rajos (radis) que en diferent nombre vinculen el centre amb el perímetre. A la Il·líada es descriuen les rodes del carro d'Hera amb 8 radis. (vegis fig. 74) A les imatges de les figs. 68,69,70 i 74 podem veure rodes amb diferent nombre de rajos, que corresponent a diferents èpoques, tot i que la cronologia no és necessariament un indicador de la quantitat d'aquests. L'estructura radial i el moviment relacionen fàcilment la roda amb les imatges astrals igual que amb estructures florals, com per exemple la flor de lotus. Confirma la importància de la roda com a element sagrat la quantitat de rodes votives trobades en els santuaris, així com les còpies de carros, entre elles la famosa auriga de Delfos.

Fig. 68. Roda votiva grega període geomètric. s. VIII aC. The Walters Museum: 54.1196
Fig. 69. Roda votiva grega període arcaic. 525-500 aC. Inscripció a Apol·ló. Museum of Fine Arts Boston: 35.61
Fig. 70. Roda pertanyent al conjunt escultòric del Mausoleu d'Halicarnàs, 350 aC, aprox. British Museum: 1857,1220.327.

La figura esquemàtica de la roda ha estat associada al sol i a l'or com a equivalent seu en el pla terrestre, recordem l'anàlisi del text homèric sobre la descripció de l'escut d'Aquil·leu quan descriu el cercle sagrat on s'asseuen els vells, que en el centre hi ha or... (pàg. 156). Esquema que es relaciona amb la marca central d'algunes ceràmiques com per exemple la de la figura 10. L'anàlisi simbòlic de Federico González[185] en relació a la roda la situa com a imatge arquetípica de la idea de centre, entenent com a tal, *allò que és capaç de generar un ordre en la massa amorfa del caos; el punt immòbil imprescindible a tota creació, el motor gràcies al qual l'esdevenir té sentit.* La comunicació del centre amb la perifèria es realitza a partir dels

[184] La roda més antiga va ser trobada en una excavació arqueològica a Mesopotàmia i data del 3.500, per tant l'aplicació de la roda al transport i al torn ceràmic si no és cohetània dista un màxim de 300 anys.

[185] Federico González. *Revista Internacional de Arte* on line: symbolos.com.

radis, el gir de la roda simbolitza el moviment i el temps, mentre que el centre, l'immòbil i l'etern[186]. Aquest centre és una idea mítica, arquetípica, on coincideix tan el centre del món com l'eix del món, l'omphalos.

Entre tots els vasos ceràmics aquell que evidencia de manera més clara la seva circularitat, posant-la fins i tot en comparació amb l'escut amb qui comparteix un centre òmfalic, és la kylix. El tondo, no sols s'emmarca com un centre sinó que explora gràficament el moviment

Figs. 71a i 71b. Kylix àtica de figures vermelles, 510-480 aC. Signen la Kylix, el terrissaire Pamphaios i el pintor Nikosthenes. The Walters Museum, Baltimore: 48.2747.

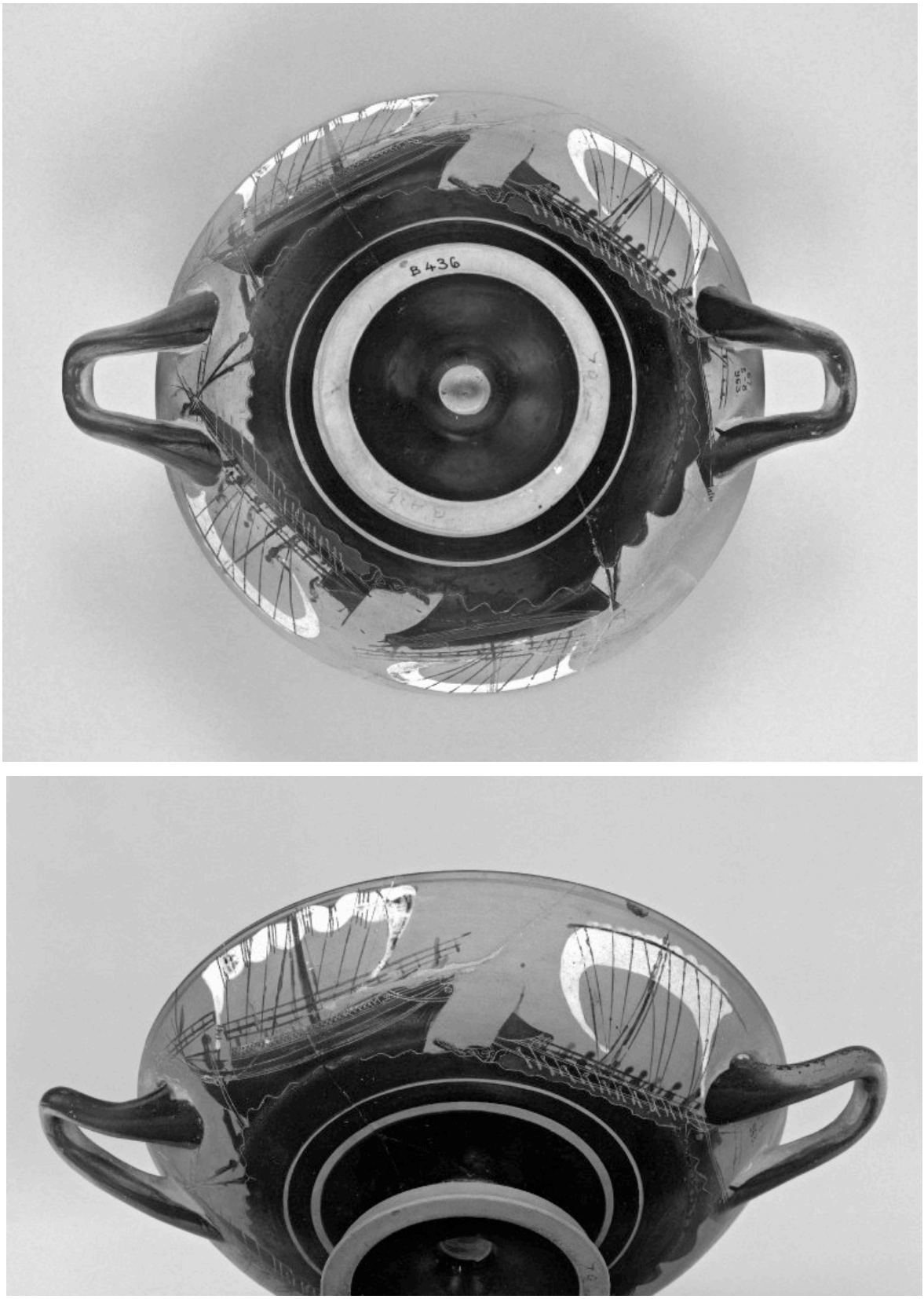
circular. A les imatges 71a i 71b podem veure la relació gràfica entre l'escut rodó i el tondo, a la part central interior de la peça i el joc rítmic que permet l'escut en el revers del vas, on la circularitat està marcada tant des de la ideació de centralitat amb l'espai pintat d'ocre al bell mig del peu, com en el moviment circular dels soldats dansant al voltant d'aquest punt onfàlic, amb l'escut en mà, de grandària similar al cercle central, posant en relació centre i perifèria. Les cames dels soldats, un cop més, dibuixen una imatge estelada, en la que s'integren els angles de les anses.

La representació gràfica de la roda apareix en algunes ceràmiques, ocupant la part central. o fins i tot estructurant la composició (figs 86-90). Si bé els centres concèntrics conduïen a la ideació de la representació de la roda del torn, la representació de la roda de carro s'evidencia a partir de la forma estelada, sense ser incompatible amb la conceptualització astral. Segons Francisco Ariza[187], es tracti de radis o de cercles concèntrics, tots elles constitueixen patrons que expressen l'arquitectura subtil del món, posant en paral·lelisme el microcosmos i el macrocosmos.

---

[186] En el centre de la roda es troba un personatge que la tradició hindú anomena Çakra-Varti, que estés i immòbil dóna la vida, representat en l'actitud impassible del principi, d'on emana tota manifestació i els canvis i retorns de les formes existencials. Francisco Ariza, *Revista Internacional de Arte* on line: symbolos.com.

[187] Íbid.



Figs. 67a i 67b. Kylix àtica de figures negres, 520-500 aCVulci (Itàlia). London, British Museum: 1867,0508.963.

Fig. 72. Pinax excavació Gryneion. Esmirna: MÖ.625-590.http://arkeodenemeler.blogspot.com.es
Fig. 73. Model de carro en miniatura trobat a Micenes.
Fig. 74. Roda votiva de bronze període arcaic grec amb inscripció dedicada a Herakles, 525-500 aC. British Museum: 1975,0902.3
Fig. 75. Pinax en el que es representa una roda, s. VI aC. Rhodes. London, The British Museum: 1864,1007.131.
Fig. 76. Bol, període helàdic tardà IIIB, 1300-1200 aC. London, The British Museum: 1897,0401.971.

Alguns vasos xipriotes tenen pintats cercles concèntrics en una cara i representacions radials a l'altra, establint vincles entre les dues estructures.

Fig. 77. Kalathos xipro-geomètric (CG I-II), Kourion, 1050-900 aC. The British Museum: 1896, 0201.89.
Fig. 78. Bol xipro-geomètric, 1050- 750 aC. British Museum: 1982,0729.238.
Fig. 79. Plat xipro-geomètric, 1050- 950 aC. British Museum: 1899,1229.21

La concepció radial s'expressa també compositivament a través de figures o elements arquitectònics disposats de manera estructural com a eixos que confluèixen en l'omphalos.

Fig. 80. Kylix fig. Vermelles. s. V-VI. Museo Civico Archeologico di Bologna.
Fig. 81.Kylix fig. Vermelles àtica, pintor Tritolem, la festa d'*Apaturia* (480 a.C.). Museu del Louvre.
Fig. 82. Kylix àtica de figures negres, 500 aC. Museum of Fine Arts Boston: 95.16.

7.7. La circularitat i la dansa coral.

La dansa, igual que la imatge gràfica, emergeix i adquireix ple sentit en el context cultual, on la seva essència comporta fer present una realitat superior, a través de la seva epifania. La iconografia de la dansa no és sols una temàtica, sinó que implica una retroalimentació entre els diversos camps metafòrics, que posen "en joc" la semblança entre el moviment del torn, la dansa, les formes dels vasos i els espais iconogràfics, augmentant la densitat significativa de l'espai visual. La dansa, en el món grec arcaic, forma part d'aquesta relació simbòlica amb els déus que implica una ordenació de l'espai-temps. En ella es resol la trobada entre el pautat rítmic del temps que s'explora amb la música i el tanteig de l'espai. Si bé la música permet la repetició, la dilació del temps implica la impossibilitat de la unió entre principi i final, la qual es fa efectiva en la performance i la plàstica. Tancar la forma, encerclar, remet a la ideació d'escapar a la linealitat del temps, facultant la temporització cíclica i la previsió de l'esdevenir. En la dansa coral, les mans dels dansaires s'encadenen com a baules en una linealitat paral·lela al teixir de la paraula i la música (fig. 57), però es repleguen circularment(figs. 84 i 85) com una garlanda (fig. 83) o un ouroboros.

Fig. 83. Fragment vas corinti, 600-750 aC. The Walters Museum: 48.192

Figs. 84a i 84b. Lekythos, ca. 550 AC; àtic. Fig. negres, Atibuït al Pintor Amasis que mostra una processó de boda. The Metropolitan Museum of Art, New York: 56.11.1
Fig. 85. Vista superior d'un altre lekythos àtic de figures negres també atribuït al pintor Amasis. 5550-530 aC. The Metropolitan Museum of Art, New York: 31.11.10.

La garlanda com a corona i la dansa es relacionen amb Ariadna, per a qui Dèdal, tal com recull la descripció homèrica de l'escut d'Aquil·leu, construeix un espai de dansa circular,

χορός (Il·líada: XVIII, 591). Daniel Torres i Alejandro Abritta[188]posen en relació amb els treballs de David (2006) i Whitman (1958) d'on es desprèn un mateix fonament conceptual per a la dansa coral, l'estructura compositiva dels textos homèrics i la configuració de l'hexàmetre dactílic així com la formulació geomètrica de la iconografia dels vasos dels s. VIII. En aquest sentit exposen el que s'anomena com a hipòtesi coral en relació a teoria proposada per A. P David (*The Dance of the Muses*), la qual implica una fonamentació basada en la performance, fet que ens interessa explícitament en aquest apartat perquè la relació que estableix entre la dansa coral i l'estructura circular dels textos homèrics és la mateixa que proposem nosaltres entre dansa i ideació compositiva en els vasos ceràmics. Paral·lelismes que a més confrontem amb models cosmogònics i amb la tecnologia del torn ceràmic, com se'n desprèn de la mateixa descripció homèrica de l'escut d'Aquil·leu, llargament referenciada en el present capítol. Alejandro Abritta descriu el συρτός (*surtós)*, ball circular i dactílic que va girant cap a la dreta, en el pas octau es conté i comença un

Fig. 86. Fragment del coll d'un loutrophoros protàtc, sobre el 690 aC. Musée du Louvre: CA 2985.

retrocés que dura fins el pas dotze, per tornar a iniciar el gir[189]. Descripció que s'identifica amb el gest del terrissaire descrita al text homèric, que implica la recerca del centre, és a dir l'espai sagrat que possibilita l'epifania com a emergència de la forma. Abritta reempren A.P. David per tal d'establir un paral·lelisme amb l'hexàmetre dactílic, el patró del qual és un inici concordant, seguit d'una pèrdua de la concordança i un avançar lentament cap a una concordança final, aspecte que junt amb Daniel A. Torres denominaran com a

[188] Alejandro Abritta i Daniel A. Torres, 2011.
[189] Alejandro Abritta, 2011.

Fig. 87. Kràtera de columnes àtica, Basilea, Antikenmuseum: Col·lecció Ludwig BS 415. A Matthew C. Wellenbach, 2015. A Matthew C. Wellenbach, 2015.
Fig. 88. Olpe corinti, 550-540 aC. Museu de Corint: CP-872.

retrogressió [190]i que tal volta s'expliqui a través de la imatge, disposant els coreutes en un sentit contrari retrobant-se o buscant la imatge que ocupa el centre en l'espai performatiu, el músic(fig. 86).

La kràtera de columnes àtica de la fig. 88 mostra una grafia geomètrica (present en més vasos), que descriu bé el moviment de retrogressió, és a dir un moviment que gira primer cap a un costat i després cap a l'altre, però que s'uneix en un punt central, tot creant un joc d'encaix en un vaivé al voltant d'un eix. Curiosament, tal com mostra la fig. 89. els dansaires representats en l'olpe corinti de la fig. 88 segueixen el mateix moviment ondulant, tirant enrere les espatlles i projectant les cames endavant, emulant en el pla vertical, les passes dels coreutes descrites pel συρτός (*surtós)*, en el pla horitzontal.

Fig. 89. Muntatge de les imatges 87 i 88.

7.8. Dansa en el context dionisíac.

Wellenbach[191], ubica els coreutes de la kràtera de columnes en un context dionisíac. Ens interessa el fet que el ditirambe és una formació tradicionalment circular, ja que el cor dansava en l'esmentada conformació al voltant de l'altar central, ubicat en el punt mig de l'orquestra del teatre, espai que com el nom indica (ορχήστρα) és el dedicat a la dansa[192]. La seva circularitat ve a refermar la mateixa concepció espacial del symposi, essent la kràtera el

[190]Alejandro Abritta i Daniel A. Torres, 2011.

[191] Matthew C. Wellenbach, 2015.

[192] Jane Harrison, 1913: 151.

vas on es representa aquesta acció, la qual dèiem funciona com a eix de la performance a l'espai symposíac.

El ditirambe és la dansa coral que es relaciona amb Dionís i aquesta, més que cap altra, sembla vincular-se amb la circularitat, a través de diferents elements, entre ells la corona, tot i que formi part d'altres danses i cultes. En la kylix de la fig. 103, torna a fer-se present la concepció radial que acompanya sovint el moviment circular a partir d'una estructura que delimita el centre i es ramifica en forma de rajos vers el límit extern, emulant una forma solar, a partir de la representació de l'heura, símbol de Dionís.

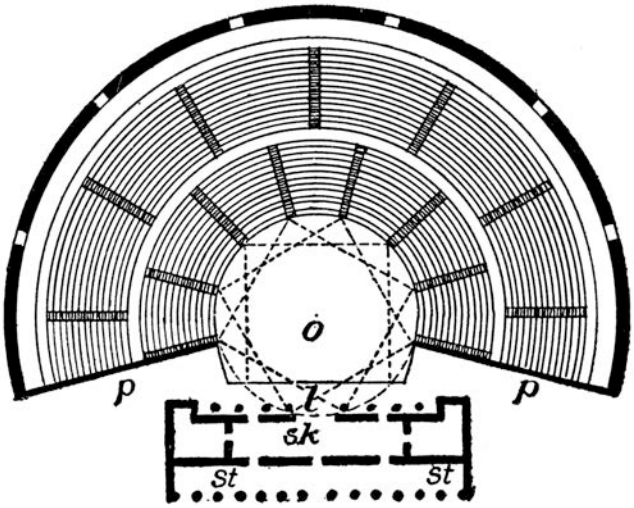


Fig. 90. Kylix àtica de figures negres, 520-500 aC. Vulci, Itàlia. The British Museum: 1836,0224.47
Fig. 91. Esquema teatre greec. Font: ADF Hamlin *universitarios Historias de Historia del Arte de la Arquitectura* (Nueva York, Nueva York: Longmans, Green, and Co., 1915) a http://etc.usf.edu/clipart/keyword/greek-theatre-theater-plans-structure

Aquesta composició és la mateixa que la de la planta del teatre grec, tal com es visualitza a la imatge 91, on continuem trobant una mateixa disposició conceptual que la que esmentàvem en relació a la descripció homèrica de l'escut d'Aquil·leu, que no era altra que

Fig. 92. psykter àtic de figures vermelles, 520-510 aC. Metropolitan Museum, New York: 1989.281.69.

la imatge cosmogònica grega heretada del Pròxim Orient i hel·làdica: el centre com espai epifànic, de comunió amb la divinitat i, per tant el lloc de l'altar i a partir d'aquest, el desenvolupament de l'estructura cívica, és a dir, la construcció social.
Les imatges de la kylix de la fig. 90, semblen aixecar ponts entre aquests dos espais el teatral i el symposíac. Dèiem que l'espai central és un espai quiet, immòbil, però a partir d'ell es genera el moviment, el qual sobretot s'expressa amb la dansa. Aquest moviment doblement circular, ondulant i de vaivé, recorda la iconografia de l'aigua que circumdava l'espai astral central i curiosament la dansa dionisíaca es vincula de manera molt estreta amb la imatge del dofí.

La imatge de la pyskter de la fig. 92 mostra la dansa al voltant del centre axial, a partir de l'encadenament d'imatges de coreutes vestits de guerrers sobre dofins. El més interessant és que aquesta tipologia de vas estava destinada a introduir-se dins la kràtera per a refredar el vi que contenia i, per tant, la línia pintada segurament és la línia de flotació a partir de la qual emergeix la imatge dansant d'una manera real sobre l'aigua. Ens imaginem la psykter "dansant" a la vegada pel perímetre intern de la kràtera. I la circularitat no s'acaba aquí sinó que els escuts dels coreutes, tornen a reproduir, en aquest joc que hem anat observant consistent en posar en paral·lel la realitat tridimensional i la bidimensional, l'estructura conceptual dialògica entre el centre òmfalic de l'escut i la seva circularitat perimetral. Aquest joc formal l'hem vist en els vasos xipriotes i del període geomètric (figs. 93,94).

Fig. 93. Oinochoe xipriota.- Finals del s. VIII- principis del s. VII. Museo Archeologico di Milano
Fig. 94. Detall de coll d'àmfora. Estil geomètric, s. VII. Archaeological Museum, Thera

7.9. L'omphalos a la ceràmica, conclusions.

Aquest moviment inherent a la roda es vincula com ja hem comentat amb les imatges astrals i per tant, es troba no sols en una ideació compositiva de tot el conjunt del vas, sinó també en formes gràfiques concretes, tal com es mostra, a tall d'exemple, la imatge de la fig. 95. Si comparem aquesta imatge amb la de la fig. 96, és fàcil d'establir la lectura de com la narrativa del període geomètric s'acaba conceptualitzant i sintetitzant en el període arcaic, tot i no deixant de reeditar les mateixes significacions que no són altres que l'ordre social que prové de la conceptualització de la realitat religiosa i política. Ordres que acaben esdevenint un ordre estètic.

Fig. 95. Fragment vas, 750-725 aC. Archaeological Museum of Delos.
Fig. 96. Kylix jònica de figures negres. 550-525 aC, aprox. Paul J. Getty Museum: 86.AE.57

Ordre estètico-compositiu que pensem vinculant amb un concepte altament dotat de sentit i significació que és el d'omphalos. Aquest omphalos l'entenem, en tant que eix vertical, com a element articulador dels diferents plans del vas, tal com mostra la fig. 97, on els elements gràfics marcats impliquen el mateix concepte, el d'espai d'obertura i creixement, el qual iconogràficament s'expressa a través de la flor de lotus. A la vegada que com a espai central en formes obertes, entenem l'omphalos, en un sentit radial, com a generador de moviment que expandeix la forma de manera centrífuga, a través d'iconografies vinculades a cercles concèntrics o eixos en moviment, s'expressin a través de les hèlixs, creus o florals (un altre cop el lotus).

Fig. 97. Cràtera de columnes, figures negres. Grup de Calcídica. Vulci.British Museum: 1843,1103.38.

A la fig 97 els espais marcats amb un cercle se situen com a diferents plans d'un mateix eix a través de la iconografia del lotus, que s'expressa amb aquestes fulles més punxegudes quan està tancat i en forma semblant a una roseta quan està obert. La relació entre el lotus i el sol (fig. 98), es relaciona amb el fet que aquest (*Nymphaea cerulea)* es tanca i s'enfonsa a l'aigua quan arriba la nit, fet que el relaciona també amb la mort i el renaixement de la vida

i en aquest darrer sentit, amb la fertilitat i prosperitat[193]. A partir de l'aparició del sol, es manifesta en el principi del temps.

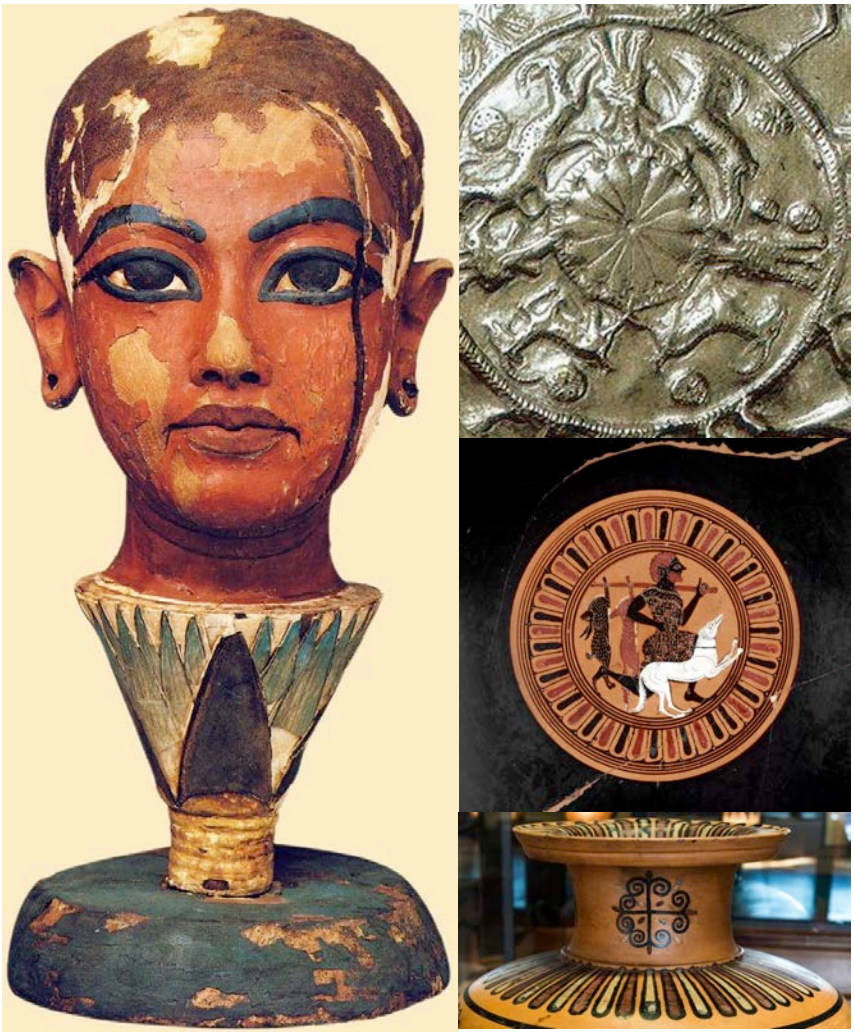


Fig. 98. Tutankamón com a Nefertem emergint d'una flor de Loto, dinastia XVIII. Museu Egipci, El Caire: JE 60723. Nefertem és el déu del sol naixent.
Fig. 99. Bol d'or amb el lotus central, d'on sembla créixer l'arbre de la vida. 1450-1365 aC, Ugarit (Ras Shamra).
Fig. 100. Kylix àtica (Vulci), de figures negres, 550 aC, aprox. British Museum:1867,0508.946.
Fig. 101. Fragment Hydtria de Caere (Cerveteri), de figures negres, 525 aC, aprox. Louvre: E 701.

---

193 Jeremy Naydler, 1996: 73, 74:
El principi creador solar neix del loto, esdeveniment narrat en una inscripció del temple d'Edfu:

> *Vosotros [los Ocho] habéis hecho de vuestra semilla un germen,y habéis instilado esta semilla en el loto,*
> *derramado el fluido seminal;*
> *habéis depositado en el Nun,*
> *condensado en una sola forma,*
> *y vuestro heredero nace radiante*
> *con el aspecto de un niño*

Fig. 102. Oinochoe boca tribulada. Detall. Rhodes. 670 a.C.
Fig. 103. Mastos, Detall. 530 aC. The Walters Art Museum, Baltimore 48,223.
Fig. 104. Hydra figures negres, Detall. S. VI aC. J. Paul Getty Museum, Malibu.
Fig. 105. kylix atica, Detall. 560-550aC, amb una possible representació de les Tesmofories figurado (beber-taza) posiblemente mostrando una escena de la "Attic Tesmoforias", dansa de la fertilitat celebrada per les esposes dels ciutadans atenencs. A l'altra cara representació d'una arada ritual. British Museum: 1906,1215.1.
Fig. 106. kylix arcaica, Detall. 560 aC, Metropolitan Museum of Art, New York.
Fig. 107. àmfora etrusca, Detall.
Fig. 108. Hydria àtica de figures vermelles, Detall. 420-400 aC. Pintor Meidias. British Museum: 1772,0320.30.
Fig. 109. Àmfora àtica, fig. negres. Detall. 540 aC. Vulci. British Museum. Número vas: 1843,1103.40

Fig. 123. Bol xipro-arcaic II bicrom, 600 BC-500 BC. British Museum: 1905,0712.1.

A la figura 99 d'un bol fenici es pot veure la relació que té el lotus amb l'arbre de la vida, tal com hem tractat en el capítol anterior, motiu que podem trobar sovint en la iconografia xipriota. A la Kylix àtica de la fig. 111, el lotus es vincula a Zeus i a Hera. La visió de l'omphalos en relació a la flor de lotus referma la relació d'aquest espai amb l'origen de la creació, però també el vincula amb la mort i la resurrecció.

Fig. 111. Kylix àtica de figures negres sobre fons vermell amb detalls en blanc i porpra. 570-560 aC, aprox. British Museum, London: 1885,1213.11.

La noció de centre en relació a l'omphalos es relaciona doncs amb la noció d'origen de la creació i del principi a partir del qual s'estableix l'ordre. Aquest principi immòbil conté la totalitat de l'energia creadora de l'univers, fet que s'entén com un principi masculí, davant del qual el principi femení no apareix com un contrari, sinó com el moviment que permet el desenvolupament creador, concretat sovint en la noció de fertilitat.
L'esquema conceptual segueix la pauta descrita per Homer en relació a l'escut d'Aquil·leu i que reproduïm en l'esquema de la fig. 112.

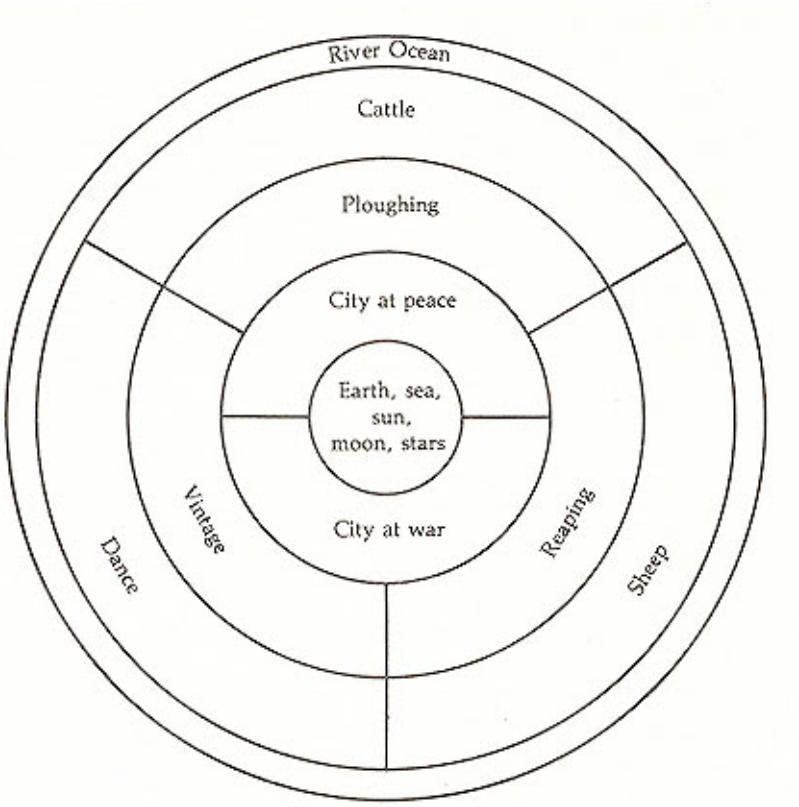


Fig. 112. Diagrama dels dibuixos basats en Willcock, Malcom M. University of Chicago. Press, Chicago, 1973. http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/AchillesShield.html.

Un centre astral que podria estar relacionat amb diferents elements celests tot i que sovint es concreta en el sol com a l'element que capacita i manté l'ordre. Ordre que límita en el seu extrem espacio-temporal amb l'amalgava proteica de les aigües primigènies. Tot i que, tal s'ha vist amb anterioritat, les "paelles" anomenades femenines, relacionin aquesta visió fenomenològica lligada doblement al foc i a l'aigua amb el ventre matern, pensem que la concepció de l'omphalos que s'explora en la present recerca, no és relacionable directament amb l'univers femení de la maternitat ni amb deesses-mare, tal com exposa Jenifer Greaves[194], a la seva tesi sobre l'omphalos.

[194] Jenifer Graves, 1984.

El que observem de manera genèrica és aquesta concepció del moviment giratori lligat a la capacitat creativa o fertilitzant dels elements i també, la ideació d'un eix central que articula diferents plans de la realitat, on l'omphalos esdevé un espai-vincle, una porta conceptual, que permet transcendir una certa identitat subjectiva, ja no per a establir relacions amb l'Altre, sinó per a esdevenir un mateix, allò Altre, a través de la dissolució del jo. És en aquest sentit, que la representació d'unitats que esdevenen cadenes d'un tot en moviment és força representativa. Així es pot observar en la figuració de la processó i la dansa ritual, que pensem no deixen de ser la mateixa ideació que els cercles concèntrics o en espiral que, en el seu conjunt, tornen a esdevenir una forma circular,. Circularitat que la pensem en la seva capacitat de moviment, lligada altre cop al desplaçament dels elements astrals, però també observable en la roda, la qual inevitablement ens porta al torn, on el centre és un omphalos. En ell, la matèria primera sorgint de l'aigua com el lotus trobarà la seva expressió a partir d'un primer gest creador, el centrat de la forma del qual en depèn l'èxit estètico-funcional. Aquest centrat es realitza en relació al punt que anomenem omphalos, centre de la roda i també el lloc on s'enclava amb l'element vertical que com a eix físic i conceptual, situa el torn com una ara, igual que la kràtera en el symposi i el centre del cor, com l'espai de referència immòbil a partir d'on tot gira per a què el desenvolupament del temps i l'obertura de l'espai, generin la forma. Forma que per esdevenir sòlida necessitarà l'acció del foc-sol.

Les representacions gràfiques que hem analitzat que vehiculen aquestes ideacions, les pensem en relació a una simbologia astral, però tal com s'ha vist en el capítol 5, morfològicament es poden relacionar amb concepcions derivades del melic i del cordó umbilical, és a dir de l'omphalos, paraula que recull en principi les dues accepcions. Són: el cerce, la roda, les formes estelades i florals, la creu i l'hèlix (l'esvàstica) (fig. 113). Totes elles participen unes de les altres i dificulten realment el saber quan es tracta de diferents concepcions o de matisos respecte a una idea mare. Al costat d'aquestes formes i en relació, trobem una sèrie de figures simbòliques que ens remeten als significats analitzats en un camp conceptual relatiu a les idees de renaixement i mort, com a conceptes lligats a l'obertura i tancament del ser i l'existència, és a dir com a aspectes complementaris i necessaris per a la completesa del ser: el lotus, l'arbre de la vida, el nus, la caça, el lleó, les cabres, els cavalls, les aus, els dofins, la performance ritual entesa a través de la processó i de la dansa coral i la corona...

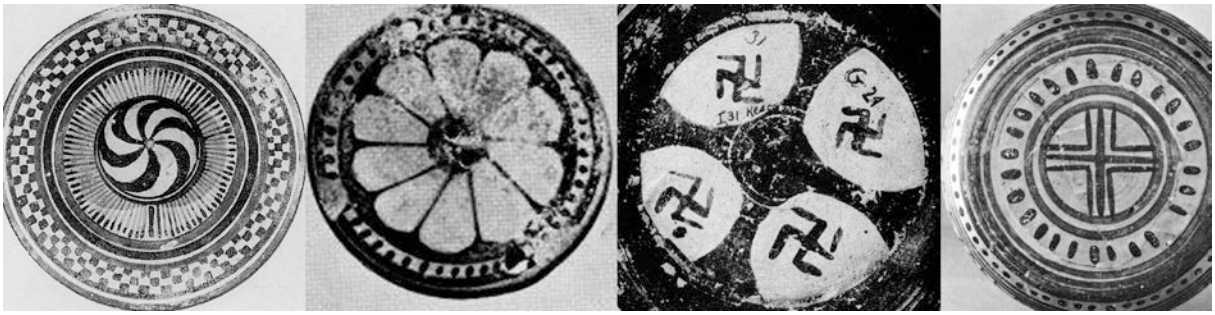


Fig. 113. Imatges publicades a Corpus Vasorum Antiquorum: WINCHESTER, WINCHESTER COLLEGE, 14, PL. (929) 10.19. View Whole CVA Plates. 113a: fragment pyxis protocorintia, núm. 9027889; 113b: pyxis coríntia, núm. 1003267; 113c: pyxis períodeperíode geomètric incert, núm. 1008696; 113d: pyxis període geomètric incert, núm. 1008696.

A partir d'aquí la pregunta que hom es planteja és quines imatges en relació a la mitologia i a la quotidianitat del món grec acaben assumint aquestes ideacions, fet no abordable des d'aquest mateix treball. Tot i que apuntem la possibilitat que algunes d'elles continuïn relacionades amb elements celestes, com tal volta les constel·lacions.

7.10. L'omphalos i l'escut.

No podem deixar de tractar el centre en l'escut, ja que fins ara ens hem referit precisament a una conceptualització del mateix a través de la descripció homèrica. L'escut i la terrissa es relacionen al mateix text de la Il·líada, comparteixen un centre òmfalic que marca el bell mig d'un espai circular (fig. 117), que el posiciona, igual que en les associacions iconogràfico-simbòliques de les imatges dels vasos, en comparació a la roda (fig. 114) i les imatges estel·lars (fig. 115), en relació a aquest centre que visualment irradia vers l'espai perimetral.

A la imatge de la fig. 116, dos objectes alineats sobre un mateix eix semblen posar-se en comparació: són un escut amb un centre marcat i una garlanda. L'escut, si bé en origen no és rodó, sembla ja en la iconografia que analitzem altament dotat d'aquest sentit de circularitat que queda reforçat amb la comparació, a la qual cal afegir altres connotacions conceptuals que pensem s'adiuen amb tot l'apuntat fins aquí, comparant tal volta, els diferents individus amb la noció d'encadenat, també propera a la dansa, i que comporta la simbologia de la corona. François Lissarrague[195] considera els escuts com a baules d'una cadena que uneix els hoplites enfront l'adversari, i seguint la seva ideació d'objecte teòric, entenc personalment, que implica també un conjunt significant en les representacions ceràmiques. L'escut és part del guerrer, que el seu centre sigui un omphalos permet, no sols entendre'l unit al cos que l'acompanya, sinó també tenir-ne, tal com es mostra sovint en les pintures, capacitat per substituir-lo.

[195] Le temps des boucliers

Fig. 114. Àmfora àtica període geomètric, s. VIII aC. Metropolitan Musem of Art, New York: 10.210.7.
Fig.115. Àmfora àtica de figures negres, 540-530 aC. Musée du Louvre, Paris: CA7318

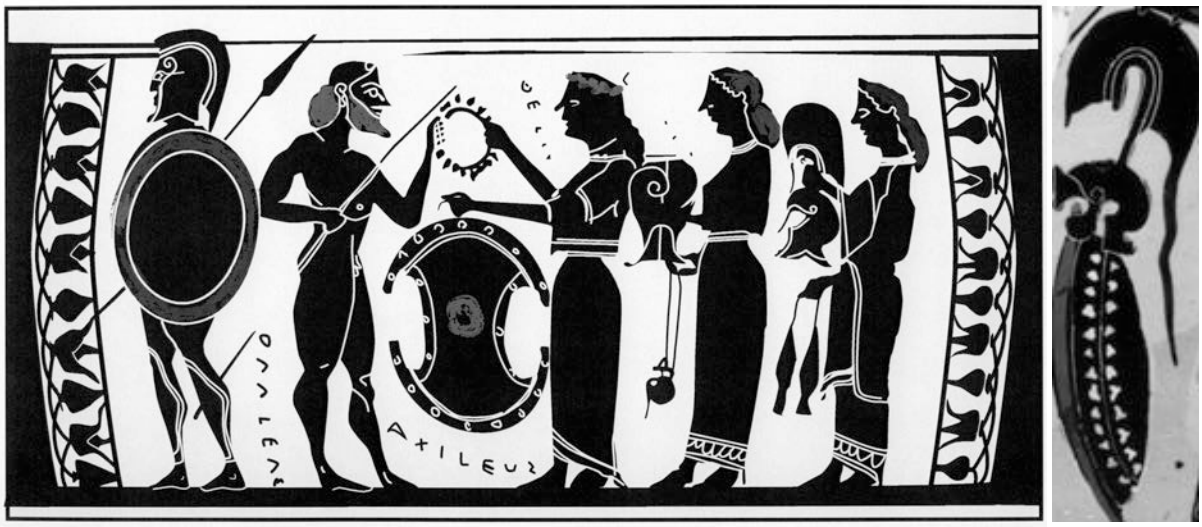


Fig. 116. Imatge d'una kràtera de columnes àtica de figures negres, on Tetis presenta l'escut i la garlanda d'Aquil·leu. Atribuït al grup Tirrè. Museo del Louvre, París: E869. Dibuix de Valerie Woelfel.
Fig. 117. Fragment d'una imatge amb un escut amb un motiu d'una garlanda.

Que l'escut sigui en si mateix un objecte simbòlic significatiu, amb certa capacitat de ser conceptualitzat com a un element d'unió, ho mostren les següents peces de joieria cretenca (l'anell) i xipriota (els collarets)[196], datades entre el 1550 i el 1200 aC. **8.10.**

Aquesta ideació formal de l'escut com a baules, com a peces d'un tot circular es relaciona amb elements que apareixen representats en el centre de l'escut, esdevenint metallenguatge. Entre ells, la corona com a símbol de lligam, però també la representació de cossos estel·lars, que confeccionen en la seva suma dibuixos lineals com les formacions de les fileres dels hòplites. Els escuts, a la llunyania, s'han de percebre com a cossos

[196] Pàgina web Koryvantes (Association of Historical Studies)i www.salimbeti.com/micenei.

Fig. 118. Stamnos àtic de figures negres. període arcaic, finals del s. VI aC atribuït al pintor de Londres. Nova York, The Metropolitan Museum: 2011.233.

brillants en moviment, fàcilment comparables als estels en el cel nocturn. L'escut manté una relació estreta amb les ideacions cosmogòniques, tal com ja s'ha anat apuntant. El cel és vist en el món arcaic grec com una semiesfera sòlida que cobreix la terra (Il. 17, 425; Píndar, *N.* 6, 3- 4; Il. 5, 504; *Od.* 3, 2; *Od.* 15, 329 y 17, 565)[197], tal qual la forma d'un escut.

7.10. L'omphalos i el centre dels escuts.

L'anàlisi de la iconografia dels centres dels escuts pot aproximar-nos una mica més a la manera com els grecs conceptualitzaven aquest espai central anomenat omphalos. Tot i que

[197]G.S. Kirk, J. E. Raven i M. Schofield, 2008: 13

Fig. 119. Collaret xipriota tardà II, 1450-1200 BC d'*Enkomi*.
Fig. 120. Collaret xipriota tardà II, 1450-1200 BC de *Pyla-Kokkinokremos*.
Fig. 121. Anell que forma part del *tresor d'Aigina*, Creta, al voltant de 1550 aC.

no tenim accés a molts escuts, podem fer-ho a través de les representacions dels mateixos en les imatges dels vasos. Si recordem el psykter de la fig. 105, en ell trobem una sèrie de sis hoplites muntats sobre dofins amb un escut a la mà. A part del joc de l'element circular en relació a la superfície ondulant del líquid obscur llargament comparat amb el mar, com si s'establís un paral·lelisme entre la roda dels carros i la línia terrestre, els escuts es mostren com aparadors d'una imatge. Són petits espais subratllats, on la imatge esdevé rellevant. Si bé pel fet que seria una tesi en ella mateixa no podrem aprofundir en els

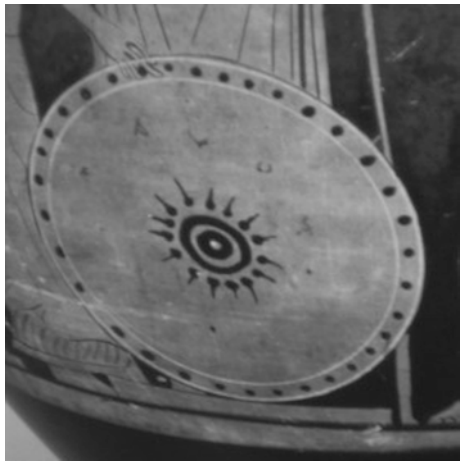


Fig. 122. Motiu escut, garlanda. Vas del període grec arcaic 510–500 aC. Pintor Nikoxenos.
Fig. 123. Motiu escut, element solar. Kràtera de columnes, 450 aC. Atribuït al Grup Manierista. New York, The Metropolitan Museum: 10.210.14.

motius iconogràfics dels escuts, analitzem a tall d'exemple el cas del psykter esmentat. En ell l'ordre en què es disposen els escuts, tal com es mostren a continuació, és d'interès pel fet que intercala imatges de vasos relacionats amb el simposi i imatges generadores de

moviment, inclosa la representació en el segon escut d'una roda formada per quatre dofins sobre un eix.

Fig. 124. Fragments iconografia Psykter àtic de figures vermelles, 520-510 aC. Metropolitan Museum, New York: 1989.281.69. (Fig. 105).

El moviment, tant en el seu aspecte generatriu, vinculat a la roda del torn; com en el seu aspecte cíclic, vinculat al pas del temps, com en el seu aspecte de creixement de la forma, vinculat a la fertilitat, sembla una de les característiques essencials de què és dotat l'espai òmfalic. Tant en relació als conceptes esmentats com amb les iconografies analitzades amb anterioritat, el moviment es vincula a un microcosmos en relació a la fertilitat de la terra i el nodriment de les bèsties i a un macrocosmos en relació el moviment dels astres. L'element vehiculant assaja retrobar aquest moviment tot creant una màgia simpàtica, a través del ritual i la dansa, però també a través de l'element simbòlic. Com a tal hem analitzat els elements que de per si gaudeixen d'una significació en relació a la circularitat, en tant que espai perimetral de moviment. Tot i que, tal com el cor marca d'una manera exacta, aquest element extern, només és possible si hi ha un centre immòbil. Centre d'alt poder i potencialitat que ja hem vinculat a la divinitat, origen de tot, però que a la vegada es manté distant. Aquesta ideació parteix d'una abstracció molt genèrica però permet la concreció fins a la realitat més propera com si es tractés de cercles concèntrics, un altre cop. L'escut igual que el vas ceràmic és un suport on es reflecteix l'univers sencer del món grec (tornem a la descripció homèrica), o sigui que cada peça té una entitat plena, però el seu sentit no s'acomplerta fins que s'estableixen les relacions necessàries amb altres elements, com passa amb les peces d'una garlanda i els diferents elements del ritual. És en aquest posar-se en relació i en context, on el moviment deixa de ser una al·lusió per esdevenir realitat. Part d'aquest moviment també pertoca a la capacitat de creació de llenguatge.

Fig. 125. Kràtera de campana de figures vermelles, Apúlia (Itàlia), 400-385 aC, aprox. Boston, The Museum of Fine Arts: 1970.237.

Fig. 126. Olympia. Escut, 2a meitad s. VI aC.
Fig. 127. Gorgoneion en el tondo d'una kylix àtica de figures negres, s. VI aC. Cabinet des médailles de la Biblioteca Nacional de Francia, París.
Fig. 128. Aplic de Bronce del centre d'un escut votiu, 1a meitat del s. VI aC, Museu Arqueològic d'Olímpia.
Fig. 129. Fragment de les imatges de l'àmfora àtica de figures negres, 550-540, Vulci. Signat pel pintor Exèquies: F 53.

El fet que la forma de l'escut sigui la que conceptualitza la volta celeste i que el seu centre s'entengui com a omphalos, retornant al significat literal com a mèlic i cordó umbilical, implica la idea de lligam entre el món i l'individu. Aquest lligam es resolt en el pla social, a través del vincle-baula entre els hoplites, però més enllà convida a pensar també en un lligam entre escut i portador, a qui té la capacitat de substituir, tal com es fa evident en el cant XIX de l'Il·líada i s'expressa sovint graficament en els vasos. L'escut, a la vegada que comporta l'ordre conegut, és un espai límit, que protegeix el conegut i s'encara a l'Altre, espai liminar que a la vegada vincula l'hoplita amb els iguals, però l'enfronta amb el distint. L'omphalos sembla reunir sempre el proper amb el llunyà, el central amb el

periferic, el conegut amb el desconegut, en definitiva plans diferents i diatralment oposats de l'existència. L'escut, com a mirall rebla aquest concepte, on l'Altre s'incorpora a l'U a través del xoc especular, tal com bé representa la imatge d'Atena "dipositant" el reflex de la Gorgona a l'omphalos de l'escut (fig. 125).

La Gorgona és un element recurrent tant al centre de l'escut com en els tondos de la kylix, ambdós espais òmfalics. Aquest ésser estrany es relaciona doblement amb Dionís, en el context del symposi i la ceràmica, i amb Athena, en relació l'escut i el context guerrer. Què tenen en comú aquests dos espais, ja que tal com apunta Francisco Diez[198], són espais liminars on s'entra en contacte amb l'alteritat. En el primer cas, l'altre és endogen i en el segon, exogen. Aquests espais liminars posen en relació l'efervescència de la vida amb la mort, l'espai simpòdic i la panòplia guerrera. Són espais de transformació, però ho són segurament en una direccionalitat inversa: Dionís transporta el ciutadà vers el cantell de l'abisme si establim un paral·lelisme amb la kylix , en el fons del qual es visualitza sovint la Gorgona, punt final que bé podria referir al Tot més enllà de l'ordre cívic. En canvi, en l'escut, la Gorgona es disposa de cara en fora i per tant, la seva funció esdevé "segellar l'ordre", en un sentit semblant al de la pedra òmfalica entesa com a element contenidor de les aigües primigènies. Recordem que el centre òmfalic era l'espai on en les pàteres fenícies, el lleó ataca o reté un ostatge, fet que s'entenia com a representació simbòlica de les propietats negatives de la divinitat solar: la sequera, la fam... L'omphalos com a punt que centra, i retornem un cop més a les paraules homèriques en l'explicació del gest d'avanç i retrocés que permet a la massa original de fang trobar la seva perfecta ubicació al bell mig del torn, porta l'implícit de la memòria de la descentralització. I aquesta és Athena, la deessa que conté en ella mateixa tot el potencial de la naturalesa creativa i fèrtil i segurament aquest sigui el valor de l'ègida: aquest Altre consubstancial al propi límit establert per l'ordre cívic i guerrer. L'escut, dèiem, actua com a aparador de la imatge en els vasos, però també és la tapa o la baula d'una cadena que conté o delimita l'ordre que al ciutadà grec arcaic el fa possible comprendre i habitar el món.

La Gorgona no sols és un element molt present en el context dionisíac i també en aquell relatiu a la deessa Athena i a la iconografia que suporten els escuts, a més és un dels elements descrits per Eurípedes en relació a l'omphalos de Delfos (Eur. Ion 223f).

Χορός.	ἆρ᾽ ὄντως μέσον ὀμφαλὸν γᾶς Φοίβου κατέχει δόμος;
Ἴων.	στέμμασί γ᾽ ἐνδυτόν, ἀμφὶ δὲ Γοργόνες.

[198] Francisco Diez de Velasco. Dioniso y la muerte: Gorgo en contextos dionisíacos en la cerámica ática. Carmen Sánchez y Paloma Cabrera (eds). En los límites de Dioniso, Actas del Simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 20 de junio de 1997. Murcia: 1998. París, Louvre:

Aquesta relació entre la Gorgona i Apol·ló, no sembla tan estranya a jutjar, tal com exposa Frederick Cooper[199], pels gorgoneions que apareixen en estàtues i temples dedicats a Apol·ló, com el de Didyma o Phanios. Alguns autors relacionen la Gorgona amb deesses mare, amb la terra i la fertilitat, tot i que l'associació més que factible amb altres divinitats masculines com el déu Bes egipci, desmarquen el concepte de fertilitat de l'esfera exclusivament femenina. En aquest punt volem fer notar que l'aegis prové de Zeus i que a la Il·líada s'identifica amb els núvols de tempesta, mentre que, segons Stephen R. Wilk, els mitòlegs alemanys veuen en els ulls brillants de la Gorgona, el llamp i el tró en la seva veu, expressat a través de la llengua fora de la boca[200]. Curiosament Frothingham, relaciona la Gorgona amb Zeus i Athena com a déus **atmosfèrics**, tot i que li atorga una ascendència en relació a la deessa-mare. Ell mateix comenta la relació indubtable entre Apol·ló i la Gorgona, que a voltes ocupaven anvers i revers d'una mateixa moneda[201] i a través de diferents associacions iconogràfiques arriba a la conclusió que la Gorgona en el centre simbolitza el poder del sol. Més que la relació amb deesses mare, ens sembla evident la relació amb divinitats que es relacionen amb el cicle solar, fet que l'aproparia a la flor de lotus [202],element molt present a l'espai central dels vasos i als ulls, possible influència de l'ujat (l'ull d'Horus). Una d'aquestes divinitats solars amb qui s'ha associat la Gorgona, és anb el déu Bes egipci[203], del que s'apunta un possible origen fenici, el qual era protector d'Horus. La implicació fàl·lica de Bes ens remet d'entrada, si pensem en el context conceptual de l'omphalos, tant a la potencialitat creativa com a la idea de fertilitat. No entrarem en profunditat en aquest tema, la nostra intenció ha estat analitzar la possibilitat que conceptualment aquest espai central anomenat omphalos servi connotacions solars i astrals, fet que ens sembla més que provat i com aquest fet explicaria el lligam entre tres divinitats que són les presents a Delphos: Athena, Apol·ló i Dionís. Bes, amb qui podríem relacionar la Gorgona, és el missatger de Siri, de la renovació de la creació. De la mateixa manera que el gorgoneion, el déu Bes té una funció apotropàica.

La relació de l'omphalos amb el principi creatiu masculí, identificada amb divinitats atmosfèriques i solars com Zeus i Apol·ló, és inegable i que la relació amb la fertilitat vingui donada a través de la presència de Dionís i probablement de la Gorgona, també. No és el nostre objectiu identificar allò que es concep com a femení i com a masculí en el món grec, sinó entendre que transporta culturalment i conceptualment la noció d'omphalos, que en cap cas ubiquem en una cultura matriarcal, en línia a les propostes aportades per Jennifer Graves[204] o Marija Gimbutas[205]. Pensem que les nocions de masculí i femení amb les que hem estat treballant són abstraccions i que obeeixen a una idea dualista de l'Univers, tal

---

[199] Frederick A. Cooper, 1992: 20
[200] Stephen R. Wilk, 2000: 47
[201] Frothingham, 1911:
[202] José Carlos Castañeda, 2008: 273-305.
[203] Stephen R. Wilk, 2000: 62-63.
[204] Jennifer Graves, 1984.
[205] Marija Gimbutas, 2012

com a demostrat L. Troy[206] en relació al pensament egipci, el qual ha fonamentat en una concepció dualista de l'Univers, caracteritzada per la relació dels oposats com a equilibri estàtic del cosmos, fet que s'explica per un cert simbolisme fàl·lic i uterí, que pensem trobem encara present a la Grècia Arcaica. Ens interessa remarcar la idea de l'autora sobre l'il·lusori d'aquesta dualitat, present dins de la unicitat a partir de la mateixa figura d'Àtum que s'autodeclara "ell-ella", integrant sempre els principis masculí i femení, fet que explicaria la representació de la deessa amb un fal·lus, duplicitat que trobem també a Grècia a través del concepte de l'hermafrodita.

Fig. 130. Figureta de Bes. Egípte, Regne Nou: 1550–1295 aC. London, *Egypt Exploration Society:* 00.4.33

206 L Troy, Patterns of Queenship in ancient Egyptian myth and history: 5-6, 12. *Vid.* J. C. Castañeda, 2008: 289-291

8. Conclusions

Una mirada enrere ens permet copsar el global que hem transitat i entendre el sentit ja embrionari en la proposta inicial. Aquesta tesi tracta sobre l'ordre des de la recerca de l'ordre, fet que vol dir des de la mirada conscient sobre com s'organitzen els elements que possibiliten les lectures de les coses, és a dir la comprensió del món. Només des d'aquest estat de consciència és possible alterar i proposar nous ordres. Des d'aquesta concepció, la cultura material no pot ser entesa com una font menor depenent de l'escriptura, ja que la creació de formes i imatges revela tant o més que el llenguatge, els processos cognitius i les estructures conceptuals de l'individu que els ha creat. Altrament seria pensar que els objectes manufacturats o les imatges formen part d'una realitat externa a l'home en comptes de ser un element més del món que aquest construeix a partir de la comprensió del real.

L'exploració de la ceràmica antiga, que hem concretat en l'estudi del període arcaic grec, ens ha mostrat com la forma es crea a partir de l'experiència i com la metàfora és una estructura omnipresent que impregna i tamisa la nostra percepció del món[207]. I com en la factura dels objectes es pot rastrejar la concepció del propi cos, el que Johnson va anomenar com *embodiment*. En aquest sentit hem rastrejat a través d'associacions d'imatges, possibles vincles entre determinats conceptes formals i aquells elements que es relacionen amb l'omphalos en un context biològic.

La transmissió de pensament a les cultures orals s'articula a través de fórmules repetitives precises. Pensem que determinats patrons en les pintures dels vasos, poden respondre al mateix plantejament conceptual i que per tant, no es tracta de formes buides de significat amb una funció purament ornamental, sinó que les entenem dotades de contingut simbòlic. La forma i la imatge tenen tendència a ser el màxim de productives i, això vol dir que són altament significants.

L'omphalos present a la mitologia grega i associat al santuari de Delfos, s'ha mostrat com un concepte carregat de significat, que és probable que transporti antigues memòries d'una base experiencial i fenomenològica vinculada al propi cos, però que queden lluny davant l'elaboració cultural d'esquemes conceptuals que remeten a la construcció de coneixement

---

[207] Lakoff i Johnson, 1995

que focalitzem en un trobar un ordre en el cel que permet crear l'ordre a la terra. La nostra proposta rau a valorar les aportacions tecnològiques, sens dubte rellevants respecte a l'adquisició de poder, com a metàfores constructores de coneixement. L'omphalos és sobretot un concepte d'espai vinculat a un temps original que és el de la gènesi i pensem que aquest constructe es relaciona amb la tecnologia de la roda de terrissaire com la gran metàfora estructuradora de l'ordre cosmogònic inicial que ha derivat en estructures conceptuals i de resolució formal que vertebra l'imaginari grec, com a llegat de les cultures del Pròxim Orient. Ens ha encuriosit l'observació del paper de la tecnologia com a creadora de metàfores que permeten resignificar la realitat coneguda, fet que testimonien els mites, però que s'explora de manera més sensible a través de les formes culturals, les quals denoten el nivell de permeabilitat de les idees. La metodologia de la fabricació de la forma ceràmica planteja encara una altra metàfora d'interès, que és la necessitat de centrar la massa de fang, per tal de fer possible una creació perfecta tant en l'aspecte visual com funcional, ja que si visiblement la forma del vas manté uniformitat, la cocció no porta problemes. I és aquí on hipotèticament pensem que pugui iniciar-se el valor de la centralitat i la conceptualització del punt central com a origen.

La conclusió final és que l'omphalos és entès com un espai d'alta densitat significativa, lligat a l'abstracció de l'energia creadora masculina i vinculat a la tecnologia de la roda. Que és un punt que s'articula verticalment teixint diferents plans de la realitat per a esdevenir, de manera virtual, un mateix i divergent a través del desplaçament al llarg de la noció d'eix. Que a la vegada és un espai de comunicació i un centre motor (motor immòbil) que genera moviment al seu voltant, moviment que es vincula a un microcosmos en relació a la fertilitat de la terra i el nodriment de les bèsties i a un macrocosmos en relació el moviment dels astres. El ritual i la dansa recreen la circularitat d'aquest moviment identificat per Homer amb el de la roda del torn.

A partir d'aquest punt-origen que remet a la creació de les formes primigènies, s'estructura l'ordre conceptual de la iconografia dels vasos, El que hem treballat fins aquí ens ha portat a un camp ric en possibilitats, tant que excedeix els límits d' aquesta tesi, però que demana continuïtat en l'esforç de recerca. El recorregut ha motivat l'interès per Atena i la hipòtesi d'un cert caràcter liminal, que explicaria el seu santuari a les portes de Delphos i la relació amb el naixement del cap de Zeus i l'escut com a tret característic, que pensem podria ser entès com a espai d'alteritat.

9. Bibliografia i webgrafia.

Bibliografia i documentació més rellevant relacionada amb la investigació, ordenada tematicament.

Ceràmica antiga i iconografia.

- Álvarez-Mon, Javier. *'Cosmological and Ideological Aspects of the Arjan Bowl', publicació on-line,* Circle of Ancient Iranian Studies at the School of Oriental & African Studies (SOAS), University of London, 2005. (http://www.cais-soas.com/CAIS/Art/Decorative-Arts/arjan_bowl.htm). Descarregat el 12 del 7 del 2016.
- Caro, Antonio. *Ensayo sobre cerámica en arqueología*. Sevilla: Editorial Agrija, 2002. ISBN: 84-922640-06.
- Hopkins, Clark. "Astrological Interpretations of Some Phoenician Bowls." *Journal of Near Eastern Studies* 24, no. 1/2 (1965): 28-36. http://www.jstor.org/stable/543093.
- Markoe, G. *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Levant*. Los Angeles: Berkeley, 1985.

Iconografia ceràmica grega.

- Blanco, Fejeiro. El escudo de Aquiles. *Historia 16,* núm. 121 (mayo 1986), pp. 153-160 Versió digital: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs75v4. Descarregat el 12 del 7 del 2016.
- Boardman, J., *The History of Greek Vases: Potters, Painters and Pictures*. Londres, Thames and Hudson, 2001.
- Boardman, J., Athenian *Black Figure Vases*. London, Thames and Hudson, 1991. ISBN: 978-0-500-20138-1.
- Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*. London, Thames and Hudson, 1975. ISBN: 978-0-500-20143-5.
- Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*. London, Thames and Hudson, 1989. 978-0-500-20244-9.
- Boardman, J. i Schweizer, F. Early Greek Vase Painting. London, Thames and Hudson, 1998. ISBN: 0-500-20309-1.
- Boardman, J. "Clay Analyses of Archaic Greek Pottery". *The Annual of the British School at Athens*. Vol. 68, (1973). p. 267-283.

- Carter, John. "The Beginning of Narrative Art in the Greek Geometric Period". *The Annual of the British School at Athens*. Vol. 67, (1972). pp. 25-58. www.**jstor**.org.
- Coldstream, J.N., *Greek Geometric Pottery*, London, Methuen, 1968.
- Lexicon iconographicum mythologiae classicae : LIMC. Zürich [etc.] : Artemis, 1981. http://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~m99/limc/
- Lissarrague, François. Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec. Paris: Editions Adam Vito, 1987. ISBN: 2-87660-001-3.
- Lissarrague, François. L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique. Paris-Rome: Éditions La Découverte et École française de Rome, 1990. ISBN: 2-7071-1944-X.
- Tiemblo Magro, Alfredo. Las cerámicas tartésicas con decoración geométrica: ¿Ornamento o narración? Algunas observaciones. *Huelva Arqueológica 18*, Diputación de la Provincia de Huelva, 2003. pp. 107-126. ISSN 0211-1187.
- Trendall, A.D. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. London, Thames and Houson, 1989. ISBN: 0-500-20225-7.
- Stansbury-O'Donnell, Mark D. Pictorial Narrative in Ancient Greek Art. Cambridge: The Press Syndicate of the University, 1999. ISBN: 0-521-64000-8.

Història de l'Art.

- Malek, Jaromir. *Egipto, 4000 años de arte*. Barcelona: Phaidon, 2003. ISBN: 0714897744.

Religió comparada i mitografia.

- Burkert, Walter. *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990. El Acantilado. ISBN 978-84-15277-32-3.
- Burkert, Walter. *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*. Barcelona: El Acantilado, 2002. ISBN: 84-95359-61-8.
- Castel, Elisa. *Diccionario de signos y símbolos del antiguo Egipto*. Madrid: Aldebaran, 2009.
- Castel, Elisa. *Gran Diccionario de la mitología egípcia.* Madrid: Aldebaran, 2001.
- Eliade, Mircea (1964). *Tratado de la historia de las religiones: morfologia y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1970. ISBN: 4-7057-163-X
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1994. ISBN 84-335-3508-0, 958-22-0073-1.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1994. ISBN: 84-335-3521-8.
- Graves, Robert i Patai, Raphael. Los mitos hebreos. El libro del Génesis. traducción de Luis Echávarri. Buenos Aires: Editorial Losada, 1969.
- Hart, Georges. *The Roudledge Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses*. London: Roudledge, 2005.
- Massiera, Magali. *Les divinites ophidiennes Nâou, Néhebkaou et le fonctionnement des "kaou" d'apres les premiers corpus funeraires de l'Égypte ancienne*. Archéologie et Préhistoire. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2013. Français. <NNT : 2013MON30056> . <tel-00976977>.

- Terrien, Samuel. "El Omphalos Mito y religión hebrea." *Vetus Testamentum* 20.3, 1970: 315-38. Web.
- Vernon Harcourt, Leveson Venables. *The Deluge; vindicanting the scriptural account from the doubts have recently béen cast upon it by geological speculations* (Vol I.). London: Longman, Orme, Brown, Green and Longmans, Paternoster-Row, 1838.

Delfos i l'omphalos.

- Aldana Nácher, Cristina. Mito y concepción espacial del santuario de Apolo en Delfos. Revista Ars Longa 7-8, p. 7-13, Universidad de Valéncia. 1996-97.
- Graves, Jennifer. The Greek Omphalos. *Its symbolism and significance*. Brigham Young University. Departament of Antropology, 1984.
- Irvine, J. A. D. *Gorgons at Delphi?*. Rheinisches Museum für Philologie. Número 142. Bd., H. 1. Published by: J.D. Sauerländers Verlag, 1999. pp. 9-15. URL: http://www.jstor.org/stable/41234356.

Delfos, l'omphalos i el culte a Apol·ló.

- Amelia Asuaje, Rosa. Una aproximación lexicográfica del culto a Apolo en el Ion de Eurípides. Dikaiosyne núm. 23. Universidad de los Andes. Mérida. Venezuela. Julio-diciembre 2009.
- Boetto, Bélen. Apolo: entre lo épico y lo délfico. https://sites.google.com/site/historiaenlaplata/links?pli=1. Consultat: 13 juny 2013.
- Escobar Labella, María Cristina. *Paseo a través de la historia: Delfos, el* ombligo del mundo. Buran núm 5. Abril 1995. Pp 55-58. RACO.
- Fontenrose, Joseph. *Python: estudio del mito délfico y sus orígenes*. Traducció de María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Sexto Piso, 2011. ISBN 9788496867734.
- Fontenrose, Joseph. *Python: A Study of Delphic Myth and Its Origins.* University of California Press, 1959
- Frothingham, A. L. Medusa, Apollo, and the Great Mother. *American Journal of Archaeology:* Archaeological Institute of America. Vol. 15, No. 3 (Jul. - Sep., 1911), pp. 349-377. Disponible a <http://www.jstor.org/stable/497414>Consultat 2 de maig 2015.

Delfos i altres cultes.

- Cardito Rollán, Luz M. La gran diosa neolítica y su vinculación a las actividades mineras: los depósitos rituales. *CuPAUAM 22, 1995, pp. 21-35. <http://www.uam.es/otros/cupauam/pdf/Cupauam22/2202.pdf>* González Merino, Juan Ignacio. Dioniso. el dios del vino y la locura. Córdoba: El Almendro, 2009. ISBN 9788480051415.
- Otto, Walter F. *Dioniso. Mito y culto.* Madrid: Ediciones Siruela, 1997.ISBN: 8478443398, 9788478443390.

Deessa Mare

- Downing, Christine. *La Diosa. Imágenes mitológicas de lo femenino*. Kairós, Barcelona, 1999

- Gimbutas, Marija. Coontinuidad y transformación de la Diosa en las eras indoeuropea y cristiana. *Revista de artes. com. ar*. Buenos Aires, edición 34. Setiembre/octubre 2012.
- Hurwit, Jeffrey M. Beautiful Evil: Pandora and the Athena Parthenos. *American Journal of Archaeology. Archaeological Institute of America,* Vol. 99, No. 2 (Apr., 1995), pp. 171-186. Consultable a:<http://www.jstor.org/stable/506338>(4 d'abril del 2015).
- Martínez, Rodrigo. Marija Gimbutas y las diosas de la vieja Europa. *Debate feminista,* México, 4 de setembre de 1991. Versió corregida i augmentada consultable a http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx. Consulat: 6 d'agost del 2015.

Metodologia de la investigació.

- Alvarez-Gayou Jurgenson, J.L. *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Barcelona, México, Buenos Aires: Paidos Educador, 2003.

Fonamentació teòrica.

- Didi-Huberman, Georges. Ante el tiempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011 (Ed.francesa 2000). ISBN 9789871156320.

L'espai com a concepte.

- Algra, Keimpe. *Concepts of space in Greek thought*. Leiden [etc.] : Brill, 1995. 90-04-10172-1 (tela).
- Cárdenas Mejía, Luz Gloria. El lugar: Aristóteles-Heidegger *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, XLVI (117/118)*, 145-150. Gener-Agost 2008.
- Finkelberg, Aryeh. The Cosmology of Parmenides. The American Journal of Philology. Vol. 107, No. 3 (Autumn, 1986), pp. 303-317. Published by: Johns Hopkins University Press. DOI: 10.2307/294688. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/294688.
- Heidegger, Martin. *El arte y el espacio*. Herder: Barcelona, 2009. ISBN 9788425426469.
- Kirk, G.S; Raven, J.E.; Scholfield, M. *Los filósofos presocráticos*. Versió espanyola de Jesús García Fernández. Editorial Gredos: Madrid, 2014. ISBN 8424926315, 9788424926311.
- Megino Rodríguez, Carlos. El orígen de la idea de vacío en Grecia. *Taula. Quaderns de pensament*. Universitat de les Illes Baleras, 2001, núm. 35-36, p. 19-36. ISSN 0214-6657.
- Mejía Amézquita, Valentina. Entre el khôra platónico y el topos aristotélico. Una aproximación hacia la construcción teórica del espacio público. Revista Arquetipo. Universidad Católica Popular del Risaralda, Colombia. ISSN 2215-9444. Pp 34- 44. Octubre 2010
- Sambursky, S. *El mundo físico de los griegos*. Madrid; Alianza editorial, 1990.
- Valdés Guía. El espacio ciudadano: integración exclusión en el imaginario y en la realidad ateniense del s. VI a C. Stud. Hist., Ha antig. 21, pp. 29-45. Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.

Aproximació al pensament grec.

- Burkert, Walter. *Religión griega arcaica y clásica*. Madrid: Abada Editores, 2007. ISBN

978-84-96775-01-5.

- Burkert, Walter. *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990. El Acantilado. ISBN 978-84-15277-32-3.
- Detienne, Marcel. *Los Maestros de verdad en la Grecia arcaica*. México D.F.: Sexto Piso, 2004. ISBN: 968-5679-21-5.
- Gagné, Renaud. The World in a Cup: Ekpomatics In and Out of the Symposium. T*he Cup of Song: Ancient Greek Poetry and the Symposium*, ed. V. Cazzato, D. Obbink, and E. Prodi, Oxford University Press, 2016: 207-229.
- Gallart, E; Díaz De Mendívil, J.Mª. *Diccionario de la civilización griega*. Barcelona: Larousse Planeta, 1996.
- López, Pedro Barja. *Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo*. III reunión de historiadores del mundo griego antiguo. Santiago de Compostela/Vigo: Universidade Santiago de Compostela i Universidade de Vigo, 2000. ISBN: 84-8121-955-X (Universidade Santiago de Compostela) i ISBN: 84-8158-183-7 (Universidade de Vigo)
- Martínez Marzoa, Felipe. *El decir griego*. Madrid: A. Machado Libros, 2006. La balsa de la medusa, 157. ISBN: 84-7774-678-8.
- Nietzche, Friedrich. *Los filósofos preplatónicos*. Madrid: Editorial Trotta, 2003. Clásicos de la cultura. ISBN: 84- 8164- 591- 5.
- Redondo, Jordi. Introducció a la religió i mitologia gregues. València: Universitat de València, 2006. ISBN-10: 84-370- 6524-0.
- Ruzé, François i Amouretti, Marie-Claire. *El mundo griego antiguo*. Madrid: Akal,1987. ISBN 84-7600-224-6.
- Chirassi Colombo, Ileana. La religión griega. Dioses, héroes, ritos y misterios. Madrid: Alianza Editorial, 2005. ISBN: 84- 206- 5972- X.
- Vernant, Jean-Pierre. *Mito y religión en la Grecia Antigua*. Editorial Arial, Barcelona, 1991.
- Zaragoza Gras, Joana. *Invisibilitat i poder. Cares del femení a la Grècia antiga*. Tarragona: Arola Editors, 2007. ISBN: 978-84-96639-97-3.
- Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. La Grèce ancienne. 2. L'espace et le temps. Paris: Éditions du Seuil, 1991. ISBN: 2.02.013138.2.
- VVAA. *Los Filósofos presocráticos.* Madrid : Gredos, cop. 2001 Santa Perpètua de Mogoda : Cayfosa-Quebecor.

Aproximació als textos homèrics.

- Abritta Alejandro. Sobre las posibilidades de un análisis coral en la Ilíada 1.53-305. Anales de Filologia Clásica (AFC), núm. 23: 2010 / pp. 7-62. En línia: ISSN 0325-1721.
- Alejandro Abritta i Daniel A. Torres. La lectura unitaria de Ilíada en el s. XXI. *Actas del I Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica: Configuraciones del Género desde los Clásicos a la Actualidad*. Mendoza, Argentina: Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas (ILLC)- Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos (CETHI), 18,19 i 20 de agosto de 2011. ISSN: 2362-3276
- Finley, Moses I. *El món d'Ulisses*. Barcelona: Edtitorial Empúries, 1985. ISBN: 84-7596-052-9.

• Reig, Montserrat i Carruesco, Jesús. «Chôros-Chôre»: la delimitació de l'espai en els textos homérics.

Aproximació a una cultura no àgrafa.

• Gubern, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual.* Barcelona*:* Anagrama, 1996. ISBN 8433905341, 9788433905345.
• Havelock, Eric A. *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Paidós, 2008. ISBN 978-84-493-2108-5.
• Marshall McLuhan, Herbert. *La galàxia Gutemberg*. Edicions 62; Barcelona, 1973.
• López Jimeno, Amor. El arte de las musas: la música griega, desde la antigüedad hasta hoy. Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas. Carlos cabanillas y José A. Calero. Mérida, Consejeria de Educación. Dirección General de Política Educativa, 2008. ISBN: 978-84-691-3094.

Textos antics
Grecs:

• Apollodor (Pseudo). La Biblioteca mitolpogica. Text en línia en francés:http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/DetailsLivres.htm. Perseus Project: text grec i anglès.
• Hesíode. *Teogonia*. Barcelona: La Magrana, 2006. ISBN: 84 7410 888 8. Traducció i notes de Joan Castellanos.
• *Homer. la IL·liada. Barcelona, Proa, 1997. Traducció de Manuel Balasch.*
• *Omero Iliade. Milano, BUR, 2005. Traducció de Giovanni Cerri.*
• Omero Odissea, Mondadory, 1991. ISBN: 88-04-34740-6. Traducció: G. Aurelio Privitiera.
• Homer, L'Odissea. Barcelona, La Magrana, 1993. Traductor Carles Riba.
• Homer, L'Odissea. Barcelona, La Magrana, 2001. Edició revisada de la traducció de Carles Riba.
• Homero. Obras completas. Barcelona, Montaner y Simón, editores, 1927. Traducció Lluís Segalá i Estalella

Altres:

• *El llibre dels morts*. Traducció i comentaris de Ramsés Seleem. Madrid-México-Buenos Aires-San Juan-Santiago: EDAF, 2004. ISBN:84-414-1586-2.
• *El Poema Babilònic de la Creació i altres cosmogonies menors*. Lluís Feliu i Adelina Millet (traductors). Barcelona: Abadia de Montserrat-UAB, 2004. ISBN: 84-490-2366-1; 84-8415-638-9.
• Lara Peinado, Federico. *Leyendas de la Antigua Mesopotamia. Dioses, héroes y seres fantásticos*.Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2002
• El Talmud: http://juchre.org.

Omphalos, la paraula.

• Pauly-Wissowa. *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. (Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1937.)

L'omphalos, aproximació antropològica.

- Tibon, Gutierre. *La triade prenatal (Cordón, placenta, amnios). Supervivencia de la magia paleolítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. ISBN: 968-16-0712-0.
- Tibon, Gutierre. *El ombligo como centro erótico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Tibon, Gutierre. *El ombligo como centro cósmico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Estètica.

- Álvarez, Lluís. *Signos estéticos y teoría : crítica de las ciencias del arte. Barcelona* : Anthropos, 1986. 84-7658-007-X.
- Didi-Huberman, Georges. Ante el tiempo. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, ed., 2011.
- De la Calle, Romà. Experiencia estética y crítica de arte: los planteamientos de John Dewey. *Contrastes* Revista interdisciplinar de filosofía, Màlaga, 1996. volumen I, pp. 53-73.
- De la Calle, Romà. *El espejo de la Ekphrasis: mas acá de la imagen, más allá del texto*. Madrid, Fund. César Manrique, 2006
  ISBN 9788488550644

Simbologia.

- Bordieu, Pierre. Sobre el poder simbólico
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997. ISBN: 8478443525.
- Castel, Elisa (2007). Egipto: signos y símbolos de lo sagrado. Amigos del antiguo Egipto, 2014. Http://www.amigosdelantiguoegipto.com.
- Castel, Elisa. *Diccionario de signos y símbolos del antiguo Egipto*. Madrid: Aldebaran, 2009.
- Altres
- Segura Munguía, Santiago i torres Ripa, Javier. *Historia de las plantas en el mundo antiguo*. Bilbao-Madrid: Universidad de Deusto- CSIC - CSIC Press, 2009.

Bibliografia segons ordre alfabètic.

- Abritta Alejandro. Sobre las posibilidades de un análisis coral en la Ilíada 1.53-305. Anales de Filologia Clásica (AFC), núm. 23: 2010 / pp. 7-62. En línia: ISSN 0325-1721.
- Alejandro Abritta i Daniel A. Torres. La lectura unitaria de Ilíada en el s. XXI. *Actas del I Congreso Internacional de Estudios sobre la Épica: Configuraciones del Género desde los Clásicos a la Actualidad*. Mendoza, Argentina: Instituto de Lenguas y Literaturas Clásicas (ILLC)- Centro de Edición de Textos Hispanoamericanos (CETHI), 18,19 i 20 de agosto de 2011. ISSN: 2362-3276.
- Alejandro Abritta i Daniel A. Torres. Perspectivas corales para una lectura de la Ilíada. [5-18]. Anales de Filología Clásica /26 (2013) . ISSN (en línea) 2362-4841.
- Álvarez-Mon, Javier. *2005. 'Cosmological and Ideological Aspects of the Arjan Bowl', on-line publication*, Circle of Ancient Iranian Studies at the School of Oriental & African Studies (SOAS), University of London (http://www.cais-soas.com/CAIS/Art/Decorative-Arts/arjan_bowl.htm). Descarregat el 12 del 7 del 2016.
- Amelia Asuaje, Rosa. Una aproximación lexicográfica del cultoa Apolo en el Ion de Eurípides. Dikaiosyne núm. 23. Universidad de los Andes. Mérida. Venezuela. Julio-diciembre 2009.
- Aldana Nácher, Cristina. Mito y concepción espacial del santuario de Apolo en Delfos. Revista Ars Longa 7-8, p. 7-13, Universidad de Valéncia. 1996-97.
- Ariza, Francisco. "La rueda. El símbolo de los símbolos". *Revista Internacional de Arte* (1991-2016) on line: symbolos.com.
- Baring, Anne i Cashford. *El mito de la diosa*. Madrid: Siruela, 2005.
- Benjamin, Walter. Libro de los pasajes. Edición de Rolf Tiedemann. Akal, Madrid, 2005. ISBN: 978-84-460-1901-5.
- Blanco, Fejeiro. El escudo de Aquiles. *Historia 16,* núm. 121 (mayo 1986), pp. 153-160 Versió digital: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs75v4. Descarregat el 12 del 7 del 2016.
- Boardman, J., Athenian *Black Figure Vases*. London, Thames and Hudson, 1991. ISBN: 978-0-500-20138-1.
- Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*. London, Thames and Hudson, 1975. ISBN: 978-0-500-20143-5.
- Boardman, J. *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*. London, Thames and Hudson, 1989. 978-0-500-20244-9
- Boardman, J. *Early Greek Vase Painting*. London, Thames and Hudson, 1998. ISBN: 0-500-20309-1.Burkert, Walter. *Religión griega arcaica y clásica*. Madrid: Abada Editores, 2007. ISBN 978-84-96775-01-5.
- Burkert, Walter. *El origen salvaje. Ritos de sacrificio y mito entre los griegos*. Barcelona: Quaderns Crema, 1990. El Acantilado. ISBN 978-84-15277-32-3.
- Burkert, Walter. Religión griega arcaica y clásica. Madrid: Abada Editores, 2007. ISBN: 978-84-96775-01-05.

- Burkert, Walter. *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*. Barcelona: El Acantilado, 2002. ISBN: 84-95359-61-8.
- Cárdenas Mejía, Luz Gloria. El lugar: Aristóteles-Heidegger *Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, XLVI (117/118)*, 145-150. Gener-Agost 2008.
- Cardito Rollán, Luz M. La gran diosa neolítica y su vinculación a las actividades mineras: los depósitos rituales. *CuPAUAM 22, 1995, pp. 21-35. http://www.uam.es/otros/cupauam/pdf/Cupauam22/2202.pdf.*
- Caro, Antonio. *Ensayo sobre cerámica en arqueología*. Sevilla: Editorial Agrija, 2002. ISBN: 84-922640-06.
- Castañeda Reyes, José Carlos. Señoras y esclavas: el papel de la mujer en la historia social del Egipto antiguo. Mexico, D.F.: El Colegio de Mexico AC, 2008. ISBN: 9681212916, 9789681212919.
- Castel, Elisa (2007). Egipto: signos y símbolos de lo sagrado. Amigos del antiguo Egipto, 2014. Http://www.amigosdelantiguoegipto.com.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1997. ISBN: 8478443525.
- Coldstream, J.N., *Greek Geometric Pottery*, London, Methuen, 1968.
- Cooper, frederick A. *The Temple of Apollo Bassitas: The sculpture.* Princeton, New Jersey: The American School of Classical Studies at Athens, 1992.
- Didi-Huberman, Georges. Ante el tiempo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011 (Ed.francesa 2000). ISBN 9789871156320.
- Dez de Velasco, Francisco. Dioniso y la muerte: Gorgo en contextos dionisíacos en la cerámica ática. Carmen Sánchez Fernández i Paloma Cabrera Bonet (eds). *En los límites de Dioniso. Actas del Simposio celebrado en el Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 20 de junio de 1997. Murcia: 1998.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Labor, 1994. ISBN 84-335-3521-8, 958-22-0074-X.
- Eliade, Mircea (1964). *Tratado de la historia de las religiones: morfologia y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 1981. ISBN: 4-7057-163-X
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1994. ISBN 84-335-3508-0, 958-22-0073-1.
- Escobar Labella, María Cristina. *Paseo a través de la historia: Delfos, el* ombligo del mundo. Buran núm 5. Abril 1995. Pp 55-58. RACO.
- Finkelberg, Aryeh. The Cosmology of Parmenides. The American Journal of Philology. Vol. 107, No. 3 (Autumn, 1986), pp. 303-317. Published by: Johns Hopkins University Press. DOI: 10.2307/294688. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/294688.
- Finley, Moses I. *El mundo de Odiseo*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1999.
- Fontenrose, Joseph. *Python: estudio del mito délfico y sus orígenes*. Traducció de María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Sexto Piso, 2011. ISBN 9788496867734.
- Frazer, James George. *La rama dorada: Magia y religión*. México: Fondo de cultura económica, 1944.
- Frothingham, A. L. Medusa, Apollo, and the Great Mother. *American Journal of Archaeology:* Archaeological Institute of America. Vol. 15, No. 3 (Jul. - Sep., 1911), pp.

349-377. Disponible a <http://www.jstor.org/stable/497414>Consultat 2 de maig 2015 i el 23-24 de setembre del 2016.

- Gagné, Renaud. The World in a Cup: Ekpomatics In and Out of the Symposium. T*he Cup of Song: Ancient Greek Poetry and the Symposium,* ed. V. Cazzato, D. Obbink, and E. Prodi, Oxford University Press, 2016: 207-229.
- Gimbutas, Marija. Coontinuidad y transformación de la Diosa en las eras indoeuropea y cristiana. Revisat de artes.com.ar. Buenos Aires, edición 34. Setiembre/octubre 2012.
- González, Federico. Cosmogonia perenne: el simbolismo de la rueda. *Revista Internacional de Arte* (1991-2016) on line: symbolos.com.
- González Merino, Juan Ignacio. Dioniso. el dios del vino y la locura. Córdoba: El Almendro, 2009. ISBN 9788480051415.
- González Reyero, Susana. *El banquete griego en Occidente. La Galia: alcance y límites de un tipo de comensalidad*. Quaderns de Prehistòria i Arqueologia de Castelló, volum 21, 2000. Dialnet.unirioja.es.
- Graves, Jennifer. The Greek Omphalos. *Its symbolism and significance*. Brigham Young University. Departament of Antropology, 1984.
- Graves, Robert i Patai, Raphael. Los mitos hebreos. El libro del Génesis. traducción de Luis Echávarri. Buenos Aires: Editorial Losada, 1969.
- Green, Peter. Posesión y neuma: la naturaleza esencial del oráculo délfico. A*nales de la Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 43. Buenos Aires, Instituto de Historia Medieval. Universidad de Buenos Aires, 2011. ISSN 1853-1555 en línia.
- Gubern, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual.* Barcelona*:* Anagrama, 1996. ISBN 8433905341, 9788433905345.
- Hall, edith. When is a myth not a myth? Bernal's "Ancient Model". *Arethusa* (25), The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Harrison, Jane Ellen. Delphika.-(A) The Erinyes. (B) The Omphalos. *The Journal of Hellenic Studies, Vol. 19, 1899*: 205-251. Web estable: http://www.jstor.org/stable/623851.
- Harrison, Jane Ellen. *Themis. A Study of the Social Origins of Greek Religion.* Cambridge: University Press, 1912, 1927.
- Havelock, Eric A. *La musa aprende a escrivir*. Barcelona: Paidós, 2008. ISBN 978-84-493-2108-5.
- Heidegger, Martin. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder, 2009. ISBN 9788425426469.
- Hesíode. *Teogonia*. Barcelona: La Magrana, 2006. ISBN: 84 7410 888 8. Traducció i notes de Joan Castellanos.
- Homer. *la IL·liada.*
- *Homer. la IL·liada. Barcelona, Proa, 1997.* Traducció de Manuel Balasch.
- *Omero Iliade. Milano, BUR, 2005.* Traducció de Giovanni Cerri.
- Homer. *la Odisea.*
- Omero Odissea, Mondadory, 1991. ISBN: 88-04-34740-6. Traducció: G. Aurelio Privitiera.
- Homer, L'Odissea. Barcelona, La Magrana, 1993. Traductor Carles Riba.
- Homer, L'Odissea. Barcelona, La Magrana, 2001. Edició revisada de la traducció de Carles Riba.

- Homero. Obras completas. Barcelona, Montaner y Simón, editores, 1927. Traducció Lluís Segalá i Estalella.
- Hopkins, Clark. "Astrological Interpretations of Some Phoenician Bowls." *Journal of Near Eastern Studies* 24, no. 1/2 (1965): 28-36. http://www.jstor.org/stable/543093.
- Hurwit, Jeffrey M. Beautiful Evil: Pandora and the Athena Parthenos. *American Journal of Archaeology. Archaeological Institute of America*, Vol. 99, No. 2 (Apr., 1995), pp. 171-186. Consultable a:a:<http://www.jstor.org/stable/506338> (4 d'abril del 2015).
- Irvine, J. A. D. *Gorgons at Delphi?*. Rheinisches Museum für Philologie. Número 142. Bd., H. 1. Published by: J.D. Sauerländers Verlag, 1999. pp. 9-15. URL: http://www.jstor.org/stable/41234356.
- Karageorghis, Vassos. "A Cypriot Silver Bowl Reconsidered 1. The Iconography of the Decoration." *Metropolitan Museum Journal* 34 (1999): 13-20. Web estable: http://www.jstor.org/stable/1513042.
- Kirk, G.S; Raven, J.E.; Scholfield, M. *Los filósofos presocráticos*. Versió espanyola de Jesús García Fernández. Editorial Gredos: Madrid, 2014. ISBN 8424926315, 9788424926311.
- Lexicon iconographicum mythologiae classicae : LIMC. Zürich [etc.] : Artemis, 1981-http://www.rzuser.uni-heidelberg.de/~m99/limc/
- Lissarrague, François. *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec.* Paris: Editions Adam Vito, 1987. ISBN: 2-87660-001-3.
- Lissarrague, François. *L'autre guerrier. Archers, peltastes, cavaliers dans l'imagerie attique*. Paris-Rome: Éditions La Découverte et École française de Rome, 1990. ISBN: 2-7071-1944-X.
- López Jimeno, Amor. El arte de las musas: la música griega, desde la antigüedad hasta hoy. Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas. Carlos cabanillas y José A. Calero. Mérida, Consejeria de Educación. Dirección General de Pol´iitica Educativa, 2008. ISBN: 978-84-691-3094.
- López Sáenz, Mª Carmen. El arte como modelo de comprensión y la comprensión del arte contemporaneo. *Thémata*, revista de filosofia, nú. 39, 2007, pp. 451-457.
- Luarte Correa, Felipe. El Hinduismo: consideraciones históricas y conceptuales. *Intus-Legere Historia*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2012, Vol. 6, Nº 1 45.
- Malek, Jaromir. *Egipto, 4000 años de arte*. Barcelona: Phaidon, 2003. ISBN: 0714897744.
- Markoe, Glenn. *Phoenician Bronze and Silver Bowls from Cyprus and the Levant*. Los Angeles: Berkeley, 1985.
- Martínez Marzoa, Felipe. *El decir griego*. Madrid: A. Machado Libros, 2006. La balsa de la medusa, 157. ISBN: 84-7774-678-8.
- Martínez, Rodrigo. Marija Gimbutas y las diosas de la vieja Europa. *Debate feminista*, México, 4 de setembre de 1991. Versió corregida i augmentada consultable a http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx. Consulat: 6 d'agost del 2015.
- Marshall McLuhan, Herbert. *La galàxia Gutemberg.* Edicions 62; Barcelona, 1973.
- Massiera, Magali. *Les divinites ophidiennes Nâou, Néhebkaou et le fonctionnement des "kaou" d'apres les premiers corpus funeraires de l'Égypte ancienne*. Archéologie et Préhistoire.

Université Paul Valéry - Montpellier III, 2013. Français. <NNT : 2013MON30056> . <tel-00976977>.

- Megino Rodríguez, Carlos. El orígen de la idea de vacío en Grecia. *Taula. Quaderns de pensament*. Universitat de les Illes Baleras, 2001, núm. 35-36, p. 19-36. ISSN 0214-6657.
- Mejía Amézquita, Valentina. Entre el khôra platónico y el topos aristotélico. Una aproximación hacia la construcción teórica del espacio público. Revista Arquetipo. Universidad Católica Popular del Risaralda, Colombia. ISSN 2215-9444. Pp 34- 44. Octubre 2010
- Naydler, Jeremy. *El templo del cosmos: la experiencia de lo sagrado en el Egipto antiguo*. Volum 33 de El Árbol del Paraíso. Madrid: Siruela, 2003. ISBN: 8478447261, 9788478447268.
- Nietzche, Friedrich. Los filósofos preplatónicos. Madrid: Editorial Trotta, 2003. Clásicos de la cultura. ISBN: 84- 8164- 591- 5.
- Ocampo, Estela. Apolo y la máscara. La estética Occidental frente a las prácticas artísticas de otras culturas. Editorial Icaria, Barcelona, 1985.
- Osorio Valencia, Amado E. *Introducción a la filosofía presocrática: los orígenes de la metafísica, de la dialéctica y del nihilismo absoluto en Grecia.* Universidad de Caldas, 2002. ISBN: 958-8041-72-4.
- Otto, Walter F. *Dioniso. Mito y culto.* Madrid: Ediciones Siruela, 1997.ISBN: 8478443398, 9788478443390.
- Parpola, Simo. The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek *Philosophy Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 52, No. 3 (Jul., 1993), pp. 161-208 Published by: The University of Chicago Press. Stable URL: http://www.jstor.org/stable/545436. Accés: 06/05/2010.
- Pinckernelle, Kathia. The Iconography of Ancient Greek and Roman Jewellery. University of Glasgow, setember 2007 (Presentat per obtenir el títol de Master of Philosophy).
- Plutarc. *Obras Morales y de costumbres*. Edició de Manuela García Valdés. Madrid, Akal, 1987. ISBN 8476001738, 9788476001738.
- Prieto Pérez, José Luís. Oralidad y escritura en la Grecia Arcaica. *A Parte Rei: revista de filosofía*, ISSN 1137-8204, ISSN-e 2172-9069, Nº. 4, 1999.
- Plata Quintanilla. La matrona: del saber popular al conocimiento científico. I Congreso de la Asociación Cántabra de Matronas. IX Congreso Nacional de Matronas. Conferencia inaugural.
- Redondo, Jordi. Introducció a la religió i mitologia gregues. València: Universitat de València, 2006. ISBN-10: 84-370- 6524-0.
- Reig, Montserrat. *Els mites de Delfos i la saviesa arcaica* (pdf) a www.raco.cat/index.php/Itaca/article/download/220297/301077.
- Reig, Montserrat i Carruesco, Jesús. «Chôros-Chôre»: la delimitació de l'espai en els textos homérics». en E. Vintró, F. Mestre, and P. Gómez (eds), Homenatge a Montserrat Jufresa. Barcelona: 285–310, 2012.
- Ruzé, François i Amouretti, Marie-Claire. *El mundo griego antiguo*. Madrid: Akal,1987. ISBN 84-7600-224-6.

- Sambursky, S. *El mundo físico de los griegos*. Madrid; Alianza editorial, 1990.
- Selem, Ramsés. *El libro egípcio de los muertos ilustrado*. Madrid-México´Buenos Aires-San Juan-Santiago: Edaf, 2004.
- Stansbury-O'Donnell, Mark D. Pictorial Narrative in Ancient Greek Art. Cambridge: The Press Syndicate of the University, 1999. ISBN: 0-521-64000-8.
- Tibon, Gutierre. *La triade prenatal (Cordón, placenta, amnios). Supervivencia de la magia paleolítica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. ISBN: 968-16-0712-0.
- Tibon, Gutierre. *El ombligo como centro erótico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Tibon, Gutierre. *El ombligo como centro cósmico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Tiemblo Magro, Alfredo. Las cerámicas tartésicas con decoración geométrica: ¿Ornamento o narración? Algunas observaciones. *Huelva Arqueológica 18*, Diputación de la Provincia de Huelva, 2003. pp. 107-126. ISSN 0211-1187.
- Trendall, A.D. *Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. London, Thames and Houson, 1989. ISBN: 0-500-20225-7.
- Valdés Guía. El espacio ciudadano: integración exclusión en el imaginario y en la realidad ateniense del s. VI a C. Stud. Hist., Ha antig. 21, pp. 29-45. Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- Valtierra Lacalle. «Que ha de resistir el apremio»: sobre lo simbólico de la palmera en el mundo griego. *Emblemata* 11, 2005: 29-58. ISSN 1137-1056.
- Vandenberg, Philip. El secreto de los oraculos. Barcelona: Ediciones Destino, 1991. ISBN: 84-233-2013-8.
- Vernant, Pierre. *Mito y religión en la Grecia Antigua*. Editorial Arial, Barcelona, 1991.
- VVAA. *Los Filósofos presocráticos.* Madrid : Gredos, cop. 2001 Santa Perpètua de Mogoda : Cayfosa-Quebecor.
    - Warburg, Aby. *Atlas Nemosyne*. Madrid: Akal, 2010. ISBN: 978-84-460-2825-3.
    - Wellenbach, Matthew C. The Iconography of Dionysiac Choroi: Dithyramb, Tragedy, and the Basel Krater
- Wilk, Stephen R. *Medusa. Solving the Mistery of the Gorgon.* Oxford University Press, 2000. ISBN: 0198028822, 9780198028826.
- Zaragoza Gras, Joana. *Invisibilitat i poder. Cares del femení a la Grècia antiga*. Tarragona: Arola Editors, 2007. ISBN: 978-84-96639-97-3.
- Zecchin De Fasano, Graciela Cristina. **Espacio privado, espacio social y distancia en** *Odisea.* Synthesis (La Plata) v.13 La Plata ene./dic. 2006. versión ISSN 0328-1205

Recursos electrònics.

- www.perseus.tufts.edu/hopper/
- http://www.cvaonline.org/
- www.metmuseum.org

- www.beazley.ox.ac.uk/index.htm
- http://www.maicar.com
- www.theoi.com
- www.estudiogeneraldehumanidades.es/index.html
- http://www.persee.fr/
- http://www.limc-france.fr
- http://www.iconos.it
- http://www.biblija.net: la bíblia.
- http://ugo.bratelli.free.fr/: textos clàssics en francés.
- http://ir.nmu.org.ua/: Gran diccionari de mitologia egípcia.
- http://egiptologia.org
- http://www.aakkl.helsinki.fi/melammu/database/gen_html/a0000164.php

Bases dades museus.

- Pergamonmuseum: http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&lang=en
- British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/
- The Meropolitan Museum: http://www.metmuseum.org/art/collection/search#!/search
- Museum of Fine Arts, Boston: http://www.mfa.org/collections.
- The Fitzwilliam Museum: http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer
- Museu d'Art Cicàdic: http://www.cycladic.gr
- Museu de Brooklyn: https://www.brooklynmuseum.org
- Walters Museum: http://art.thewalters.org