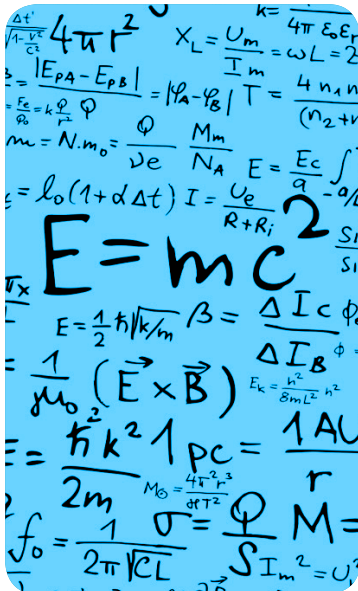




MÁSTERES de la UAM

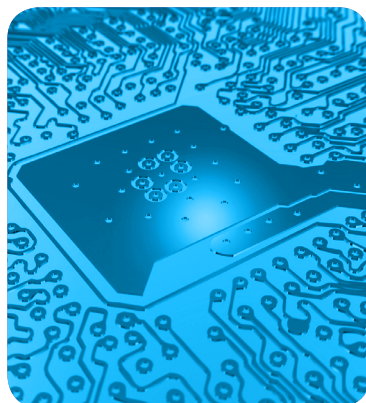
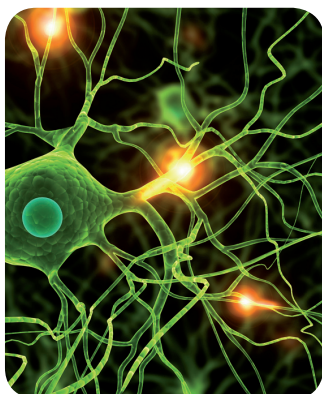
Facultad de Filosofía y
Letras/13-14

Máster
Interuniversitario en
Historia y Ciencias de
la Antigüedad



**Filipo II de Macedonia.
Poder y mecenazgo a
través de las Artes**

*Cristina Muñoz-Delgado
de Mata*



ÍNDICE

1. Introducción.....	3-4
2. Poder y mecenazgo de Filipo a través de manifestaciones artísticas.....	4-45
2.1. Antecedentes de la política evergética y de poder de Filipo II. La admiración por Atenas.....	4-17
2.2. La monumentalización y embellecimiento de la ciudad como imagen de grandeza: Pela.....	17-21
2.3. La palabra y las artes plásticas como medios de exaltación y confirmación del poder del monarca macedonio.....	21-35
2.3.1. Filipo, oradores y tragedia: la procesión hacia el teatro de Egas.....	22-28
2.3.2. El Filipeo.....	28-34
2.3.3. La imagen de poder de Filipo en la numismática.....	34-35
2.4. Artes suntuarias en época de Filipo II: el caso de la tumba de Vergina.....	36-45
3. Conclusiones.....	45-47
4. Bibliografía.....	48-55
5. Anexos.....	56-61
5.1. Índice de figuras.....	56
5.2. Figuras.....	57-61

1. INTRODUCCIÓN

“Europa no ha producido un hombre tan grande como Filipo” (Teopompo, *FGH* 115, frg. 27).

El estudio del monarca Filipo II de Macedonia, ha sido abordado generalmente en la historiografía desde un punto de vista principalmente militar, concediendo una relevancia menor a otros aspectos de la vida del macedonio. Ello se debe en parte a la escasez de fuentes contemporáneas del personaje, -principalmente los discursos de Demóstenes y Esquines-, y algunas posteriores como Ateneo, Teopompo, Justino-Trogo o Diodoro. A ellas se añade la particularidad de que muchas fueron redactadas desde una óptica ateniense, como los dos primeros casos; uno con un cariz negativo y otro positivo, lo que refleja la disparidad de opiniones y sentimientos que suscitó.

No obstante, los últimos estudios centran su atención en aspectos más sociales y de la herencia cultural y militar que Filipo II legó a su hijo, y por ende al mundo, así como a los descubrimientos en torno a las tumbas halladas en Vergina.

A pesar de ello, el presente trabajo pretende ahondar en el papel de Filipo II como promotor y mecenas de las artes, y analizar cómo por medio de las diversas manifestaciones artísticas, -el teatro, el urbanismo, las artes suntuarias, etc.-, el monarca fue no solo consolidando y difundiendo su poder, sino creando una identidad macedonia nueva, de mayor esplendor que la de sus antecesores. En tercer lugar, subrayar por tanto la importancia como antecedente de la labor que continuará, ampliará y llevará a su máximo esplendor su hijo Alejandro Magno. Finalmente, se pretende poner de relieve la necesidad de aunar en la investigación los estudios de las diversas disciplinas, -arte, historia, filología, arqueología, etc.-, para lograr un mayor conocimiento del mundo antiguo.

La metodología empleada será deductiva, de manera que se analice primeramente los antecedentes de la política evergética de Filipo II, referenciados por fuentes literarias antiguas, -citadas según el Diccionario Griego Español-, para posteriormente analizar los campos de actuación concreta de la misma, desde las manifestaciones más monumentales, -como el urbanismo-, al caso de las artes menores, no por ello menos

suntuosas y destacadas como son la decoración pictórica de las tumbas de Vergina con la polémica del caso, como igualmente se analizará.

La elección de la figura del monarca macedonio como mecenas y promotor de las artes estriba en la trascendencia que su proceder supuso ya que como apuntó Hammond (1992, p. 198): “Filipo II gracias a su ingenio militar, su gran visión política, su astucia diplomática y su profunda fe religiosa, junto a su carismática personalidad, logró un lugar destacado en la historia no solo de Macedonia y Grecia, sino también en la historia universal, tan solo oscurecido por la genialidad de su propio hijo, quien tuvo siempre en su padre un referente”. Por ello, resulta imprescindible el análisis de las evidencias de dicha política diseñada, y especialmente de la figura del promotor de la misma, desde un punto de vista interdisciplinar, en el que el papel artístico ostenta un lugar primordial vinculado igualmente con otras áreas y campos de estudio relevantes.

2. PODER Y MECENAZGO DE FILIPO A TRAVÉS DE MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS.

2.1. Antecedentes de la política evergética y de poder de Filipo II. La admiración por Atenas.

“Las edificaciones y las imágenes reflejan el estado de una sociedad y de sus valores, así como sus crisis y momentos de euforia” (Zanker, 1992, p. 13).

Paul Zanker resume magistralmente cómo en definitiva a lo largo de la historia, los gobernantes se han valido de las diferentes artes como medio de enaltecimiento personal y difusión de sus ideas en el colectivo sobre el que ejercían su poder; y cómo estas acciones son un reflejo de la situación de auge o decadencia en diferentes ámbitos de la sociedad y del régimen imperante de la misma. En este sentido, -y a pesar de que Zanker se centre en la figura del romano Octavio Augusto-, esta idea se puede extrapolar al caso de Filipo II de Macedonia, quien no fue una excepción, máxime cuando fue consciente de la concepción que de los macedonios y de él mismo se tenía en el imaginario de los griegos de la Hélade, especialmente en la *polis* hegemónica del momento: Atenas.

Los macedonios, pese a la política de acercamiento a las demás *poleis* griegas que Alejandro I Filohelene había intentado llevar a cabo a lo largo de su reinado, entre 498-454 a.C., (Domínguez Monedero, 2013, p. 18) eran considerados bárbaros; no solo por no hablar un griego que fuera comprensible, puesto que se ha demostrado que hablaban un dialecto de esta lengua (Worthington, 2008, p. 8), sino por una serie de prácticas y costumbres que diferían totalmente de las que se realizaban en otras *poleis* de la Hélade (Müller, 2010, p. 169). Ateneo por ejemplo (IV, 167A), recoge unas consideraciones sobre la prodigalidad y el modo de vida bárbaro que Filipo y otros miembros de la corte macedónica realizaban, y que el mismo Teopompo, -que alaba a Filipo como el hombre más excepcional de Europa-, realiza:

“Filipo, después de que se hizo dueño de una gran fortuna, no es que la gastase rápidamente, es que la dilapidó y la tiró, siendo el peor administrador del mundo (...) De esto tenía la culpa él mismo, por ser un insaciable y un derrochador, y por hacerlo todo temerariamente, cuando adquiría y cuando daba (...) Pues por una parte las guerras y el ejército, y por otra los grandes lujos, los impelían a ser osados y a no vivir ordenadamente, sino con prodigalidad y como bandidos”.

Estos aspectos, así como otra serie de sucesos que los habían vinculado en algún momento con el enemigo principal de las *poleis* griegas, los persas (Asirvatham, 2010, p.103), les granjearon paulatinamente el rechazo de muchas de ellas, especialmente de Atenas, a pesar de que fuentes como Heródoto (V, 22), les considerara de origen griego. No obstante, hay que tener en cuenta que Alejandro I Filohelene se valió de la labor de autores como el citado Heródoto, para llevar a cabo esa tarea propagandística de la Casa Argéada y de su persona, de forma que ambas quedasen vinculadas con el mundo griego; como también se apreció en la supuesta ayuda del monarca a los atenienses en el episodio de Platea o en el de los Juegos Olímpicos (Borza, 1982, pp. 9-10).

Sin embargo, esta serie de actitudes “derrochadoras” que indicaba Teopompo, tuvieron una finalidad mayor que la mera prodigalidad. Igualmente las críticas establecidas por *poleis* como Atenas responden por otro lado al hecho mismo de la construcción político-identitaria que la *polis* hegemónica estaba intentando crear, subrayando la alteridad respecto a los macedonios, como de la misma manera había

procedido con aquellos *ethne* que consideraban inferiores por no contar con una estructura política como la ateniense.

Así pues, el orador ateniense Demóstenes, una de las escasas fuentes para el estudio del monarca macedonio es precisamente quien, -con motivo de la expansión de Filipo II-, incide en este carácter bárbaro en sus discursos políticos, -especialmente en el tercero, (D.,III,31)-, representado en la manera de gobierno del monarca frente a la democracia ateniense que, aun decadente, era considerada la mejor forma de gobierno (Domínguez Monedero, 2013, p. 18); pues no hay que olvidar que los valores de la sociedad macedónica eran, como señalan Carney y Ogden (2010, p. 20), los propios del mundo homérico, y por tanto, diferían de los democráticos de la Atenas del S. IV a.C.

No obstante, cabe considerar cómo, a pesar de la hostilidad patente que la *polis* hegemónica manifestaba al monarca macedonio, Filipo anheló tomar como referencia a Atenas en aspectos concretos que pudo considerar relevantes para consolidar su poder, entre los que sin duda debió de estar el uso de las artes como medio para ello.

Ello explicaría en cierta forma cómo durante su reinado (359-336 a.C.), Filipo II se valió no solo de la destreza militar y diplomática para consolidar y difundir su poder, sino que también emprendió una serie construcciones y manifestaciones artísticas que ya gobernantes de épocas anteriores, -muchos de ellos tiranos, aunque también gobernantes que no lo fueron-, habían realizado como reflejo de su grandiosidad mediante la promoción de las artes y las letras, citando en sus cortes a los artistas más destacados del momento (Domínguez Monedero, 1999, p.163). Y es que la imagen ha sido y será un medio imprescindible para difundir ideas, máxime en sociedades donde la mayor parte de la población era iletrada.

Este tipo de prácticas era frecuente en miembros de la élite, y también en aquellos personajes que ejercieron la tiranía, como había acontecido en la *polis* de Atenas, -entre otras-, pues eran quienes tenían los medios económicos necesarios; reportándoles en contrapartida un reconocimiento social (Anderson, 2005, pp. 192-193).

Esta idea de mecenazgo de las artes por los tiranos a su vez queda confirmada en el *Hierón* de Jenofonte (XI,1), quien señala cómo el embellecimiento de la ciudad y la

promoción de obras públicas, eran tareas propias de los tiranos en cuanto que eran los dirigentes de la ciudad. Sin embargo Aristóteles, -contrario a la tiranía y por tanto, exagerando aspectos de la misma-, señalaba que estas construcciones públicas eran para evitar sublevaciones del pueblo (*Pol.*, 1313b 8-9). No obstante, el tirano con ellas actuaba según su categoría y condición social aristocrática, y se mostraba hacia el pueblo como protector y promotor de la ciudad.

A pesar de ello, el hecho de que los tiranos ejercieran un mecenazgo artístico no fue tanto por el deseo de promocionar la obra de los artistas, como que dicho patrocinio al margen del placer o no estético proporcionado, mostrase al tirano como protector de las artes (Domínguez Monedero, 1997, p. 86). Y no solo al tirano, puesto que este medio fue igualmente empleado por gobernantes de diversas formas de poder.

De esta manera, esta idea pudo subyacer en el imaginario político que Filipo II desarrolló a lo largo de su reinado, con la particularidad de que el monarca macedonio, empleó una propaganda artística menos sutil y más explícita que los tiranos y otros gobernantes, ya que le interesaba mostrar como realidad patente, el poder político que aspiraba crear y dirigir, y en el que sin duda su imagen debía ocupar un lugar destacado en el imaginario colectivo.

Y así, gracias a las manifestaciones artísticas, junto con “la habilidad de combinar diplomacia, ingenio militar y la política matrimonial, fueron habilidades y medios empleados tempranamente por Filipo para su política de poder y expansión” (Müller, 2010, p. 167), y en definitiva medios por los que el monarca fue forjando la nueva identidad macedónica, que hundía sus raíces en los elementos y tradiciones propias y asumía las propias de otras *poleis* griegas, principalmente de Atenas.

Para ello, uno de los antecedentes de los que partió Filipo II en su política como mecenas de las artes fue el *modus operandi* de los tiranos y gobernantes de épocas anteriores, bien atenienses o de otros lugares, ya que fueron conscientes del poder que las imágenes ejercían sobre el resto de ciudadanos, y supieron valerse del lenguaje artístico que se adecuara de la mejor manera, a la idea política y de su persona que querían transmitir a la ciudad. De esta forma, no solo recurrieron a manifestaciones

artísticas como el teatro, sino que también favorecieron e impulsaron los juegos, los festivales, el reparto de alimentos y el embellecimiento de la ciudad.

La elección de estos medios no fue banal, puesto que en el caso de las manifestaciones teatrales, -concretamente las tragedias-, constituían el mejor ejemplo de identificación y representación de la *polis*, con la que los ciudadanos se sentían identificados, -como se tratará más adelante-, y por tanto, un control y promoción de la misma implicaría un destacado poder. Igualmente, la influencia en los festivales y santuarios fue fundamental puesto que estos eran los núcleos y focos de alianzas, de transmisión de nuevas ideas, etc., como se aprecia en santuarios tales como Delfos, Dion, Termón, etc. O como se atisbó en los festivales organizados por Filipo II con motivo del matrimonio de su hija Cleopatra con el rey del Épiro, donde “hizo venir de toda Grecia a sus huéspedes personales y ordenaba a sus propios amigos que invitaran a cuantos conocidos pudieran del extranjero. Porque deseaba enormemente mostrarse amable ante los griegos y responder con entretenimientos adecuados a los honores que se le otorgaron con el mando supremo” (D.S., XVI, 91, 6).

Asimismo las políticas de embellecimiento de la ciudad contribuían favorablemente al engrandecimiento de la figura del dirigente y su presentación como mecenas de la ciudad, y en definitiva de los ciudadanos, puesto que como señaló Aristóteles (*Pol.* I, 1252a), la *polis* era la comunidad de ciudadanos.

De esta manera autores antiguos como Heródoto (I, 59,6) o Tucídides (VI, 54,5-7) narran ejemplos de tiranos como los Pisistrátidas, quienes lograron presentarse como protectores, pacificadores y promotores de la ciudad emprendiendo construcciones como el *ágora* de la ciudad, los altares de Doce Dioses o el de Apolo situado en el templo de Apolo Pítico (Th. VI, 7; Domínguez Monedero, 1997, p. 97). Maniobras políticas que años más tarde hará Filipo tras Queronea (338 a.C.).

Esta actitud también se percibió en miembros de la familia de los Cipsélidas en Corinto, -con ofrendas artísticas, como la estatua de oro y el cofre en el cual según la tradición, Cipselo había salvado su vida cuando era aún un niño (Hdt., V, 92d)-, o en tiranos de Siracusa como Gelón (491-478 a.C.) y sucesor, Hierón I (478-466 a.C.), quienes fueron posiblemente otros referentes políticos, para el monarca macedonio. Este

último fue exaltado por el poeta Píndaro quien le dedicó su Olímpica I (476) y sus Píticas I, II y III, por vencer en las carreras de caballos; tras las cuales y para simbolizar su victoria, encargó un monumento en la terraza del templo de Apolo, del que tras el terremoto acaecido en el 373 a.C., se conserva solo la famosa figura en bronce del auriga de Delfos (Domínguez Monedero, 1997, p. 82).

Este mecenazgo artístico se acompañó de la creación en torno al dirigente de una corte intelectual como la de Pisístrato, Gelón o Hierón. Este último reunió a personajes destacados como el citado Píndaro, Esquilo, o el poeta Simónides de Ceos y su sobrino Baquílides. De manera semejante será el proceder de Filipo II quién acogió en su corte a personajes de la talla de Aristóteles, el más importante de los tres mentores de su hijo Alejandro, o el célebre escultor Lisipo, entre otros.

Asimismo las celebraciones de juegos y festivales fueron relevantes en el programa político tanto de los tiranos y gobernantes anteriores a Filipo, como del mismo monarca macedonio. Pisístrato concedió gran relevancia para el fortalecimiento de la comunidad ciudadana, a las *Panateneas* y las *Dionisias*, convertidas en celebraciones urbanas. Clístenes, el tirano de Sición, reorganizó el culto en el Santuario de Apolo tras la I Guerra Sagrada, y como señala Pausanias (X, 7, 6), participó en la carrera de caballos en los Juegos Píticos de Delfos, previamente introducida por la Anficiónía del santuario en el siglo VI a.C. En el caso de Filipo II, tenemos constancia de la promoción de juegos gracias principalmente a la numismática, que refleja su victoria en la carrera de carros en el 356 a.C. en los Juegos Olímpicos, así como las referencias textuales que aluden a la misma (Plu. *Alex.* IV, 9).

No obstante, estas políticas de embellecimiento, entretenimiento y promoción de las artes y letras, fueron favorecidas también por gobernantes no tiranos como Pericles, que comprendió la relevancia exterior del culto para la comunidad de ciudadanos, y confirió a las ceremonias oficiales de las *Panateneas*, una dimensión panhelénica mediante la reestructuración, organización y pago de premios de las mismas, creando así una red de favores fundamentales que consolidarán su poder (Cohen, 1985, pp. 115-116). Por tanto, estas prácticas no quedarían exclusivamente asociadas a los tiranos, sino a los miembros de la élite de la ciudad, y por tanto, la diferencia solo estribaría en la finalidad representativa de los actos en sí: o bien como medio de representación del poder

individual o del poder de la *polis* y sus ciudadanos (Anderson, 2005, pp. 192-193). Sin embargo, cabe señalar que la actividad de Pericles estuvo probablemente motivada además por las críticas a su gobierno en vida, como se aprecia en su último discurso (Th., II, 60-64).

Incluso, dentro de la Casa Real Macedónica, muchos monarcas crearon en torno a ellos verdaderas cortes de intelectuales, lo que hizo aún más cercana esta realidad a Filipo II. En la de Arquelao artistas como Eurípides, quien escribió algunas de sus obras durante su estancia en Macedonia, *-Arquelao*, que embellecía la tradición mítica de Heródoto sobre el origen de la Casa Argéada, con la finalidad de complacer a su mecenas (Borza, 1982, pp. 11-12)-, las *Bacantes*, y posiblemente *Ifigenia en Aúlida* (Pascual González, 2014, p. 9)-, el pintor Zeuxis de Éfeso, -autor de los frescos del palacio de Pela-, el poeta y músico Timoteo de Mileto (Hammond, 1994, p. 42), el poeta Ágato o el escultor Calímaco de quien se tiene constancia gracias a un fragmento de un epigrama funerario (Saatsoglou-Paliadeli, 2011, pp. 275-276), también desarrollaron su actividad en la corte macedónica.

Asimismo, bajo el reinado de Arquelao se crearon en el santuario de Zeus en Dion unos festivales en honor a Zeus Olímpico, lo que resulta de gran interés puesto que desde la participación de Alejandro I Filoheleno hasta Filipo II, -en los Juegos del 356 a.C. y probablemente también en los del 352 y 348 a.C.-, ningún monarca de la Casa Macedónica había vuelto a participar en ellos, pese a considerarse griegos, como aquel había subrayado en su momento (D.S., XVII,16.3-4). Lo que ha llevado a autores como Borza (1982, p. 11) a sugerir que realmente Alejandro I no participase en los mismos, ya que a excepción de Heródoto no consta en ninguna fuente. Ello por tanto, situaría a Filipo II como el primer monarca macedonio que verdaderamente participó en los Juegos Olímpicos, y por ende, esta participación sería una evidencia de dicha propaganda real, que tuvo su reflejo en el arte como se apreció en la numismática. Sin embargo, ¿por qué dudar de una fuente por el mero hecho de ser la única que recoja dicha alusión? Bien es cierto que puede suceder que autores, para ensalzar a su mecenas, le atribuyesen acciones que este no había hecho; pero no se tiene conocimiento de una fuente que desmienta la alusión de Herodoto, por lo que no puede ser descartada por su unicidad.

Por tanto, ya antes incluso, con Alejandro I Filoheleno, se habían creado en torno a la corte un círculo de intelectuales y artistas, como Helánico de Lesbos, Heródoto, Píndaro, Temístocles o Baquilides, con los que pretendió “una manipulación mítica a merced de sus propios intereses políticos” (Rubio Rivera, 1997, p. 100), “dotando a su corte de una aureola cultural que parecía emular a las de los tiranos de algunas *poleis* griegas y consiguiendo una eficaz propaganda en el seno de la *koiné* helena con la difusión de obras artísticas y literarias que destacaban diferentes aspectos de su persona, especialmente su ascendencia griega, sus ancestros o su reino macedónico” (Rubio Rivera, 1997, p. 104).

Un buen ejemplo sin duda, de cómo mediante las artes se trató en distintas ocasiones, de forjar una identidad que fuera reconocida tanto interna como externamente.

Por último, como antecedente directo de la política de mecenazgo de las artes de Filipo II estuvo su madre, la reina Eurídice, de la que se tiene constancia de su actividad como valedora y protectora de las artes por un epigrama que dedicó a la música y que Plutarco recoge (*Mor.*, I, 20 b-c). Este aludiría a la dedicación que la soberana realizó de una ofrenda , -de la que no hay descripciones conservadas-, a las Musas agradeciéndoles por haberle permitido lograr su deseo de aprender a leer y escribir a pesar de su avanzada edad, cuando aún sus tres hijos, entre ellos Filipo, eran adolescentes. Se ha sugerido que dicha ofrenda fuera una escultura, y que esta habría podido ser la de la musa Potos de Escopas, pero no es seguro (Saatsoglou-Paliadeli, 2011, p. 277).

Todos por tanto fueron referentes claves para Filipo II que fue consciente de que la vida de la *polis* estaba vinculada con una serie de rituales, prácticas y ceremonias que tenían lugar de manera periódica y muchas de las cuales se valían de una fuerte iconografía artística. Por ello, su respeto y promoción le reportaría en parte el favor de los ciudadanos y más aún, crearía una conciencia unitaria en todos ellos y una visión favorable de sí mismo, quien ahora formaba parte del Consejo Anfictiónico, (D.S., XVI, 60,1; Osborne *et al*, 1994, p. 7), y de la Liga de Corinto (Müller, 2010, p. 179).

Sin embargo, ¿cuándo se despertó esta admiración por las tradiciones y cultura de aquellas *poleis* griegas? La respuesta a dicha admiración profunda que poseía el

monarca macedonio, hunde sus raíces en su estancia como rehén en Tebas (Just. *Epit.*, VII, 5,2), donde allí conocería de primera mano dichos aspectos.

Fue en esos años (368-365 a.C.), cuando realmente comprendió que los medios diplomáticos no serían suficientes para garantizar las buenas relaciones con las *poleis* griegas, sino que sería necesario valerse de otros medios para su consecución. Pero sobre todo aprendió muchos avances en técnicas militares –que posteriormente introduciría en su ejército-, y quizá pudo ser durante dicha estancia cuando comprendió el papel relevante ejercido en el panorama griego por la *polis* Ática: Atenas (Worthington, 2008, pp. 17-18).

En este punto cabría preguntarse ¿por qué Atenas? Sin duda su esplendor artístico, con la afluencia de artistas como Fidias o de intelectuales como Isócrates o Platón, entre otros, así como su potencial marítimo, constituyeron todo un referente para el monarca macedonio. En efecto, todos estos factores contribuyeron en la admiración de dicha *polis* por el monarca; pero no solo para él, y quizá aquí se halle el motivo principal de por qué Atenas. La *polis* ática constituía si no el principal, uno de los más destacados focos de poder dentro de la Hélade en muy diversos aspectos, muchos de los cuales ya han sido apuntados. Y por ende, estos fueron los que sin duda fueron claves en el trato benévolo otorgado a Atenas tras finalizar la guerra, a pesar de lo vaticinado por Demóstenes en su discurso (VIII,60):

“(…) el riesgo que vosotros corréis no es el mismo que el de las demás ciudades; pues lo que Filipo quiere no es poner la ciudad bajo su dominio, sino destruirla pura y simplemente. Sabe a la perfección que vosotros ni vais a estar dispuestos a ser esclavos, ni, aunque lo estuvierais, sabríais hacerlo acostumbrados como estáis a mandar, y que, en cambio, si encontráis ocasión propicia, seríais capaces de crearle mayor número de dificultades que todos los demás hombres juntos”.

Asimismo, esta relevancia había sido percibida por monarcas macedonios anteriores a Filipo, como Alejandro I y Arquelao, quienes a su vez desearon mantener una buena relación con la *polis* ática, por una necesidad tanto táctica como política, como se plasmó en el siglo V a.C., con su colaboración en las Guerras Médicas para evitar que Atenas en su expansión por el norte del Egeo supusiera un problema para los intereses

macedonios en la zona, y más tarde, como se evidenció con la firma de la paz, tras los enfrentamientos entre el antecesor de Arquelao, -Perdicas II-, contra enemigos apoyados por Atenas, y con la entrega de un barco de madera y con la helenización de su corte (Borza, 1982, p. 13).

Sin embargo, tras finalizar la contienda la astucia de Filipo fue por otros derroteros, y valiéndose de la argucia diplomática, -pese a lo descrito por Pausanias (VIII, 7,5), quien “no lo llamaría buen estratega, puesto que violó continuamente los juramentos de los dioses, traicionó los pactos en todas las ocasiones y despreció la fidelidad más que ningún hombre”-, el monarca macedonio respetó la democracia en la *polis*, a sus líderes, e incluso devolvió a los prisioneros de la flota capturados en Queronea, -batalla que demostraba que se podía llegar a derrotar a Atenas sin contar con un poder naval rival del mismo-, aun habiendo disuelto la segunda confederación naval ateniense, y permitió que mantuvieran ciudades como Samos, Imbros, Lemnos, Esciro; que tuvieran la soberanía de otras como Delos, y que ganaran el territorio de Oropo, a pesar de la pérdida de Quersoneso tracio (Fernández Nieto, 1989, p. 50).

Otra evidencia de la astucia y del pragmatismo de Filipo II, se apreció en el juramento ateniense del 338 a.C., (IG, II², 236), donde se empleó el dialecto ático griego que será el que impondrá en la *koiné* y en la administración macedónica (Hatzopoulos, 2001, p. 190). Filipo II había tomado esta idea de los documentos calcídicos y de la ciudad de Anfípolis (Lane Fox, 2011, p. 377), lo que supuso tanto una novedad fundamental para esa proyección más amplia de su proyecto político como un medio de resaltar de nuevo una unidad de acuerdo con un elemento tan fundamental como la lengua, y concretamente a partir del dialecto de la *polis* hegemónica, Atenas.

De nuevo no se cumplían así las palabras del orador Demóstenes (II, 25): “(...) Todo rey y tirano es enemigo de la libertad y de las leyes”, puesto que Filipo respetó la *politeia* de Atenas. Este trato no fue concedido en cambio a otras *poleis* que como Tebas, aliadas en un primer momento y más tarde enemigas, fueron duramente sometidas (Müller, 2010, p. 177).

Autores posteriores como Polibio transmitirían una imagen benévola de Filipo II, “(...) el primer rey que dio prestancia a la dinastía de los macedonios y que inició su

preeminencia, venció a los atenienses en la batalla de Queronea, pero no consiguió tanto por las armas como con la condescendencia y la benignidad de su temperamento (...) En efecto: liberó a los prisioneros de guerra sin exigir rescate, rindió honores a los muertos atenienses y encargó a Antípatro la conducción de sus restos. Proveyó de vestidos a la mayor parte de los que se iban y, así, por su clarividencia, con un mínimo dispendio obtuvo un resultado incomparable: la magnanimidad de Filipo impresionó a los atenienses y, tan pagados de sí mismos, y de enemigos que le eran les tuvo como aliados dispuestos a todo” (Plb. V, 10, 1-2;4-5).

De esta manera, mediante el empleo de la destreza militar, diplomática (Ryder, 1994, pp. 228-257), y sobre todo de una excelente visión política, Filipo supo proceder de forma adecuada respecto a la situación, características y relevancia de las *poleis* griegas, siempre de acuerdo a su propósito de crear un fuerte poder macedónico, para lo que se pertrecharía mediante el poder de la imagen y de la palabra, como se tratará más adelante.

Tras Queronea (agosto 338 a.C.), comenzó de un modo más patente y eficaz la materialización de su proyecto. En efecto, las *poleis* griegas quedaron bajo el imperio y hegemonía de Macedonia tras la guerra: “fue el final de su gloriosa supremacía y de su antigua independencia” (Worthington, 2008, p. 151). Con el establecimiento de la Liga de Corinto de la que Filipo era el *strategós autokrátor*, se firmó una *koiné eirené* que buscaba la estabilidad entre las *poleis*, de la cual sería garante el monarca macedonio y que constituiría un primer paso relevante para emprender el proyecto de conquista hacia el Oriente (López Melero, 2002, p. 19), y en definitiva, del enfrentamiento contra los persas, como en numerosas ocasiones le había incitado en sus discursos Isócrates (II, 16).

No obstante, ya antes de este palpitaban ideas de revancha contra los persas, y de una supuesta liberación de las *poleis* bajo el dominio bárbaro en la zona de Asia Menor (Buckler, 2003, pp. 516-517), aunque bajo estas apariencias se hallase el deseo de la búsqueda de un enemigo común que aunara a las *poleis* que se habían visto hasta ahora enfrentadas, así como un buen subterfugio para la adquisición de nuevas tierras, materiales y focos de comercio que reactivaran la situación decadente tras el conflicto.

Este deseo de aunar a las *poleis* griegas frente a un enemigo común, estaba inmerso en la corriente de Panhelenismo, que renunciaba así a la lucha fratricida, que tantos daños económicos y sociales estaba provocando. Algunos personajes promotores de este movimiento fueron Lisias de Leontino, al igual que el citado Isócrates o el mismo Demóstenes, entre otros (Antela Bernárdez, 2014, p. 50).

Sin embargo, la diferencia estribaba en el modo de dirigirlo, y en la elección del garante del mismo. Si bien Demóstenes incidió en sus discursos en la primacía de Atenas para dicho cometido, Isócrates tras varios intentos fallidos, fijó su atención precisamente en Filipo, contra quien Demóstenes intentó dirigir y aunar las hostilidades de los griegos. Finalmente, y pese a los esfuerzos constantes pero fallidos del orador ateniense, los griegos tuvieron que aceptar cómo Filipo fue imponiéndose como el líder capaz de poner paz y orden en los conflictos internos de las *poleis*, que sin embargo, continuaron existiendo a pesar de la paz común. No obstante, como señalan Dillon y Garland (2013, p. 528), a pesar de que Filipo finalmente pareciera cumplir con el deseo de Isócrates de ponerse al frente de las *poleis* griegas, no las trataría como a iguales, sino subrayando la dependencia de estas a su poder, como manifestará de diversas formas.

Como señala Antela Bernárdez (2014, p. 53): “de un modo o de otro, Filipo se servía de un discurso que ya había puesto en marcha en el plano ideológico en la Tercera Guerra Sagrada, aunque resulta difícil discernir si realmente tenía la intención auténtica de conquistar Persia o sencillamente su objetivo era invadir una parte de Asia Menor con la intención de explotar el territorio, liberar a los griegos de Asia en su propio beneficio y establecer un marco que justificase el mantenimiento de su ejército aliado a sus órdenes con el que ejecutar a su libre albedrío una política manifiestamente provechosa a sus intereses.”

Sin embargo, el monarca sí fue consciente del potencial del pensamiento panhelenista para sus propios fines, y a través del cual consolidar la hegemonía macedónica, no solo en el plano militar y político, sino también en el ideológico e iconográfico (Hammond, 1994, p. 164). A ello también favoreció el que la idea de la monarquía había progresado a lo largo del siglo, y se veía como un régimen que podía unificar a los griegos y garantizar la estabilidad y la concordia (Pascual González, 1997, p. 216). Una consideración que empezó a ligarse con este Panhelenismo promovido por

algunos personajes ya citados y de la cual, la Macedonia de Filipo II se vería muy favorecida.

Por su parte Filipo, conocedor de los debates en el panorama intelectual, procedió pretendiendo un significado de exaltación personal, no solo política, sino también religiosa de forma intencionada. Esto se puso de manifiesto en la iconografía representada en los *filipeos* o monedas de oro, -como se tratará más adelante-, en los que el monarca optó por acuñar la efigie de Heracles, “el benefactor de los griegos”, o a Zeus, “el dios de los griegos” (Hammond, 1994, p. 158), y por tanto, elecciones nada desdeñables, máxime si se atiende al hecho de que el propio Filipo y la familia de los Argéadas se consideraban descendientes de Heracles. También con la iconografía del dios de la sabiduría, Apolo, que también estará presente en las monedas acuñadas durante su reinado, lo que subrayaba su vinculación con el mismo y por ende, la participación de dichas virtudes emanadas del dios.

No obstante, si bien el estudio de su propaganda y mecenazgo de las artes y letras, por un lado se ve dificultado por la escasez de fuentes, entre las que destacan algunas contemporáneas como Demóstenes, Esquines, Éforo, Espeusipo, Teopompo e Isócrates, así como posteriores: Diodoro, Justino y Polibio (Carney y Ogden, 2010, p. 69), por otro se ve favorecido en cierta forma, al contar con autores partidarios y opositores a la figura y proceder del monarca macedonio que favorecen sin embargo, la riqueza en el análisis del personaje así como de su ambicioso proyecto.

Ya desde finales de la III Guerra Sagrada, muchos intelectuales escribieron a favor de Filipo. Anaxímenes de Lámpsaco y León de Bizancio, en cuyas obras se ensalzaba la victoria de Filipo; Aristóteles y Calístenes, quienes con motivo del final de la guerra, aludieron a la promoción y participación de los Juegos Píticos; así como Éforo (Carney y Ogden, 2010, p. 71) o Teopompo, quien gozó de un patronazgo real a pesar de las críticas de Espeusipo (Pina Polo, 2001, p.21). Sin embargo, muchos de estos escritos se han perdido, y solo tenemos conocimiento de ellos a partir de otras fuentes.

No obstante, otras acciones, muchas de ellas evidenciadas artísticamente, son reflejo palpable de su labor propagandística consistente en dotar y situar a Macedonia en la posición hegemónica que mantendrá a partir de entonces. Por tanto, partiendo como se

ha expuesto, de personajes destacados de momentos anteriores, así como de la admiración por Atenas en sus diferentes factores que le hicieron ser un referente en el imaginario y realidad de la Hélade, Filipo II fue desarrollando y asentando las bases políticas y sociales que llegarían a su máximo esplendor de la mano de su hijo. Para ello, el monarca llevó a cabo una serie de acciones como la monumentalización de la capital del naciente imperio, Pela; que se convertirá en la imagen viva de su poder.

2.2. La monumentalización y el embellecimiento de la ciudad como imagen de grandeza: Pela.

El ascenso al poder de Filipo II, supuso una gran renovación interior de Macedonia. El monarca llevó a cabo una organización social, institucional (Hatzopoulos, 2011, p. 239) y poblacional de gran calado, con fundaciones de colonias como Filipos o Filipópolis, -cuyo nombre precisamente incide en el carácter propagandístico que el monarca quería reflejar (Koukouli-Chrysanthaki, 2011, p. 439), y que además su proximidad a las minas de oro hicieron de esta ciudad un enclave fundamental (Errington, 1990, pp. 100-101)-, partiendo del modelo de la reciente ciudad griega ahora bajo poder macedonio: Anfípolis (Koukouli-Chrysanthaki, 2011, p. 417). A su vez, construyó y embelleció las ciudades macedonias, como Egea (Kottaridi, 2011, p. 329), y veló por santuarios como el de Dion.

Pero sobre todo llevó a cabo una tarea fundamental: la monumentalización de la capital macedónica establecida por el monarca Arquelao, Pela (Kottaridi, 2011, p. 329); “(...) Fue Filipo quien hizo de un pequeño núcleo una floreciente ciudad, dado que se había criado en ella” (Str., VII, *frg.* 20), y puesto que fue consciente de que la arquitectura reflejaba el *ethos* político de la sociedad (Hatzopoulos, 2001, p. 189).

A su vez, Filipo atrajo a los focos urbanos a aquellas poblaciones dispersas que pudieran suponer un peligro para el fortalecimiento y consolidación de su poder, especialmente a los nobles macedonios logrando una nobleza cortesana, siendo él superior a ellos, y rompiendo la imagen tradicional del monarca macedonio como *primus inter pares* (Müller, 2010, pp. 181-182).

Para ello necesitó de una serie de medios tanto económicos como ideológicos, que hicieran factible el engrandecimiento de su persona y proyecto. Respecto a los segundos, ya se ha indicado la preeminencia que tuvieron el grupo de intelectuales y artistas de su corte, generándole la imagen de mecenas de las artes y promotor de las letras como se analizará más adelante. No obstante, los medios económicos fueron fundamentales, para alcanzar el desarrollo de Macedonia. En este sentido, las minas del Pangeo, de Disoro y de Crénides (Str. VII, *frag.* 34), constituyeron fuentes principales de la riqueza del monarca, -reportándole aproximadamente mil talentos anuales (Pascual, 1997, p.191)-, con las que financiaría las campañas militares que le granjearon la fama como excelente estratega, y con las que llevaría a término el programa de embellecimiento de las ciudades macedónicas, como ya anteriormente habían hecho otras *poleis* como Atenas.

Pela se convirtió pronto en un importante centro artístico y político, siendo así, la más grande y relevante de las ciudades macedónicas, que bajo su reinado experimentó una notoria urbanización; un proceso ya puesto en marcha por otros monarcas Argéadas en la zona de la Baja Macedonia (Pascual González, 2014, p. 10), y que guardaba una estrecha relación con las reformas de las instituciones cívicas que Filipo II llevó a cabo (Hatzopoulos, 2001, p. 191).

Gracias a los trabajos arqueológicos realizados en la misma que tuvieron lugar entre 1957-63, y 1980, se conocen restos de un antiguo cementerio de principios del siglo IV a.C., que se abandonó con la expansión de la ciudad por el este en la segunda mitad del mismo, bajo el reinado principalmente de Casandro, el sucesor de Alejandro Magno en la Hélade. En época Romana y Bizantina, la ciudad mantuvo su actividad, hasta que quedó duramente destruida por un terremoto.

La localización de la capital fue de gran relevancia y muy alabada ya desde la antigüedad. La ciudadela emergía a modo de islote de entre los pantanos que la rodeaban (Str., VII, *frag.* 23). Esta estaba unida únicamente por un puente a las demás murallas de la ciudad, haciendo de la misma una construcción prácticamente inexpugnable. El mismo general y cónsul romano Lucio Emilio Paulo alabó igualmente la situación estratégica de la ciudad (Liu., XLIV,4-8) rodeada por pantanos que hacían verdaderamente de ella una fortaleza “natural” (Gómez Espelosín *et al*, 2005, pp. 142-143).

Además la ciudad contaba con un puerto situado en el lago que favorecía que las naves arribasen allí procedentes del golfo Termáico por medio del río Ludias, el cual desembocaba en el mismo (Gómez Espelosín *et al*, 2005, p. 141).

Igualmente se puede apreciar cómo el trazado de la ciudad siguió el modelo hipodámico, de manera que la misma estaba articulada por dos grandes vías pavimentadas (N-S; E-W), que constituían los ejes de la capital en cuyo punto de intersección se encontraba el *ágora*, dividida en diferentes zonas en las que se situaban las diversas residencias, que contaban con un sistema de drenaje, de alcantarillado y abastecimiento de agua de las fuentes públicas (Ginouvès *et al*, 1994, p. 91; 94), que favorecían la habitabilidad del lugar. Todo ello denota una planificación previa y por tanto una conciencia de querer dotar de mayor prestigio a la ciudad, y por ende a su gobernante (Fig.1).

La mayoría de los restos encontrados datan de épocas posteriores a Filipo II, no obstante, bajo su reinado cabe destacar la relevancia otorgada al palacio, -que más tarde embelleció aún más Casandro (Akamatis, 2011, p. 395)-, concretamente a los edificios I y II, en los que tenían lugar las recepciones como se deduce de los hallazgos de monedas de la segunda mitad siglo IV a.C. (Ginouvès *et al*, 1994, p. 89). No hay que olvidar que la ciudad de Pela fue en la que Filipo se había criado, quien la convirtió en el foco cultural y político de Macedonia, como lo harían sus sucesores. El palacio del monarca y no ya el templo, como ocurría en otras *poleis* de la Hélade, fue el edificio principal de la ciudad, tanto por su relevancia como por su localización geográfica. Asimismo, incluso en zonas en las que el régimen político era igualmente una monarquía, el palacio no ostentó el lugar preeminente que en cambio tuvo en Macedonia (Hatzopoulos, 2001, p. 191). Este aspecto suponía un cambio en la mentalidad muy destacado respecto a otros lugares de la Hélade, puesto que implicaba cómo el poder civil adquiriría un halo religioso más marcado, y en definitiva, cómo el monarca iría asumiendo el mismo, -como se aprecia en la procesión de las trece estatuas de los dioses el día de su muerte en Egea-, siendo asimismo la cabeza visible de Macedonia y del poder de la misma. De esta forma, el urbanismo se empleó como medio visual directo de la promoción de la imagen del rey y por ende, de la ideología real.

El palacio de Pela al igual que el de Vergina, -en la antigua capital macedónica (Drougou, 2011, p. 247; Kottaridi, 2011, p. 304)-, ocupó una posición estratégica que permitía el dominio de la ciudad coronando el punto central de tres colinas que rodeaban la ciudad al norte. Esta contaba con una extensión de 600.000m², en la que el edificio del palacio estaba inserto en el plano geométrico de la misma, constituyendo parte de las fortificaciones (Ginouvé *et al*, 1994, p. 88-89). Asimismo, este contó con una serie de edificios anexos, -un total de seis, de este a oeste-, un número mayor que en el de la primera capital, que responde a la política de atracción de las élites aristocráticas de Filipo II, y que igualmente constituía una ostentación de la capacidad económica y administrativa de la corte del rey, capaz de albergar a dichas élites en un complejo palacial tan destacado.

El palacio estaba articulado por un gran patio central, -de 35x30 m²-, rodeado por un peristilo y rematado al norte con una *stoa*. A su vez, contó con una palestra donde los nobles e hijos de los mismos desarrollarían su formación física, así como la familia real. Al sur del palacio y enfrente de los edificios denominados I y II, hubo una *stoa* de mayores proporciones que la anterior desde la que se dominaba toda la ciudad. Esta debió de ser realmente imponente, pues contaba con un triple propileo, -de 15 metros de ancho-, situado entre los dos edificios citados (Ginouvé *et al*, 1994, p. 89). Además, la presencia de la misma subraya de nuevo dicha ideología real plasmada en la arquitectura, pues desde dicha *stoa* no solo se atisbaría el resto de la ciudad; sino más importante, la propia ciudad y por ende sus ciudadanos, tendrían como referente visual la misma; y su esplendor y grandeza en último término quedarían vinculados con la figura del monarca. Por tanto, como permiten concluir los resultados arqueológicos, el palacio de Pela frente al de Vergina, -más de descanso y entretenimiento (Lane Fox, 2011, p. 365)-, responde a un palacio con estructuras para albergar una corte política relevante, donde la administración y la política del reino fueron ejercidas bajo las directrices de Filipo II, así como de otros monarcas.

Las excavaciones igualmente han permitido conocer la existencia de edificios para el culto, como una *tholos* en la que se tributaba culto a dios local Darron, y que resulta de gran relevancia, pues esta será uno de los antecedentes más directos del monumento emblemático del reinado de Filipo II, el Filipeo, como se tratará más adelante (Akamatis, 2011, p. 395).

De esta manera, tanto el engrandecimiento de la capital macedónica que anhelaba forjar, junto a “la explotación de las minas del Pangeo que había favorecido el desarrollo económico y la cada vez más decidida política de helenización de sus monarcas, habían aproximado al país, al menos a sus élites dirigentes, al ámbito cultural helénico (...)”, la Macedonia de Filipo II logró que, “(...) importantes filósofos, poetas y artistas plásticos, como Aristóteles, Querilo, Eurípides Agatón o Zeuxis, fueran atraídos a la corte macedonia a comienzos del siglo IV a.C., e incluso algunos actores dramáticos desempeñaron funciones diplomáticas a favor del Estado” (Gómez Espelosín, 1999, p. 454).

Esta interacción entre el embellecimiento de la ciudad y por consiguiente una atracción de los principales intelectuales, y la imagen de ciudad floreciente otorgada por los mismos, contribuyeron eficazmente a que Filipo II lograra proyectar su imagen de grandeza a través del embellecimiento de la capital del poder macedónico que estaba formando. No obstante, no solo se valdría del urbanismo sino que emplearía otros medios para su consecución, como las artes plásticas o la palabra.

2.3. La palabra y las artes plásticas como medios de exaltación y confirmación del poder del monarca macedonio.

Tanto la palabra como las artes plásticas son sin duda, manifestaciones y medios fundamentales en la Antigüedad cuya trascendencia política, cultural y social, son de gran valor en el estudio del devenir de los acontecimientos históricos. Ambas vías, fueron empleadas por monarcas y dirigentes antiguos para subrayar la primacía de su poder, o el de la *polis* o imperio que gobernaban, ejerciendo de esta forma, un importante mecenazgo del que tenemos noticia gracias a inscripciones y referencias textuales conservadas.

Filipo II, como ya lo habían hecho antecesores de su familia, ejerció de nuevo el papel de promotor de las artes y las letras, mediante la creación de un círculo de intelectuales en su corte. No obstante, su actividad artística también contempló el hecho

del respeto al mantenimiento de las manifestaciones plásticas y teatrales propias de las *poleis* griegas conquistadas.

2.3.1. Filippo, oradores y tragedia: la procesión hacia el teatro de Egas.

La relación de Filippo II con los artistas fue constante a lo largo de su reinado, ejerciendo estos una fuerte influencia respecto a ciertas decisiones del rey, como fue el caso de Démades, el orador ateniense filomacedonio que tras la victoria en Queronea, mientras Filippo celebraba su triunfo y se mofaba de las desgracias de los derrotados,

“(…) el orador ateniense que estaba entre los prisioneros, utilizó la libertad de palabra y dijo con franqueza un comentario capaz de rechazar la insolencia del rey. Afirman que dijo: ¡Oh, rey, cuando la fortuna te ha puesto en el papel de Agamenón, ¿no te da vergüenza hacer el papel de Tersites? Y que Filippo, movido por lo certero de la reprimenda, tanto cambió todo su comportamiento que dejó caer las coronas, se quitó de encima los símbolos del desenfreno que acompañan a la fiesta, y que mostró su admiración hacia el hombre que usó la franqueza, liberándolo del cautiverio y acogiéndole junto a él con honor (...)” (D.S. XVI, 87, 1-2) y añade Diodoro (XVI, 87, 3): “(...) Finalmente, tratado por Démades con el encanto ático, liberó a todos los prisioneros sin rescate y, en resumen, abandonando la arrogancia de la victoria, envió emisarios al pueblo de Atenas y acordó con ellos amistad y alianza (...)”.

Cabe señalar por tanto, la fuerza de la palabra y del discurso, para cambiar la actitud de un monarca como Filippo, quien era consciente de cómo aquella era el medio principal de convicción de la gente si se formulaba de manera brillante y persuasiva como lo había hecho Démades. Además, el recurso comparativo con el monarca victorioso de la guerra de Troya y el de Tersites, supuso la estocada final para cambiar la actitud de Filippo.

Asimismo, la incorporación del orador a su corte y la liberación a los prisioneros es una evidencia clara de la estrategia política por la que el rey macedonio optó, percatado de la trascendencia que tendría en el imaginario político y social de los atenienses derrotados. Esta visión por tanto, es parcialmente diferente a la que Polibio (V, 10, 2-4),

había otorgado en su obra, quien apuntaba que habían sido su moderación y buen los medios para ganarse a los atenienses, omitiendo la intervención del orador que narra Diodoro de Sicilia.

Más no fue solamente por medio de la oratoria de lo que se valdría el rey para su proyecto, sino también el teatro y sus manifestaciones, principalmente la tragedia, que fueron un medio clave para la expansión de su ideario. En efecto, en el caso concreto de Atenas, *-polis* que como se aprecia en el devenir de los hechos gozaba de una gran consideración por parte del monarca macedonio-, tanto las obras plásticas como las teatrales guardaban una intrínseca relación con la ciudad y la ciudadanía. Filipo por ello, llevó a cabo el relevo en la promoción y protección de las mismas que gobernantes anteriores habían realizado; actuando así en el imaginario colectivo, en beneficio y propaganda tanto de él mismo como del poder macedónico que aspiraba construir y fortalecer.

De los tres géneros del teatro, fue sin duda la tragedia la que de forma más directa e intrínseca guardó relación con la vida de la *polis*, pues no hay que olvidar que “las creaciones del teatro griego son manifestación dramática de los factores constantes más profundos del tejido social, en sus aspectos familiar y político, donde se juegan modos de ser y actuar del hombre en situaciones límite” (Juliá, 2006, p. 15). Además como apunta la relación de la tragedia con el orden social y los mitos de la ciudad fue realmente compleja, puesto que aquella no solo mostraría el orden interno y la estructura de la *polis*, sino que a su vez, el texto de la obra señalaría los aspectos que son ajenos a la *politeia* de la ciudad y que constituían una amenaza para la misma (Segal, 1986, p. 47). Por tanto, la tragedia ha ayudado a comprender en gran medida los valores e ideas sobre la ciudadanía (Pelling, 1997, pp. 234-235), aunque no de forma completa, ya que no se ha de generalizar valiéndose exclusivamente de los textos conservados, que son escasos en proporción numérica.

Filipo II captó las dualidades de la realidad griega plasmadas en las tragedias y supo valerse de las mismas en su proceder. Por ello, el monarca macedonio, solventó el problema de las diferencias y celos que pudieran suscitar los macedonios y en definitiva, él mismo, fomentando lo que para los griegos, y principalmente para Atenas, era la manifestación misma de su ciudadanía: la tragedia; pues “la tragedia definía la

ciudadanía en sí misma y producía y reproducía la ideología de la comunidad civil” (Hall, 1997, p. 35).

De esta manera, Filipo II se sirvió del potencial de este arte para presentarse como mecenas del mismo y por tanto, como valedor y protector de los valores de los ciudadanos. Para ello, también promocionó la edificación y el embellecimiento de teatros como el de Filipos o el de Egeas (Lane Fox, 2011, p. 384; Drougou, 2011, p. 248), y promovió las obras allí representadas, -tanto de artistas del siglo IV a.C. como del siglo V a.C., momento en el que en palabras de Aristóteles (*Po.*, 4) “alcanza su verdadera naturaleza”, con autores tan destacados como Esquilo, Sófocles y Eurípides-, o los festivales, los cuales tenían una gran repercusión en el panorama político de la sociedad como lo habían tenido en otras zonas de Grecia (Podlecki, 1986, p. 100).

En el caso del monarca macedonio, se tiene constancia de que en la noche previa a su asesinato, con motivo de los desposorios de su hija Cleopatra con Alejandro el Moloso, organizó una serie de magníficos sacrificios, competiciones musicales, banquetes, etc. que estuvieron acompañados por la actuación del actor trágico Neoptólemo, quien “(...) ocupaba el primer puesto por la potencia de su voz y fama, y fue invitado por Filipo a ofrecer piezas que habían tenido éxito, y, sobre todo, las que se referían a la campaña contra los persas (...)” (D.S., XVI, 92, 3).

Ello evidencia la relación estrecha que el rey macedonio mantuvo con determinados artistas, probablemente como consecuencia de la creación de dicho círculo en torno a la corte de Pela. Asimismo, muestra cómo los trágicos se servían de sucesos pasados para aludir al presente o al futuro, pues como señala el autor clásico de nuevo, “el artista creyendo que sería bien recibida la obra apropiada a la travesía de Filipo y con la intención de reprender la felicidad del rey de los persas, que, aunque grande y famosa, podría caer alguna vez en lo contrario debido a la fortuna, comenzó a pronunciar este poema (...)” (D.S., XVI, 92, 3).

Este diálogo del pasado y el presente ya se había percibido en las representaciones trágicas en siglos anteriores, pero fue en época Clásica cuando alcanzó su cénit, sobre todo con el inicio de un gobierno democrático, mostrando una analogía formal e identitaria entre lo representado en la obra y la realidad (Cartledge, 1997, p. 3), aunque con

Filipo II se abriría una nueva dimensión del significado de dichas representaciones, con las que se aludía a su persona y proyecto, como sugería el poema de Neoptólemo:

“Tenéis ahora vuestro pensamiento en algo más alto que el cielo/ y que la tierra de las grandes llanuras,/ tenéis vuestro pensamiento en superar/ con palacios a los palacios, con insensatez/ juzgando que tenéis la vida por delante./Pero él, con sus pies ágiles, coge/ el camino que va a la oscuridad,/ de pronto invisible avanza/ suprimiendo las grandes esperanzas/Hades que causa grandes penas a los mortales” (D.S., XVI, 92, 3).

Por tanto, la admiración hacia el teatro fue palpable incluso hasta su muerte, acaecida en el otoño del 336 a.C., precisamente durante la procesión desde el palacio hacia el teatro en Egea (Fig.2), -edificio con el que guardaba una gran relación estructural (Drougou, 2011, p. 249) y que contó con enormes proporciones 12.500 m² (Lane Fox, 2011, p. 365)-, con motivo de los festivales organizados por la boda de su hija Cleopatra:

“Por último, terminado el banquete y como las competiciones empezaban al día siguiente, la multitud, cuando aún era de noche, corría hacia el teatro; y al amanecer, cuando empezaba el desfile con los demás lujosos preparativos, tomaban parte en la procesión de estatuas de los doce dioses, labradas con gran maestría y adornadas maravillosamente con el resplandor del oro; y con ellas, como decimotercera, desfilaba en la procesión la magnífica estatua del propio Filipo, mostrándose el rey a sí mismo entronizado con los doce dioses” (D.S.,XVI, 92, 5).

Se aprecia así, por un lado cómo Filipo deseaba aproximarse e imitar la grandeza griega en los festivales principalmente dionisiacos, -que generalmente contaban con procesiones de este estilo-, yendo incluso ataviado con un manto blanco y sin guardaespaldas (Buckler, 2003, p. 522). Y por otro, el anhelo de subrayar su vinculación con la divinidad y su supremacía personal respecto a los demás macedonios, que en última instancia incidía en la legitimidad de su poder. Con esta vinculación divina de su persona, se ha sugerido que Filipo II iniciaría así el culto real que más tarde se desarrollaría en todo su esplendor en época Helenística (Ginouvès *et al*, 1994, p. 55; Momigliano, 1992, pp. 182-188). Sobre este aspecto los investigadores apuntan varias hipótesis. Por un lado Habicht sostiene que antes de que a Alejandro Magno se le tributara dicho culto, ya habían existido otros gobernantes y monarcas, -entre ellos su

padre y su antecesor Amintas III-, a quienes se les había dado culto en diversos lugares (Baynham, 1994, p. 35). En el caso de Filipo II, aquel habría tenido lugar en ciudades como Anfípolis (Lane Fox, 2011, p. 346), -en la que autores como Habicht sostienen, según lo descrito por Elio Aristides (IX, 14-15), que se le habría tributado antes de la caída de la ciudad por asedio en el 357 a.C., aunque no cuente con pruebas que lo confirmen-, en Éfeso y en Éreso (Baynham, 1994, p. 35).

No obstante hay autores como Badian o Fredericksmeier que se oponen a esta idea, a pesar de que sí que reconocen que el monarca contaba con ese deseo de emular la grandeza divina, como se atisbó en la procesión y en el hecho de encargarse una escultura con materiales tan solo dedicados a la elaboración de estatuas de culto (Baynham, 1994, p. 35), pero que en ningún momento gozó del mismo ya en vida.

La riqueza descrita en las fuentes de las estatuas de dicha procesión, refleja en cierto modo, el esplendor y el florecimiento artístico que bajo el reinado de Filipo, se percibió no exclusivamente en el territorio de Macedonia, sino de toda Grecia (Ginouvès *et al*, 1994, p. 57). Dillon y Garland (2013, p. 529), aluden al ejemplo de cómo Éreso en Lesbos, mandó erigir un altar a Zeus Filipo, una clara asociación del monarca con el dios, y cómo también en Éfeso se erigió una estatua de Filipo en el templo de Ártemis (Arr., *An.*, I, 19, 11). Aunque sobre estas evidencias hay también discrepancias.

El altar de Zeus Filipo se atestigua en la inscripción encontrada en Éreso, en la que se narra cómo tras la campaña de Alejandro Magno, los ciudadanos de esta ciudad cometieron una serie de crímenes como el derribo de dicho altar. Autores como Habicht son partidarios de creer que dicho altar se habría construido en el 343 a.C. en agradecimiento a Filipo II por la ayuda en la expulsión de los tiranos que mandaban en Éreso (Baynham, 1994, p. 38). Sin embargo otros sostienen que el altar habría sido realizado como símbolo de la protección de Zeus al padre de Alejandro, confiriéndole por tanto un nivel superior respecto a los demás hombres, pero sin llegar a ostentar honores divinos. En cualquier caso, la relación estrecha establecida entre Filipo II y el dios principal fue evidente, como se manifestó en la construcción del Filipeo en el santuario de Zeus en Olimpia.

De esta forma, la estatua de la procesión, las del Filipeo, la del templo de Ártemis y el citado altar, presentan en última instancia si no muestras de culto, sí desde luego de una consideración relevante y una evidencia palpable de la propaganda de su persona, de la familia e ideología real.

En efecto, al igual que en Atenas donde las artes visuales estuvieron al servicio del prestigio de la *polis* y del imperio, proclamando e inculcando los valores de la sociedad ateniense (Shapiro, 1998, p. 127), Filipo empleó la fuerza de la imagen para transmitir la idea de su poder y de su proyecto político. De esta forma, a lo largo su reinado, el padre de Alejandro Magno, como más tarde realizaría este, promovió una serie de obras artísticas de las que se tiene conocimiento a partir de las fuentes escritas y las evidencias arqueológicas. Sin embargo, el monarca macedonio introdujo en el imaginario ceremonial, religioso y artístico, un cambio de gran calado que estaba inserto en el pensamiento de la época: la primacía del individuo frente a la comunidad, y en definitiva, el predominio de su persona frente a los demás aristócratas macedonios y otros gobernantes griegos.

Ello insta por tanto, a interrogarse sobre la finalidad de nuevo de la procesión de las trece estatuas, pues si bien las ceremonias de los festivales tanto en Grecia como en Macedonia contaban con procesiones, la acontecida en el teatro de Egea en el 336 a.C., supuso una novedad. Filipo II había invitado a sus aliados griegos y a gentes procedentes de diversos lugares, que junto con él partirían en la expedición contra los persas. Y fue en este contexto en el que la procesión desfiló ante la atenta mirada de numerosos espectadores, tanto griegos como macedonios. ¿Qué mensaje quiso transmitir el monarca macedonio? Y más interesante aún, ¿cómo fue percibido el mismo entre los diversos invitados?

Se ha sugerido que quizá la presencia de su escultura en la procesión significara la petición de protección que el monarca solicitaba de los dioses en su empresa (Baynham, 1994, p. 37). Sin embargo, autores como el retórico del siglo III d.C. Apsines, sugirió que había sido Démades, el orador ateniense de Queronea, quien había instigado a Filipo a que se reconociera como el décimo tercer dios (Baynham, 1994, p. 36). No obstante, lo más probable es que se tratara de una confusión por parte del autor de las fuentes de las que había bebido.

Sin embargo, y según lo acontecido años después con el intento de Alejandro de implantar la *proskynesis* y su consiguiente rechazo por parte de los macedonios, no resulta creíble que los nobles macedonios de Filipo aceptaran de buen agrado dichos honores o culto como si de una divinidad se tratase. Máxime porque si hubiera sido así, Alejandro, al igual que se valió de elementos y actitudes empleadas por su padre, hubiera asumido esta e incluso la habría potenciado, más no fue tal. Incluso, se podría apuntar la ausencia de referencias o comparaciones con este episodio de la *proskynesis* en obras de autores de época de Alejandro que escribieron sobre este suceso, quienes no aludieron al posible intento o pretensión que la procesión con la estatua de Filipo habría pretendido significar. No obstante, el hecho de que no se haya conservado en la obra de Diodoro de Sicilia el episodio de la *proskynesis* mantiene la duda al respecto en algunos autores (Baynham, 1994, p. 40).

En cualquier caso, no hay duda, de que para Filipo, política y religión estaban muy unidas (Hammond, 1992, p. 196). De ahí, que muchas de las acciones y maniobras políticas ejercidas contaran en numerosas ocasiones con un halo religioso, como se había apreciado durante la III Guerra Sagrada, cuando Filipo II luchó por la causa de Apolo, y sus soldados acudieron a la guerra con coronas de laurel (Hammond, 1992, p. 195). Y cómo tras la victoria, el santuario le dedicó una estatua en oro al monarca macedonio (Denkers, 2012, p. 69).

Por tanto, el valor del mérito en sus diferentes facetas, -militar o política-, fue en lo que incidió el mismo Filipo, quien tras dominar prácticamente toda la Hélade, contó con razones más que suficientes para justificar su poder frente a las demás *poleis*; poder a su vez, que será plasmado en las diversas manifestaciones artísticas, como el Filipeo de Olimpia.

2.3.2. El Filipeo.

El monumento del Filipeo en Olimpia, fue encargado por Filipo II tras la victoria militar de Queronea a un arquitecto del que se desconoce su procedencia (Miller, 1973, p. 217), y al escultor Leocares, quien realizaría las célebres esculturas que albergaría el mismo (Ginouvès *et al*, 1994, p. 57), siendo la obra que mejor recoge los ideales de Filipo y

su proyecto político. Para ello designó un lugar específico y nada casual: Olimpia, donde se encontraba el templo de Zeus, -a quien dedicará este edificio-, lo que de nuevo simboliza la estrecha unión y devoción demostrada a dicha deidad (Fig. 3).

“Dentro del Altis está el *Metroo* y un edificio circular llamado Filipeo. En lo más alto del Filipeo hay una adormidera de bronce que une las vigas. Este edificio está a la izquierda, en la salida junto al *prítaneo*, y está hecho de ladrillo cocido con columnas a su alrededor. Fue construido por Filipo después de que la Hélade sucumbiera en Queronea (338 a.C.). Y allí están Filipo y Alejandro, y con ellos, Amintas III, el padre de Filipo. Estos en marfil y oro, son obra de Leocares, como lo son también las estatuas de Olímpide y Eurídice.” (Paus. V, 20, 9-10).

A pesar de la descripción de Pausanias, el registro arqueológico ha evidenciado cómo algunas de las menciones realizadas no coinciden con la realidad, como el material de las estatuas (Schultz, 2009, pp. 152-153), -pese a que autores consideren que sí que fueron crisoelefantinas (Lane Fox, 2011, p. 364)-, o el de la construcción, que fue en piedra (Denkers, 2012, p. 111).

La localización de esta *tholos* en la entrada del santuario, en la zona del Altis, junto al *Pelopeion*, lugar donde se decía que estaba enterrado el héroe Pélope descendiente de Heracles, como la Casa de los Argéadas, y por tanto también Filipo (Miller, 1973, p. 192), resulta fundamental para comprender el mensaje que el monarca macedonio pretendía transmitir. Su relación con el *Pelopeion* también se evidenciaba en el plano material, ya que el diámetro del Filipeo es justo la mitad del *Pelopeion* (Denkers, 2012, p. 103; Fig. 4). Un poco más alejado, se encontraba el templo de Zeus y el *Bouleuterion*, edificios significativos y con gran carga ideológica y religiosa. De esta manera, el Filipeo sería lo primero en vislumbrar al llegar al santuario, aunque para poder acceder al mismo se debería rodear, puesto que la entrada estaba al otro lado, lo que sin duda llama la atención, puesto que las estatuas que en él se albergaban, quedarían ocultas en un primer impacto al observador (Fig. 5).

Sobre la datación del mismo algunos investigadores estiman de acuerdo a Pausanias, que fue realizado entre el 338 a.C., -tras la victoria de Queronea-, y el 336 a.C., fecha de su asesinato. Sin embargo, otros argumentan que tan solo dos años no hubieran bastado

para la construcción del mismo, y defienden que tanto el Filipeo como las estatuas, fueron finalizados durante el reinado de Alejandro Magno (Denkers, 2012, pp. 88-89). Los partidarios de esta teoría asimismo argumentan que el patrocinio de la obra por Alejandro, explicaría la inclusión de las estatuas tanto de su madre como de él mismo.

Sin embargo, tanto por el tamaño como por los materiales empleados, -caliza y conglomerados-, el monumento pudo finalizarse en dos años (Schultz, 2009, pp. 131-132). Además Filipo, que ejercía un especial control en Olimpia, urgiría a ello, ya que en el 336 a.C. tendrían lugar los Juegos Olímpicos, y buscaría que la construcción y el mensaje ideológico político transmitido por ella, luciese ante la atenta mirada de los que acudieran al santuario. Asimismo en el supuesto caso de que aún tras la muerte de Filipo quedasen aspectos por rematar, su hijo no alteraría el diseño del proyecto en el que él mismo estaba incluido (Denkers, 2012, p. 90), como muestran los estudios del material coincidente tanto de las estatuas como del edificio que subraya que el proyecto fue concebido como una unidad: arquitectura y escultura (Schultz, 2009, pp. 130-131).

El Filipeo supuso una gran novedad en numerosos aspectos, como se aprecia en la reconstrucción de los últimos años, que ha permitido un mayor conocimiento del mismo (Hermann, 2000-2005, p. 76), a pesar de que algunos de los elementos especialmente los de carácter decorativo, como la puerta, la adormidera de bronce que coronaba el monumento descrita por Pausanias, así como las bases de las columnas corintias y las cinco esculturas (Denkers, 2012, pp. 86-87), no se han conservado. Este aunaba elementos propios de la tradición ática arcaica, -columnas jónicas y capiteles y plintos atizantes (Fig.6)-, con macedonios, como el epistilo de dos fascias de igual anchura; y otros de la Argólida, como el friso dentil y de perfil no vertical; del Peloponeso corintio, -como los 20 tambores por columna y sus capiteles-, y de Oriente, -como la adormidera de bronce que remataba la construcción- (Miller, 1973, p. 211; Denkers, 2012, pp. 87-88).

La diferencia en la decoración de las molduras inferior y superior (Fig.8. a,b,c,d), parecidas a las encontradas de estilo ático en el templo de Atenea Alea en Tegea y en el mausoleo de Halicarnaso, ha hecho que se establezca una relación entre Olimpia, Tegea y Halicarnaso (Schultz 2009, p. 133-135). Sin embargo, no se puede hablar del Filipeo como un monumento de estilo ático, a pesar de que cuente con influencias del mismo, puesto

que igualmente reúne otras procedentes de otros lugares como se ha apuntado (Schultz, 2009, p. 138; Denkers 2012, pp. 87-88).

El Filipeo contó con un peristilo de 18 columnas de estilo jónico, lo que no era común en el ámbito de la Grecia continental en *tholoi* o estructuras circulares (Fig.7). Ello sugiere la procedencia no griega del arquitecto desconocido. Aunque se ha sugerido que fuera macedonio (Miller, 1973, p. 192). no hay nada que lo demuestre certeramente. Asimismo, adosadas al muro se disponían nueve semicolumnas corintias, y se abría una puerta que daba acceso a la *cella*, flanqueada por dos vanos que iluminaban la pequeña estancia, en la que se disponían sobre un basamento las cinco estatuas de la familia real realizadas por Leocares.

A pesar de las dudas sobre la presencia o no de Olímpíade en el programa iconográfico, -especialmente a raíz del conflicto narrado por Plutarco (IX, 3-11)-, no hay nada que imposibilite su presencia puesto que es poco probable que Olímpíade fuera la que instigase a Alejandro contra Átalo, el padre de Cleopatra, ya que las mujeres macedonias no estaban presentes en los *symposia* (Denkers, 2012, p. 92). Además, el papel fundamental de Alejandro en Queronea le habría legitimado aún más como sucesor, lo cual implicaba que en la elección de una de sus siete esposas para el Filipeo, fuera la madre de Alejandro la escogida. Con ello buscaba reflejar la unidad interna de la Casa Real para evitar posibles conflictos.

Por otro lado, los tamaños de las basas y las marcas donde estas se anclaron (Fig.9. a,b,c,d), muestran que la posición central la ocupó la estatua de mayor tamaño, probablemente la de Filipo, -quien dedicó el monumento, el cual lleva su nombre-. Esta se flanquearía por la de Alejandro a su derecha, y junto a él la de Olímpíade, y a la izquierda por la de su padre Amintas III y junto a este la de su madre Eurídice (Schultz, 2009, p. 143; Denkers, 2012, p. 97). No obstante las estatuas femeninas serían posteriormente trasladadas al templo de Hera (Schultz, 2009, p. 126). Esta colocación guardó un paralelo intencionado con la que la escultura de Zeus y de las figuras que lo acompañaban en el templo del mismo, -Enomao, Esterope, Pélope e Hipodamia-; lo que reflejaba esa vinculación con el dios principal del panteón griego (Schultz, 2009, p. 151).

Asimismo, la presencia de Zeus en la posición central, subrayaba el carácter de juez y árbitro en la competición olímpica, entre Enomao y Pélope; igualmente reforzado por la cercanía del *bouleuterion*, donde los atletas hacían sus juramentos y los jueces se encontraban. La disposición por tanto, de Filipo en la misma posición que el dios, mostraba al monarca como nuevo árbitro de los griegos, -tanto por su papel en la Anficiónía, como por ser el *hegemón* en la liga de Corinto-, al igual que Zeus también lo era de los helenos (Denkers, 2012, p. 99). Un mensaje de poder patente plasmado por medio de las artes de las que él mismo fue su mecenas, y con el que pretendía legitimar la importancia de la dinastía Argéada, tanto para los griegos como para los macedonios.

Al mismo tiempo, también mantenía una relación con las esculturas de otro monumento dentro del santuario de Olimpia como el *Apolonio*, por su colocación de figuras como porque en ambas se representaban miembros de una misma familia; aunque se diferenciaban en que mientras que en el *Apolonio* mostraba héroes y dioses, en el Filipeo eran personas (Denkers, 2012, pp. 106-107). No obstante, los estudios de la escultura de Eurídice encontrada en el santuario de Eukleia en Vergina, -relacionada con la del Filipeo por la datación y las dimensiones de la basa-, cuenta con un cierto tono heroizante (Schultz, 2009, p. 144), lo que ha sugerido que debido a las semejanzas señaladas, la estatua del Filipeo pudo contar igualmente con este carácter heroico y por ende, también las demás figuras, entre ellas la de Filipo.

El carácter circular de la estructura contó con antecedentes como las *tholoi* de los palacios de Vergina y Pela, en uno de los cuales estaba un altar dedicado a Heracles y en otro, uno a la deidad local Darron (Denkers, 2012, p. 102), así como con las de Asclepio en Epidauro y de Atenea Pronea en Delfos (Schultz, 2009, p. 160), y por tanto, con un cierto halo religioso. Igualmente, se ha establecido una posible relación con un *theatron*, (Schultz, 2009, p. 159), debido tanto a su estructura espacial, como a la semicircular de las basas de las esculturas, lo que favorecía el carácter narrativo y al mismo tiempo, teatral de la escena (Schultz, 2009, p. 156). Este aspecto resultaría interesante, ya que evidenciaría cómo Filipo fue consciente de la fuerza que el teatro y el mensaje transmitido a partir de sus obras ejercía en la conciencia del espectador unido al poder de la imagen.

Igualmente, es innegable el fuerte carácter panhelénico que pretendió transmitir, ya que en primer lugar, fue construido tras y por la victoria en Queronea, que situó a Filipo

II como líder indiscutible de los griegos, especialmente tras la paz con Atenas y la alianza de algunas *poleis* griegas y con Filipo. Pero también, porque la vinculación con Heracles, -héroe protector de los griegos-, le permitió establecer un vínculo tanto con los atenienses, como con los aqueos, -quienes tenían un monumento en el santuario dedicado a Zeus, en el que se proclamaban igualmente descendientes de Pélope, y por tanto vinculados con Heracles-, así como con los peloponesios, con los que Filipo quedaba relacionado por su ancestro argivo-, (Denkers, 2012, pp. 103-104). De esta manera la figura del monarca macedonio quedaba dotada al igual que su monumento, de un mayor significado simbólico y político.

No obstante, no se debe considerar que el Filipeo tuvo un carácter militar por vincularse a Queronea. Aunque fue con motivo de ella cuando se inició la construcción del mismo, si hubiera tenido únicamente este carácter, habría subrayado en último término la derrota ateniense y por tanto, el rechazo de los mismos hacia el monumento y su mensaje. Además, la dedicación de monumentos militares solía promoverse por una ciudad o comunidad, y no por la iniciativa de un individuo, como fue el caso del Filipeo, que lo vincularía más con los monumentos atléticos, matiz que palió ese carácter militar, logrando una combinación única en toda Grecia (Denkers, 2012, p. 111).

Sin embargo, el Filipeo tampoco es exactamente un monumento conmemorativo de una victoria atlética. Primero porque contaba con la presencia de dos figuras femeninas, que a excepción del caso de la escultura de la reina espartana Kyniska, no se conocen en el resto de la Hélade (Denkers, 2012, p. 108). Segundo, porque ni Amintas III ni Alejandro habían sido vencedores en los Juegos Olímpicos, y por tanto no sería un ejemplo de figuras vencedoras de una misma familia de un grupo escultórico atlético victorioso. Finalmente, porque las figuras que los atletas mandaban realizar tras un triunfo, eran de tamaño natural, nunca superior, puesto que estas medidas se atribuían a héroes y divinidades; y en el caso del Filipeo, las figuras contaron con medidas superiores de acuerdo al carácter heroizante del edificio (Denkers, 2012, p. 109).

Por tanto, el Filipeo sería una obra artística erigida y diseñada como señal de poder y superioridad, como un símbolo de las acciones y conceptos políticos de Filipo II, que como otras obras de su reinado, -como el pórtico o *stoa* erigido en Megalópolis y el de *Amphiareo* en Oropos, que de nuevo datan de mediados del siglo IV a.C. (Ginouvès *et al*,

1994, p. 57)-, pretendieron reflejar la idea de poder y de su legitimación, así como de su mecenazgo, a todos aquellos que las contemplasen. De esta forma, el reinado de Filipo pareció haber iniciado una política artística cuyos brillantes resultados no podían sino inaugurar una serie de éxitos, que tan solo se vieron truncados por su temprana muerte.

2.3.3. La imagen de poder de Filipo en la numismática.

Asimismo, cabe también destacar la importancia adquirida de la numismática bajo su reinado, y cómo supo valerse de la misma para difundir su imagen y en definitiva, su mensaje de poder. Filipo II concibió la novedosa idea de crear dentro del propio Estado macedonio varias cecas (Kremidy, 2011, p. 165), -práctica posteriormente extendida en época Helenística-, donde realizar la acuñación de monedas en oro con su nombre y con las cabezas de Heracles, Apolo o Zeus, así como las victorias, como la de los Juegos Olímpicos (Hammond, 1992, p. 195-6). Esta fue un medio relevante de difusión de su ideología, ya que mediante la circulación de las monedas por el comercio e intercambio, la imagen del monarca si no de forma directa sí indirecta, se expandió por diversas zonas contribuyendo a la promoción del mismo y de su proyecto político.

Otra de las novedades impulsadas por el monarca, fue la introducción de un sistema bimetalico, así como el aumento del peso de las monedas y la cantidad producida de las mismas (Kremydi, 2011, p. 166). El empleo de este metal precioso fue igualmente relevante, ya que fue la primera moneda en este metal con gran fuerza en el mercado, -anteriormente la de los calcidios se había acuñado en proporciones menores y no tuvo la expansión y trascendencia que la de Filipo II- (Kremydi, 2011, p. 166). Además el hecho de que se emplease este metal junto con la iconografía seleccionada para el mismo, subrayaba aún más la idea de poder y de propaganda que Filipo quiso transmitir. En efecto, fue sin duda en el ámbito iconográfico donde de manera más patente se percibió el cambio.

La acuñación de la moneda con la efigie de Zeus supuso una novedad en la numismática macedónica hasta la fecha, ya que a pesar de la devoción demostrada por monarcas de Macedonia a esta divinidad, nunca antes se había incluido su representación en las monedas (Price, 1974, p. 22). Bien es cierto que antecesores de Filipo pudieron mostrar elementos o atributos del dios en sus monedas, como el águila o el

rayo, pero nunca su efigie, la cual sin duda emitía un mensaje más directo de relación, protección y legitimación del monarca por la divinidad (Denkers, 2012, 64).

Esta primera moneda, mostraba en el anverso a Zeus y en el reverso, a la figura de un jinete cazador, aunque sin la lanza y sin el *petasos* (Fig.12). Este jinete aparecía con el gesto de salutación, y yendo al paso a caballo, indicando que se trata de una procesión o escena en la que la figura estuviera siendo aclamada, incidiendo en la identificación de con el monarca. Asimismo, la aparición en algunas de las tetradracmas y didracmas del motivo del sol en la parte delantera del caballo, incidía en el mito de la Casa Argéada y la elección del primer rey de la misma (Denkers, 2012, p. 65).

Sin embargo, esta figura del jinete aclamado será sustituida en torno al 348-346 a.C., por la de un joven desnudo portando una palma de la victoria y coronado con laurel (Price, 1974, p. 22; Fig.10). Esta representación, tanto por la iconografía como por la fecha de acuñación, hace referencia a la victoria en los Juegos Olímpicos de Filipo II. Sin embargo, no fue incluida en las tetradracmas y en las didracmas hasta la caída de Olinto y la paz de Filócrates (346 a.C.). Tras la toma de esta *polis*, la ceca de oro fue destinada a la acuñación de las monedas de Filipo, en las que se representó una nueva iconografía: la cabeza del dios Apolo laureado en el anverso (Fig. 11), -cuya vinculación se mostró en la III Guerra Sagrada-, y en el reverso, una biga. Este tipo de moneda contaría por tanto, con un cierto carácter panhelénico, por su relación con el dios délfico y la piedad por él manifestada, por ser miembro de la Anficiónía y por la proyección internacional del santuario (Price, 1974, p. 22).

Por tanto, por medio de la numismática y su iconografía transmitió esa imagen de poder y de propaganda de su figura, puesto que a diferencia de sus predecesores, Filipo incidió en el carácter personal de la misma, llegando incluso a autorretratarse, -como en el caso del jinete cazador-, en su momento de aclamación como monarca, y por tanto, como una imagen que legitimara su poder. De esta forma, al contrario que los reyes anteriores de Macedonia, Filipo II mostró una iconografía menos ambigua y sobre todo más directa, favoreciendo su imagen de líder victorioso. Tras su muerte, siguieron circulando y consolidando por tanto, su imagen de poder tan solo superada por la que empezaba a construir su propio hijo (Lane Fox, 2011, p. 368). Así, palabra y artes plásticas fueron vías de difusión, exaltación y legitimación del poder y persona de Filipo II.

2.4. Artes suntuarias en época de Filipo II: el caso de la tumba de Vergina.

La muerte del monarca en las particulares circunstancias de la procesión hacia el teatro de Egas, le otorgó aún más si cabe la fama y casi la inmortalidad (Baynham, 1994, p.43). Asimismo, a ello ha contribuido el descubrimiento en los años setenta del siglo XX de la que se dice fuera su tumba, hallada en la antigua Egas en las excavaciones de noviembre de 1977, por el arqueólogo griego Manolis Andronikos. El hallazgo de las famosas tumbas reales de Vergina, -nombre de la actual localidad-, ha supuesto un punto de inflexión relevante en la investigación del mundo macedonio, y concretamente de la figura de Filipo II.

Por tanto, la relevancia del estudio y atención en este trabajo del caso de las mismas, estriba en primer lugar, en que tras previas excavaciones de Andronikos y su equipo en otras tumbas macedonias todas ellas saqueadas (Gómez Espelosín *et al*, 2005, p. 135), el hallazgo en cambio de estas tres nuevas tumbas, -las cuales contaban con numerosos materiales, a pesar de que la primera hubiera sido saqueada ya en la antigüedad (Borza y Palagia 2007, p. 82)-, supuso un cambio en el estudio de Macedonia y en la figura de Filipo. Y en segundo lugar, por la identificación de Andronikos (1984) y otros investigadores, -como Lane Fox (2011, p. 32) entre otros-, de la tumba II con la de Filipo II. Esta vinculación se ha realizado a partir de los hallazgos de materiales de gran calidad y riqueza, y de la iconografía tanto de estos como de las figuras de los frisos de las paredes, así como por análisis de los restos óseos.

Sin embargo, estas mismas evidencias han sido interpretadas de diversa manera por otro grupo de investigadores, entre ellos Borza y Palagia (2007, pp. 117-118) quienes apuntan por el contrario, que la tumba II de las tres encontradas en los túmulos de Vergina, perteneció a Filipo Arrideo, el hermano de Alejandro Magno, y no por tanto, a Filipo II. No obstante, ambas teorías coinciden en que tanto la riqueza material de los objetos, -diadema, casco, larnakes en plata y oro, estatuillas de marfil, vasos de diversos metales, una cista en mármol, etc.-, como la destreza artística y arquitectónica plasmada en la bóveda y en las pinturas de las paredes, denotan el carácter regio del enterramiento. Ello además queda constatado iconográficamente por los motivos de cacería, -actividad vinculada con la realeza-, representados en el friso de la entrada de la tumba (Gómez Espelosín *et al*, 2005, p. 137;Fig. 13).

El principal problema radica por tanto en la datación de las tumbas, puesto que de ello depende la atribución o no, a un monarca u otro. Para ello, los investigadores se han basado en elementos como la bóveda de cañón, la iconografía del friso de la tumba II, la decoración de las fachadas, los vasos y cerámicas del ajuar, la panoplia militar, los restos óseos o las figurillas de marfil. Sin embargo, este apartado se centrará solo en la identificación iconográfica del friso de la tumba II (Fig.14), ya que es la que se considera, -a nuestro juicio errónea-, supuestamente como la tumba de Filipo II, ya que por medio del análisis de la iconografía representada junto con una serie de evidencias que distan de la perspectiva desde la que se aborda el trabajo (Borza, 1990, pp. 253-266; Borza y Palagia, 2007, pp. 81-125; Andronikos, 1993; Lane Fox, 2011, pp.1-34)-, se evidencia de manera más palpable que la tumba II de Vergina no es la de Filipo II sino la de Filipo Arrideo.

Además del friso, los partidarios que defienden que se trata del enterramiento de Filipo II, aluden a la identificación iconográfica del monarca y su hijo Alejandro tanto en las figurillas de marfil encontradas (Molina Marín, 2007, p. 84), como a dos de los personajes representados en la pintura de la cacería del friso. El caso de las figurillas es relevante puesto que el hallazgo de las mismas en la tumba, hizo que Andronikos (1984, pp.130-131) las identificase con miembros de la familia real y concretamente una de ellas con Filipo II.

De igual modo, tampoco se sustenta la identificación del personaje de la tumba como Filipo II por medio de la lectura iconográfica del escudo de marfil encontrado y que ha supuesto un punto de divergencias entre los partidarios de que fuera la panoplia de Filipo II (Andronikos, 1984, pp. 136-140; Lane Fox, 2011, pp. 25-27) o la de su hijo Alejandro, que habría sido depositada en la tumba de Filipo III a modo de reliquia familiar. Este debate se basa en el hecho principal de que la iconografía del escudo, -en la que se muestra a Aquiles derrotando a la reina de las Amazonas, Penthesilea-, no es propia de Filipo II, puesto que el monarca no se relacionaba con el héroe. Sin embargo, su hijo Alejandro, por vía materna sí que se vinculaba con el héroe de la Guerra de Troya, y puesto que los motivos de las armas suelen guardar una relación con su dueño, carecería de lógica que Filipo hubiera encargado semejante iconografía.

No obstante, y en relación al tema que compete de la imagen de Filipo como promotor de las artes y mecenas, cabe destacar el friso de la tumba II (5,56m. x 1,16m.),

que también ha sido foco de desencuentro entre ambas teorías. Este cuenta con claras evidencias griegas y orientales, consecuencia de las conquistas alejandrinas, a pesar de que otros autores las nieguen (Saatsoglou-Paliadei, 2011, pp. 282-285; Lane Fox, 2011, pp. 9-18), lo que sitúa a la tumba y al difunto en un marco temporal posterior a la época de Filipo II. No obstante el friso sugiere una serie de interrogantes. ¿Se trata de una misma escena o de una secuencia de varias diferentes? ¿De un lugar concreto y real o de un paraje mitológico? ¿Tiene lugar en Oriente o en Grecia? ¿Es un tema oriental pero tratado desde un lenguaje formal griego? ¿Incluye retratos de los personajes reales? Y en ese caso, ¿puede ser alguno identificado como Filipo II? Finalmente cabría preguntarse si en el caso de que hubiera sido encargada por Filipo, ¿qué mensaje pretendería transmitir por medio del mismo?

En el friso aparecen tres cazadores a caballo, siete a pie, seis animales salvajes y nueve perros, -todos ellos realizados con una excelente factura técnica y artística (Brecoulaki, 2002, pp. 25-36)-, en un paisaje al aire libre ya que se trata de una cacería, que recuerda al ilusionismo del pintor Zeuxis (Hardiman, 2010, p. 512), pero que por su superposición de niveles y perspectivas recuerda a la pintura de Polignoto, de la que se tiene conocimiento solo por testimonios literarios (Cohen, 2010, p. 250). De los diez cazadores, siete van total o prácticamente desnudos, -lo que indica que no se trata de una escena real y que al mismo tiempo esta desnudez confiere una elevación mayor a la escena (Cohen, 2010, p. 243 y 272)-, ataviados únicamente con *clámides* y con sombreros, siendo nueve de ellos imberbes, un aspecto que *a priori* podría parecer banal pero que no lo ha sido para las teorías desarrolladas.

Esta temática se diferencia claramente del carácter mitológico de la que apareció en la tumba I, en la que se representaba el célebre rapto de Perséfone por Hades, y que para algunos autores (Borza y Palagia, 2007, p.117), sería verdaderamente la tumba de Filipo II, ya que por cronología pertenece al reinado del padre de Alejandro Magno. No obstante, se trata de una teoría aún no demostrada totalmente.

Los atributos que los identifican como cazadores son las armas que portan: redes, jabalinas, lanzas y un hacha doble (Fig.15,e). Este último ha sido muy discutido, debido a su vinculación o no con el mundo oriental. Autores como Cohen (2010, pp. 296-297), defienden que fuera un arma griega de acuerdo con el hallazgo de una tumba en Tracia,

-en Alexandrovo-, datada en la segunda mitad del siglo IV a.C., en la que apareció un vaso con una pintura que mostraba la caza de un jabalí, atacado por un jinete y un hombre a pie con un hacha doble. Sin embargo, es más probable que dicho motivo iconográfico oriental, hubiera sido asumido por el artista de la tumba, -posiblemente griego-, tras las conquistas de Alejandro. Este mismo atributo se aprecia en ejemplos como la caza del jabalí de Calidonia, el mosaico de la caza del ciervo de Pela, la caza del león y el venado en el cántaro ático de la segunda mitad del siglo III a.C. que apareció en el *ágora* de Atenas o por ejemplo en el friso del monumento funerario de la caza del león de Mesene (Borza y Palagia, 2007, p. 91).

Sobre el contexto de las escenas, su unidad narrativa y su localización en un lugar real, -Grecia u Oriente-, o en uno simbólico-mitológico, cabe señalar que frente a teorías que defienden la existencia de diversos parajes (Borza y Palagia, 2007, p. 91), o de uno solo y real, -Macedonia-, (Lane Fox, 2011, p. 16), hay aspectos claros que indican que se trata de una escena en un paisaje no real que, vinculado al mundo funerario (Cohen, 2010, p. 256), podría ser el de los Campos Elíseos, puesto que la posible identificación de Filipo II y Alejandro, personajes fallecidos antes de Filipo Arrideo y ambos, -o como todos coinciden, al menos Alejandro-, representados en el friso, así como la temática escogida, -la cacería, con una serie de matices controvertidos respecto a la misma, como son la aparición de animales como el león y el oso, que han sugerido varias lecturas-, indican en el carácter funerario de la pintura, y por tanto, la actitud de los personajes en ella representados es más heroica que real, lo que hace necesaria la lectura del paisaje como un entorno idealizado y simbólico, en el que si se muestran personajes ya fallecidos y como temática escogida, la cacería, es muy probable que se trate de una zona del inframundo, y posiblemente los Campos Elíseos.

En este contexto, aparecen a la izquierda una pareja de jóvenes desnudos, -uno de ellos a caballo-, que están cazando dos ciervos en unas colinas encuadradas por dos árboles (Fig.15,a). Les siguen otros dos desnudos a pie, con perros (Collins Reilly, 1993, pp.160-162), que cazan un jabalí en una llanura, igualmente enmarcada por árboles, de los que cuelgan trofeos y un pilar (Fig.15,b). Estos han llevado a sugerir que el friso contara tanto por su presencia, como por la caza de jabalíes, -que solía vincularse en Macedonia con ritos de paso y ceremonias religiosas (Carney, 2002, p. 59)-, con un carácter sacro (Borza y Palagia, 2007, p. 92), o más probablemente con un halo religioso (Cohen, 2010, p. 254)

que encontraría paralelos en obras como el cántaros Agora o el relieve votivo helenístico de Munich (Borza y Palagia, 2007, p. 93), pues aunque el friso no cuente con un altar ello, no implica que la representación de estos elementos unida al contexto escogido, a la actividad, -caza heroica-, y a la presencia de personajes con una fuerte simbología, incidan en el mismo.

La figura central montada a caballo, se identifica con Alejandro, quien porta una lanza y al tiempo que mira hacia los cazadores que a pie acorralan a un león (Fig.15,c). Este está siendo atacado también por un jinete barbado, que cierra esta escena paralelamente con la figura central, identificado como Filipo II, el difunto de la tumba para Andronikos (1984, pp. 115-116) y sus seguidores.

Finalmente, se representan dos cazadores que acechan a un oso que sale de su cueva (Fig.16,a). Uno de ellos porta una vestimenta que junto con su tez más oscura, ha dado pie a que algunos consideren que se trate de un guerrero oriental de los que Alejandro incorporó a su séquito (Borza y Palagia, 2007, pp. 99-100; Fig.16,c). Sin embargo, también pudiera ser de acuerdo a los atributos y vestimenta, -pieles y la red-, un guerrero macedonio como los descritos en el discurso laudatorio de Alejandro hacia su padre y su labor (Arr., *An.*, VI, 9-3). Su tonalidad de piel, puede deberse al recurso artístico del clarososcuro, que se aprecia en otras zonas y personajes del friso (Lane Fox, 2011, p. 15). No obstante, debido al deterioro del fresco resulta complicado establecer una certeza absoluta respecto al mismo.

Igualmente, la temática representada explica muchos de los elementos y personajes de la pintura. Se trata de una cacería mayor, actividad propia de la realeza que se consideraba necesaria como entrenamiento para la guerra, pero también como entretenimiento, y sobre todo, como medio de relación del monarca con la élite (Sawada, 2010, p. 401). Sin embargo, también contaba con un hondo sentido funerario, especialmente en el siglo IV a.C. (Borza y Palagia, 2007, p. 90)-, lo que explica su elección concretamente para una tumba real, en lo que coinciden los diferentes investigadores. La caza mayor había sido introducida en el mundo macedonio con Arquelao, quien precisamente encontró la muerte en una de dichas cacerías en el 399 a.C. Sin embargo, la primera representación artística conocida de este tipo de caza, se data en época de Alejandro (Palagia, 2000, p. 172; Borza y Palagia, 2007, p. 90), cuando tras la muerte de

Hefestión mandó construir una pira funeraria en la que “en el tercer nivel estaba tallada una multitud de animales salvajes que estaban siendo cazados. Luego, el cuarto nivel tenía una Centauromaquia de oro, mientras que el quinto, leones y toros alternativamente, también de oro (...)” (D.S., XVII, 115, 3-4). Lo que incidiría en el hecho de que no se tratara de la tumba de Filipo II.

Asimismo la temática de las grandes cacerías fue frecuente tanto en monumentos dinásticos de la zona de Asia Menor, -como el de Tricia y el de la Nereida en Licia o el del mausoleo de Halicarnaso-, como en los monumentos funerarios del siglo IV a.C. en el Imperio Persa, como evidencia el sarcófago de los sátrapas de Sidón (Palagia, 2000, p. 175; Anderson, 1985, p. 75). Ambas zonas conquistadas por Alejandro y cuya influencia artística por tanto, pudo asumirse posteriormente en el mundo griego.

En cuanto a la identificación de los personajes y si se trata de retratos o no, debido a que no se poseen muchos ejemplos de pinturas murales macedonias, -a pesar de los hallazgos recientes en Ayios Atanasios (Tsibidou-Avloniti, 2002, pp. 91-97)-, tanto los partidarios de una cronología y de otra, coinciden en considerar que la figura a caballo en la zona central es Alejandro Magno (Lane Fox, 2011, p. 9; Borza y Palagia, 2007, p. 100), tocado con una corona de laurel, lo que ha sugerido diversas hipótesis (Fig.15,d). Frente a la consideración de que aludiría a la victoria (Saatsoglou-Paliadeli, 2011, p. 284), y de acuerdo con lo defendido anteriormente del carácter funerario de la pintura, de la temática de la cacería mayor y del halo religioso, se trataría de un atributo que incidiría en la heroización del personaje tras la muerte (Borza y Palagia, 2007, p. 93), lo que igualmente permitiría enmarcar la escena en el más allá, a pesar de las críticas de otros autores (Lane Fox, 2011, p. 9).

De igual modo, la vestimenta que lleva la figura de Alejandro, -un *chitón* corto y morado, de manga corta y con cinturón-, también refleja la influencia oriental asumida tras el dominio de Oriente, puesto que los monarcas persas llevaban un atavío muy semejante, aunque con manga larga y pantalones (Borza y Palagia, 2007, pp. 93-94). Sin embargo, cuando Alejandro comenzó a vestir a la manera oriental (Arr., An., IV, 7, 4; IV, 9,9), sin abandonar totalmente la macedonia o griega, pudo introducir estas prendas con matices que las hicieran más imitables para los griegos y macedonios, como se aprecia en el sarcófago de Alejandro de Sidón o en los de sus veteranos. De esta manera, la

teoría de que no fuera como consecuencia de una influencia oriental tras la conquista, sino una prenda ya existente en tiempos de Filipo en Macedonia (Lane Fox, 2011, p. 9; Fredricksmeier, 1994, p. 136), carece de peso al no contar con evidencias que lo sustenten.

Sin embargo, sobre la figura identificada como Filipo II por Andronikos, no todos los investigadores están de acuerdo (Fig.16,b,d). Este consideró que el jinete que aparecía matando al león era el mismo difunto, reconocido tanto por la acción que ejecuta, -exclusiva para de los monarcas-, como por ser el único en todo el friso que no es imberbe. La barba del personaje, llevó a Andronikos (1984, p. 115) a considerar que esta figura era la única que no era un adolescente si no un hombre maduro, y que si el jinete central era Alejandro, este debía ser Filipo II acompañado de su hijo y de sus pajes (Borza y Palagia, 2007, p. 101). No obstante, la barba, su actitud, su vestimenta y su paralelo con la figura identificada como Alejandro le confieren, independientemente de la identificación como Filipo II o Filipo Arrideo, una posición relevante en la composición y sobre todo, en el significado último del friso, vinculándolo con la figura del hijo de Filipo II (Cohen, 2010, p. 261).

Sin embargo, como apuntan Borza y Palagia (2007, p. 101), el hecho de que aparezcan imberbes puede deberse a la moda introducida en época de Alejandro (Ath., 13, 565 a-b), y no por tanto, a la edad. Además, como muestra la pintura de banquete de la reciente tumba encontrada en Ayios Atanasios (Tsibidou-Avloniti, 2002, pp. 91-97), datada en el siglo III a.C., en la que una de las figuras aparece representada con barba a pesar de haber acontecido el cambio en la moda; o por ejemplo, en la tumba del Filósofo encontrada en Pela del mismo siglo (Borza y Palagia, 2007, p. 101); por lo que no sería incompatible que a pesar de que se introdujera la moda barbilampiña, algunos mantuvieran la barba.

Aún así, la barba tampoco invalidaría que la figura del friso fuera Filipo II junto a su hijo Alejandro, pero en la tumba de Arrideo, -a pesar de los paralelos con la figura barbada del Sarcófago de Sidón identificada como Filipo Arrideo- (Borza y Palagia, 2007, p. 102). Esto se explicaría porque Filipo fue igualmente el padre de Arrideo, y no sería extraño que pudiera aparecer representado en la tumba de su hijo, quien habría sido enterrado junto a su esposa, Adea Eurídice (Carney, 1994, pp. 357-380); como apunta el análisis de los restos óseos (Xirotiris y Langenscheidt, 1981, pp. 142-158), así como los objetos y materiales encontrados en la misma de gran riqueza, que han llevado a investigadores

a dudar de que un monarca menos relevante como Arrideo, pudiera ostentar (Andronikos, 1984, p. 228), lo que carece de sentido puesto que seguía siendo miembro de la Casa Argéada, como subrayaría la presencia de Filipo y de Alejandro en el friso.

Del mismo modo, no se sustenta la crítica de que, -en el caso de que el jinete fuera Arrideo y no Filipo II-, este no podría montar a caballo por su estado mental, cuando la descripción de Quinto Curcio Rufo (X, 9,16), evidencia lo contrario cuando narra como el rey “se adelantó, cabalgando, en dirección a la infantería y, obedeciendo a las instigaciones de Perdicas, pidió que le fueran entregados los rehenes de la sedición (...)”.

No obstante, encuentra mayor sentido ese deseo de legitimación del difunto mediante la representación de sus dos antecesores más cercanos, que de él mismo y Alejandro. Legitimación que se evidencia igualmente con la presencia este último tras su muerte en escenas de cacerías, en monumentos y obras de sus sucesores, algo frecuente y clave. Asimismo, mediante la participación en una actividad vinculada con la realeza como era la caza, -como también ocurría en el mundo oriental-, dichos sucesores evidenciaban su legitimidad en la toma del poder (Carney, 2002, p. 65; Borza y Palagia, 2007, p. 97; Sawada, 2010, p. 402). Autores como Carney (2002, p. 67), consideran que la representación de dicha temática en monumentos de sus sucesores o en otras obras como el mosaico de los cazadores desnudos, -en el que la figura de la izquierda se ha identificado con el hijo de Filipo-, procede no de una tradición macedonia o de una persa, sino que se trata de una alusión directa a las campañas de Alejandro.

Por último cabe señalar cómo la presencia de animales como el león y el oso, inciden en la unión de elementos orientales y griegos en el friso. La existencia o no de leones en Macedonia antes de las conquistas continua siendo un punto de debate entre quienes la defienden (Lane Fox, 2001, pp. 10-11), de acuerdo con Herodoto (VII, 125), y quienes no (Borza y Palagia, 2007, p. 94). Sin embargo, más que en si hubo o no leones, la cuestión radica en si eran ya cazados antes de Alejandro o no, y si se ha reflejado en el arte. No obstante, hasta finales del siglo IV a.C., la caza del león sin carácter mitológico en Grecia, queda reducida en el arte a los vasos de tipo orientalizante (Carney, 2002, p. 66), y no es hasta la época de Alejandro Magno cuando su representación adquirirá un significado simbólico (Sawada, 2010, p. 401).

Por ello, a pesar de que muchos investigadores reconocen que el único antecedente posible de la caza del león en Macedonia pudiera ser la moneda de plata de Amintas III (393-369 a.C.) en cuyo reverso aparece un león rompiendo una lanza en sus fauces, que guarda relación con la figura del jinete que sostiene una segunda en el anverso (Price, 1974, p. 21; Fig. 17), esta tampoco sería una evidencia clara de que la caza de este animal se diera antes de Alejandro como sostienen algunos investigadores como Lane Fox (2011, pp. 11-12) o de que dicho jinete fuera la representación del monarca por la vestimenta y atributos (Casson, 1968, p. 249). Tampoco es segura la afirmación de quienes señalan que podría tratarse del jinete heroico tracio Reso (Borza y Palagia, 2007, p. 96), aunque sin connotaciones divinas como tenía en la leyenda este personaje (Casson, 1968, p. 248), basándose en la relación e influencia iconográfica entre Tracia y Macedonia en el reinado de Amintas III, y ya antes con Alejandro I (Carney, 2002, p. 60; Casson, 1968, p. 230), puesto que no hay referencias o elementos que los sostengan ciertamente.

Quizá lo más factible sea que la presencia del jinete cazador en relación con la representación del león en el anverso, pueda relacionarse con el antepasado de los Argéadas, Heracles, -quien mató al león de Nemea (Carney, 2002, p. 67)-, y que se tratara de una forma de identificación de los monarcas con su antepasado, pero sin que ello significara que los monarcas cazaran ya leones.

Por lo que respecta al oso hay autores que niegan que su caza estuviera permitida antes de Alejandro, por estar bajo la protección de Ártemis (Borza y Palagia, 2007, p. 91), y que por tanto, hasta Alejandro y sus conquistas de zonas en las que sí que se cazaba, como Siria, Anatolia o Persia, su caza y su representación artística, -muy escasa (Cohen, 2010, p. 242)-, no se registraría (Carney, 2002, p. 66). Sin embargo, referencias de autores clásicos (Paus. VII, 18, 12-13), describen ofrendas de oseznos en hogueras a la diosa en Patras realizados por los griegos, lo que en último término sería una influencia en el friso de esta práctica griega que se dio antes de Alejandro y que se incentivó por tras las conquistas de Oriente.

Por tanto el friso cuenta con un conjunto de influencias del mundo griego, macedonio y oriental, (Tomlinson, 1987, p. 312), en el que se refleja una unión y legitimación del monarca fallecido con la figura de Alejandro y de Filipo II presentes en

el mismo; una particularidad más propia del mundo Helenístico (Cartledge, 1998, p. 284), que unido al conjunto de evidencias de carácter no artístico subrayan la identificación con Filipo Arrideo y no con Filipo II, quien no por ello ha de ver reducida su relevancia en el conjunto histórico y artístico macedónico.

Asimismo, el friso constituye una de las mejores y más importantes evidencias de la pintura griega antigua, en el que se observan soluciones técnicas, de composición, de movimiento y profundidad exquisitas e innovadoras, que supusieron sin duda un antecedente fundamental en el arte posterior.

3. CONCLUSIONES

Filipo II fue sin duda forjando a lo largo de su vida mediante hechos tanto políticos, militares y diplomáticos, como artísticos, simbólicos y religiosos, una fuerte imagen de poder que sería el antecedente fundamental de la labor que iniciaría en el 336 a.C. su hijo Alejandro Magno.

El monarca macedonio partiendo de modelos anteriores tanto griegos como macedonios, y de diversas formas políticas, -tiranía, democracia, oligarquía-, fue consciente de la relevancia que las artes y las letras tenían para la consecución de su proyecto: la creación en torno a su persona de una imagen de poder y propaganda que sirviera a sus objetivos como líder de Macedonia y de las demás *poleis* griegas. Para ello, no escatimó en recursos, por lo que gracias a las fuentes de riqueza logradas tras sus victorias militares y a la creación en Pela de una corte de artistas e intelectuales, Filipo fue paulatina pero certeramente forjando una nueva identidad macedonia muy vinculada con el mundo griego, y especialmente con la *polis* hegemónica del mismo: Atenas.

Sin embargo, a diferencia de gobernantes anteriores la labor propagandística de Filipo y su proyecto fue mucho más explícita y directa, buscando ante todo una representación individualizada de su poder, que buscaba consolidar en el imaginario tanto de griegos como de macedonios, dotando así a las diversas manifestaciones y al imaginario ceremonial, religioso y artístico de un nuevo significado más inmediato.

Este deseo de exaltación de su figura y proyecto político se plasmó en el urbanismo, mediante el embellecimiento de la capital macedonia, Pela, puesto que Filipo II fue consciente de la trascendencia y del mensaje que las arquitecturas le podían ofrecer. Por lo tanto, no es banal la localización preeminente del palacio, ni cada una de las estructuras con las que este contó como apoyo y vía de ennoblecimiento del padre de Alejandro Magno, y como medio de atracción de aristócratas e intelectuales procedentes de diversos lugares como Aristóteles, Esquines, Démades, Neoptólemo, Teopompo...

De igual forma, el uso intencionado de las manifestaciones artísticas de la palabra, como el teatro y especialmente la tragedia, así como de los comunicadores de la misma, como los oradores, trágicos, etc., fueron elementos fundamentales para la transmisión y asentamiento de su mensaje de poder personal, puesto que el control de dichas vías y de sus difusores supuso un medio para el cambio en la mentalidad y sobre todo, una vía de comunicación de la ideología de poder que Filipo quería transmitir a sus nuevos súbditos.

Asimismo, las artes plásticas desempeñaron una labor clave en su proyecto dotadas generalmente de un halo religioso, como se evidencia en el monumento emblemático y único del Filipeo, -por su estructura, localización, decoración, etc.-, en la novedad de la iconografía de la numismática acuñada en las cecas que estuvieron bajo su control, en las que la vinculación con la divinidad buscaba no solo la legitimación sino la exaltación de su persona, y en otra serie de obras de las que se tiene constancia gracias a las fuentes literarias y arqueológicas -que a pesar de ser escasas y a veces contradictorias-, ofrecen un rico panorama de perspectivas positivas y negativas desde el que analizar la figura de Filipo II y su labor en su reinado.

La envergadura e importancia de este monarca argéada se ha visto igualmente potenciada a finales del siglo XX tras los hallazgos arqueológicos de las tumbas de Vergina y especialmente con la segunda, al atribuirse a su persona a pesar de las evidencias de diversa índole, -entre las cuales, las iconográficas y artísticas desempeñan un papel considerable en la datación de la tumba e identificación del difunto-, que apuntan que pudo haber pertenecido a Filipo Arrideo.

Además de la novedad y virtuosismo de las pinturas que decoran la tumba, y la riqueza de los objetos encontrados en las mismas, el estudio iconográfico del friso que decora la fachada de la entrada, -en la que pudo estar representado Filipo II como medio de legitimación del difunto, junto a Alejandro-, ha permitido determinar para muchos investigadores que se trata de una tumba de carácter regio, igualmente denotado por la temática de la cacería, actividad exclusiva de la realeza. No obstante, gracias a este análisis iconográfico muchos han demostrado que no se trata del lugar de enterramiento de Filipo II, quien para algunos de los mismos, estaría enterrado en la tumba I, -también conocida como la tumba de Perséfone por el fresco que la decora-, pese a que otros afirmen y defiendan lo contrario según distintas interpretaciones de los restos materiales y artísticos encontrados.

Por tanto aquí estriba la importancia de la labor de investigación interdisciplinar que aúne fuentes arqueológicas, literarias, filológicas, históricas e iconográficas para un mayor conocimiento de la figura del monarca que, -a pesar de las distintas lecturas-, se ha visto enriquecida en los últimos tiempos, puesto que la conjunción de las diversas fuentes ha favorecido el esclarecimiento de aspectos que a primera vista pudieran parecer contradictorios.

Sin embargo aún son muchos los interrogantes que esta figura suscita en el panorama intelectual, lo que contribuye, incentiva y permite ahondar a la luz de los nuevos hallazgos arqueológicos en la labor, proyecto, mensaje y persona de Filipo II de Macedonia.

4. BIBLIOGRAFÍA:

<http://epigraphy.packhum.org/inscriptions/main> (Última consulta 12 de mayo 2014).

FGH: Jacoby, F. (1962), *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, II B, Leiden.

SNG: Sylloge Nummorum-Graecorum: www.sylloge-nummorum-graecorum.org (última consulta 19 de mayo 2014).

Fuentes Clásicas

***Nota:** Se ha seguido el criterio de citación del Diccionario Griego-Español.
<http://dge.cchs.csic.es/lst/lst1.htm>

Aristóteles, (2011), *Poética. Magna Moralia*, Introducciones, traducción y notas de T. Martínez Manzano y L. Rodríguez Duplá, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Aristóteles, (1999), *La Política*, Introducción, traducción y notas de M. García Valdés, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Arriano, (1982), *Anábasis*, Traducción y notas de A. Guzmán Guerra, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Ateneo, (1998), *Banquete de los eruditos*, Introducción, traducción y notas de L. Rodríguez-Noriega Guillén, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Demóstenes, (1980), *Discursos políticos*, Introducción, traducción y notas de A. López Eire, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Elio Aristides, (1997), *Discursos*, Introducción, traducción y notas de F. Gascó, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Estrabón, (1991), *Geografía*, Traducción y notas, J. Vela Tejada y J. Gracia Artal, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Heródoto, (1981), *Historias*, Introducción, traducción y notas de C. Schrader, Madrid, Biblioteca Clásica de Gredos.

Isócrates, (1980), *Discursos*, Introducción, traducción y notas de J. M. Guzmán Hermida, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Jenofonte,(1984), *Obras menores. Hierón. Agesilao. La república de los Lacedemonios. Los ingresos públicos- El jefe de la Caballería. De la equitación. De la caza*, Introducción, traducción y notas de O. Guntiñas Tuñón, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Justino, (1995), *Epítome de las “Historias Filípicas” de Pompeyo Trogo. Prólogos. Pompeyo Trogo Fragmentos*, Introducción, traducción, notas de J. Castro Sánchez, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Pausanias, (1994), *Descripción de Grecia*, Introducción, traducción y notas de M^a. C. Herrero Ingelmo, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Píndaro, (1995), *Odas y fragmentos. Olímpicas. Píticas. Nemeas. Ístmicas. Fragmentos*. Introducción, traducción y notas de A. Ortega, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Plutarco, (1984), *Obras Morales y de Costumbres (Moralia)*, I, Introducciones, traducciones y notas de C. Morales Otal y J. García López, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Plutarco, (2007), *Vidas Paralelas. Alejandro-César*, Traducción y edición de E. Crespo, Madrid, Cátedra.

Tito Livio (1994), *Historia de Roma desde su fundación*, Traducción y notas de J. A. Villar Vidal, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

Tucídides, (1992), *Guerra del Peloponeso*, Traducción y notas de J. J. Torres Esbarranch, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos.

***Otros estudios**

Akamatis, I.M. (2011), “Pella”, en Lane Fox, R.J. (ed.), *Brill’s Companion to the Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC-300AC*, Leiden-Boston, pp. 393-407.

- Anderson, G. (1985), "The Royal Hunt", en Anderson, G. (ed.), *Hunting in the Ancient World*, Berkeley-Los Angeles, pp. 57-82.
- Anderson, G. (2005), "Before Turannoi were tyrants: rethinking a Chapter of Early Greek History", *Classical Antiquity*, vol. 24, 2, Octubre, pp. 173-222.
- Andronikos, M. (1984), *Vergina. The royal tombs and the city*, Athens.
- Antela Bernárdez, B. (2014), "Filipo II y el Panhelenismo", *Desperta Ferro*, 21, pp. 50-53.
- Asirvatham S. R. (2010), "Perspectives on the Macedonian from Greece, Rome and Beyond, en Roisman, J. y Worthington, I. (eds.), *A companion to the Ancient Macedonia*, Chichester, West Sussex, pp. 99-124.
- Baynham, E. (1994), "The question of Macedonian divine honours for Philip II", *Mediterranean Archaeology*, vol. 7, Sydney, pp. 35-43.
- Borza, E.N. (1982), "The origins of the Macedonian House", *Hesperia*, Supplement 19, pp. 5-13.
- Borza, E.N. (1990), *In the Shadow of Olympus. The emergence of Macedon*, Oxford.
- Borza, E. N. y Palagia, O. (2007), "The chronology of the Macedonian Royal Tombs at Vergina", *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 122, Berlin-New York, pp. 81-125.
- Brecoulaki, H. (2002), "Eléments de style et de technique sur les peintures funéraires de Macédonine (IV-III ème s. av. J. -C.)", en Pontrandolfo, A. (ed.), *La Pittura parietale in Macedonia e Magna Grecia*, Salerno, pp. 25-36.
- Buckler, J. (2003), *Aegean Greece in the Fourth Century BC*, Leiden-Boston.
- Carney, E. (1994), "Olympias, Adea Eurídice, and the end of the Argead dynasty", en Worthington, I. (ed.), *Ventures into Greek History*, pp. 357-380.
- Carney, E. (2002), "Hunting and the Macedonian elite: sharing the rivalry of the chase", en, Odgen, E. (ed.), *The Hellenistic World. New perspectives*, Wales, pp. 59-80.

Carney, E., Odgen, D. (2010), *Philip II and Alexander the Great. Father and Son, lives and afterlives*, Oxford-New York.

Cartledge, P. (1997), "Deep Plays: theatre as a process in Greek civic life", en Easterling, P.E. (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, pp. 3-36.

Cartledge, P. (1998), "Architecture and other visual arts", en *Cambridge illustrated History. Ancient Greece*, Cambridge, pp. 250-287.

Casson, S. (1968), *Macedonia, Thrace and Illyria. Their relations to Greece from the earliest times down to the time of Philip son Amyntas*, Groningen.

Cohen, R. (1985), *Atenas, una democracia. Desde su nacimiento hasta su muerte*, Barcelona.

Cohen, R. (2010), "Hunt and masculinity", en *Art in the era of Alexander the Great*, Cambridge, pp. 237-297.

Collins Reilly, L. (1993), "The Hunting Frieze from Vergina", *Journal of Hellenic Studies*, vol. 113, pp. 160-162.

Denkers, K. (2012), *The Philippeion at Olimpia: the true image of Philip?*, McMaster University, Ontario, Canada.

Dillon M., Garland, L. (2013), "The rise of Macedon", en Dillon M., Garland, L. (eds.), *The Ancient Greeks. History and culture from archaic times to the death of Alexander*, London & New York, pp. 489-530.

Domínguez Monedero, A. (1997), "Tiranía y arte en la Grecia Arcaica", en A. Domínguez Monedero, A. y Sánchez Fernández, C. (1997), *Arte y poder en el Mundo Antiguo*, Madrid, pp. 81-125.

Domínguez Monedero, A. (1999), "Las tiranías", en Domínguez Monedero, A., Plácido Suárez, D., Gómez Espelosín, F.J., Gascó de la Calle, F. (eds.), *Historia del mundo clásico a través de los textos*, Madrid.

Domínguez Monedero, A. (2013), *Alejandro Magno. Rey de Macedonia y Asia*, Madrid.

- Drougou, S. (2011), "Vergina, the Ancient city of Aegae", en Lane Fox, R.J. (ed.), *Brill's Companion to the Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC-300 AC*, Leiden-Boston, pp. 243-256.
- Errington, R.M. (1990), *A history of Macedonia*, Berkeley -Los Angeles- Oxford.
- Fernández Nieto, F.J. (1989), "El Mundo griego y Filipo de Macedonia", *Historia del Mundo Antiguo*, 29, Madrid, pp.1-55.
- Fredericksmeyer, E.A. (1994), "The Kausia Macedonian or Indian?", en Worthington, I. (ed.), *Ventures into Greek history*, Oxford, pp. 135-158.
- Ginouvès, R. (1994), *Macedonia. From Philip II to the Roman Conquest*, Chichester, West Sussex.
- Gómez Espelosín, F.J. (2005), "Macedonia tras las huellas de Filipo", en Guzmán Guerra, A., Gómez Espelosín, F.J., Guzmán Gárate, I. (eds.), *Grecia. Mito y realidad*, Madrid, pp. 133-146.
- Hall, E. (1997), "The sociology of Athenian tragedy", en Easterling, P.E., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, pp. 93-126.
- Hammond, N.G.L. (1992), *The Macedonian State. The Origins, Institutions and History*, Oxford.
- Hammond, N. G. L. (1994), *Philip of Macedon*, London.
- Hardiman, C.I. (2010), "Classical Art to 221 a.C.", en Roisman J. y Worthington, I. (eds.), *A companion to Ancient Macedonia*, Oxford, pp. 505-521.
- Hatzopoulos, M. (2001), "Macedonian Palaces: Where King and City Meet", en Nielsen, I. (ed.), *The Royal Palace Institution in the first Millenium BC. Regional development and cultural Interchange between East and West*, Monographs of the Danish Institute at Athens, vol. 4, Athens, pp. 189-199.
- Hatzopoulos, M. (2011), "The cities", en Lane Fox, R.J. (ed.), *Brill's Companion to the Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650BCE-300AC*, Leiden-Boston, pp. 235-241.

Hermann, K. (2000-2005), “Die Teilrekonstruktion des Philippeion und ihre Vorstufen”, en Kirieleis, H. (ed.), *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, XIII, Deutsches Archäologisches Institut, Berlin, pp. 76-99.

Juliá, V. (2006), *La tragedia griega. Τὸ πάθει μάθος*, Barcelona.

Koukouli-Chrysanthaki, CH. (2011), “Amphipolis”, en Lane Fox, R.J. (ed.), *Brill’s Companion to Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC-300AC*, Leiden-Boston, pp. 409-436.

Koukouli-Chrysanthaki, CH. (2011), “Philippi”, en Lane Fox, R.J. (ed.), *Brill’s Companion to Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC-300AC*, Leiden-Boston, pp. 437-452.

Kremidy, S. (2011), “Coinage and finance”, en Lane Fox, R.J. (ed.), *Brill’s Companion to Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and history of Macedon, 650 BC-300AD*, Leiden-Boston, pp. 159-178.

Kottaridi, A. (2006), “Couleur et signification: l’usage de la couleur dans la tombe de la reine Eurydice”, in Guimier-Sorbets, A.-M., Hatzopoulos, M.B. y Morizot, Y. (eds.), *Rois citès, nécropoles: institutions, rites et monuments en Macédoine*, Athens, pp. 155-168.

Kottaridi, A. (2011), “The palace of Aegae”, en Lane Fox, R.J. (ed.), *Brill’s Companion to the Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC-300 AF*, Leiden-Boston, pp. 297-333.

Lane Fox, R.J. (2011), “Philip’s and Alexander’s Macedon”, en Lane Fox, R.J. (ed.), *Brill’s Companion to the Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC-300AC*, Leiden-Boston, pp. 367-391.

Lane Fox, R.J. (2011), “Philip: accession, ambitions, and self-presentation”, en Lane Fox, R.J. (ed.), *Brill’s Companion to the Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History, 650 BC-300AC*, Leiden-Boston, pp. 335-366.

Lane Fox, R.J. (2011), “Introduction: Dating the royal Tombs at Vergina”, en Lane Fox, R.J. (ed.), *Brill’s Companion to the Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650 BC-300 AC*, Leiden-Boston, pp. 1-34.

- López Melero, R. (2002), *Filipo, Alejandro y el mundo helenístico*, Madrid.
- Miller, S.G. (1973), “The Philippeion and Macedonian Hellenistic Architecture”, *Athenische Mitteilungen*, 88, pp. 189-218.
- Molina Marín, A.I. (2007), “La tumba de Vergina: ¿Filipo II o Filipo III?”, *Panta Rei*, II, pp. 77-92.
- Momigliano, A. (1992), *Philippe de Macédoine. Essai sur l’histoire Grecque au Quatrième siècle*, Firenze.
- Müller, S. (2010), “Philip II”, en Roisman, J., Worthington, I., (eds.), *A companion to the Ancient Macedonia*, Chichester, West Sussex, pp. 166-185.
- Osborne, R., Hornblower, S. (1994), *Ritual, Finance, Politics. Athenian Democratic Accounts*, Oxford.
- Palagia, O. (2000), “The royal Hunt of Alexander”, en Bosworth A.B. y Baynham, E.J. (eds.) *Alexander the Great in fact and fiction*, Oxford, pp. 167-206.
- Pascual González, J. (1997), *Grecia en el siglo IV a.C. Del Imperialismo espartano a la muerte de Filipo de Macedonia*, Madrid.
- Pascual González, J. (2014), “La constitución del Reino de Macedonia”, *Desperta Ferro*, 21, pp. 6-11.
- Pelling, C. (1997), “Conclusion”, en Pelling, C. (ed.), *Greek Tragedy and the historian*, Oxford, pp. 213-235.
- Pina Polo, F. (2001), “Mito, historia y propaganda política: la carta de Espeusipo a Filipo II de Macedonia”, *Gestión*, 19, pp. 355- 390.
- Podlecki, A. J. (1986), “Polis and Monarch in early Attic Tragedy”, en Euben, P.J. (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley- Los Angeles- London, pp. 76-100.
- Price, M. (1974), “Kings”, en *Coins of the Macedonians*, London.
- Rubio Rivera, R. (1997), “La génesis del Estado Macedonio”, en Plácido, D., Alvar, J., Casillas, J.M., Fornis, C. (eds.), *Imágenes de las polis*, Madrid, pp. 89-105.

- Ryder, T.T.B. (1994), "The diplomatic skills of Philip II", en Worthington, I. (ed.), *Ventures into Greek History*, Oxford, pp. 228-257.
- Saatsoglou-Paliadeli, C. (2011), "The arts at Vergina-Aegae, the cradle of the Macedonian Kingdom", en Lane Fox, R.J. (ed.), *Brill's Companion to the Ancient Macedon. Studies in the Archaeology and History of Macedon, 650BC-300AC*, Leiden-Boston, pp. 271-295.
- Sawada, N. (2010), "Social Customs and Institutions", en Roisman J. y Worthington, I. (eds.), *A Companion to Ancient Macedonia*, Oxford, pp. 392-408.
- Schultz, P. (2009), "Divine Images and Royal Ideology in the Philippeion at Olympia", en Jensen, J.T., Hinge, G., Schultz, P. y Wickkiser, B. (eds.), *Aspects of Ancient Greek Cult: context, ritual and iconography*, Denmark, pp. 125-193.
- Segal, C. (1986), "Greek Tragedy and Society: A structuralist perspective", en Euben, P.J. (ed.), *Greek Tragedy and Political Theory*, Berkeley- Los Angeles- London, pp. 43-75.
- Shapiro, H.A. (1998), "Autochthony and the Visual Arts in Fifth-Century Athens", en Boedeker, D., Raaflaub, K.A. (eds.), *Democracy, Empire and the Arts in Fifth Century Athens*, Cambridge, Massachusetts, London, pp. 127-152.
- Tomlinson, R.A. (1987), "The architectural context of the Macedonian Vaulted Tombs", *Annual of the British School at Athens*, vol. 82, Athens, pp. 305-312.
- Tsibidou-Avloniti, M. (2002), "Excavating a painted Macedonian tomb near Thessaloniki. An astonishing discovery", en Stamatoupolou, M. y Yeroulanou, M. (eds.), *Studies in Classical Archaeology, 1. Excavating Classical Culture. Recent archaeological discoveries in Greece*, Oxford, pp. 91-97.
- Worthington, I. (2008), *Philip II of Macedonia*, New Haven and London.
- Xirotiris, N. y Langenscheidt, F. (1981), "The cremations from the Royal Macedonian Tombs of Vergina", *Archaiologike Ephemeris*, Athens, pp. 142-158.
- Zanker, P. (1992), *Augusto y el poder de las imágenes*, Madrid.

5. ANEXOS:

Índice de figuras

Fig. 1. Yacimiento de la antigua ciudad de Pela.

Fig. 2. Yacimiento de la antigua ciudad de Egas.

Fig. 3. Plano Santuario de Olimpia.

Fig. 4. Planta y alzado del Filipeo.

Fig. 5. Reconstrucción del Filipeo por David Boggs según estudios recientes de Klaus Hermann.

Fig. 6. Alzado exterior del Filipeo, Olimpia.

Fig. 7. Planta con peristilo del Filipeo, Olimpia.

Fig. 8. Detalle de molduras y basas del Filipeo, Olimpia.

Fig. 9. Dibujos de C. Kanelopoullos (2002). Detalles de las basas de las estatuas de Leocares, Filipeo, Olimpia.

Fig. 10. Tetradracma de Filipo II. Spencer Churchill-Collection, *SNG*, Vol. I, 13.

Fig. 11. Tetradracma de Filipo II. Lockett Collection, *SNG*, Vol. III, 1411.

Fig. 12. Dracma de Filipo II. Newnham Davies Coins, *SNG*, Vol. I, 133.

Fig. 13. Fachada de la Tumba II, Vergina. Museo de las Reales Tumbas de Egas.

Fig. 14. “Friso de la cacería”, Tumba II, Vergina. Museo de las Reales Tumbas de Egas.

Fig. 15. (a,b,c,d) Detalles del “Friso de la cacería”, Tumba II, Vergina, Museo de las Reales Tumbas de Egas.

Fig. 16. (a,b,c,d,e) Detalles del “Friso de la cacería”, Tumba II, Vergina, Museo de las Reales Tumbas de Egas.

Fig. 17. Didracma de Amintas III. Lockett Collection, *SNG*, Vol. III, 1399.

FIGURAS



Fig. 1. Yacimiento antigua ciudad de Pela.

Andronikos, M. (1984), *Vergina. The royal tombs and the city*, Athens.



Fig. 2. Yacimiento antigua ciudad de Egea Andronikos, M. (1984), *Vergina. The royal tombs and the city*, Athens.



Fig. 3. Plano del Santuario de Olimpia.

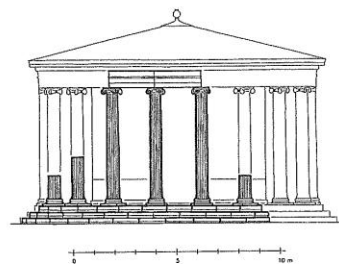
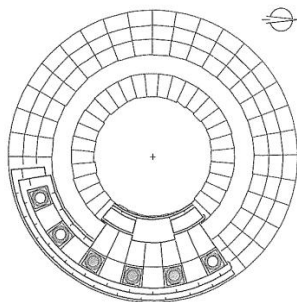


Fig. 4. Planta y alzado del Filipeo. Hermann, K. (2000-2005), “Die Teilrekonstruktion des Philippeion und ihre Vorstufen”, en Kirieleis, H. (ed.), *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, XIII, Deutsches Archäologisches Institut, Berlin, pp. 76-99.

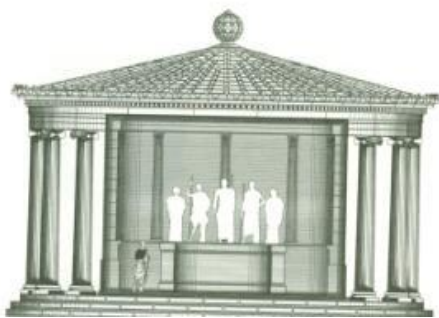


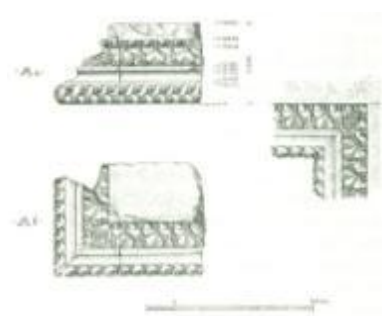
Fig. 5 Reconstrucción Filipeo por David Boggs según estudios recientes de Klaus Hermann Hermann, K. (2000-2005), “Die Teilrekonstruktion des Philippeion und ihre Vorstufen”, en Kirieleis, H. (ed.), *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, XIII, Deutsches Archäologisches Institut, Berlin, pp. 76-99.



Fig. 6 Alzado exterior, Filipeo, Olimpia.



Fig. 7 Planta con peristilo. Hermann, K. (2000-2005), “Die Teilrekonstruktion des Philippeion und ihre Vorstufen”, en Kirieleis, H. (ed.), *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, XIII, Deutsches Archäologisches Institut, Berlin, pp. 76-99.



Figs. 8. Detalle de molduras y basas del Filipeo, Olimpia. Filipeo, Olimpia. Hermann, K. (2000-2005), “Die Teilrekonstruktion des Philippeion und ihre Vorstufen”, en Kirieleis, H. (ed.), *Bericht über die Ausgrabungen in Olympia*, XIII, Deutsches Archäologisches Institut, Berlin, pp. 76-99.



Figs. 9 Dibujos de C. Kanellopoulos, (2002). Detalles de las basas de las estatuas de Leocares, Filipeo, Olimpia.



Fig. 10. Tetradracma de Filipo II. Spencer Churchill-Collection. Plata, 370-300 a.C. 14, 45 gr. Anv. Cabeza Zeus laureado. Rev. Jinete desnudo con palma de triunfo. ID.SNGuk_010190130. SNG Vol. I, 13.



Fig. 11. Tetradracma de Filipo II, Lockett-Collection. Plata, 14,47 gr. Anv. Zeus. Rev. Jinete en procesión. Inscripción: "Filip-pou". ID. SNGuk_0300_1411.SNG, Vol. III, 1411.



Fig. 12. Dracma Filipo II. Newnham Davies Coins. 325-300 a.C. Oro, 8,58 gr., Anv. Cabeza Apolo laureado. Rev. Biga. Inscripción:"Filippou". ID. SNGGuk_0102_0133. SNG, Vol .I, 133.

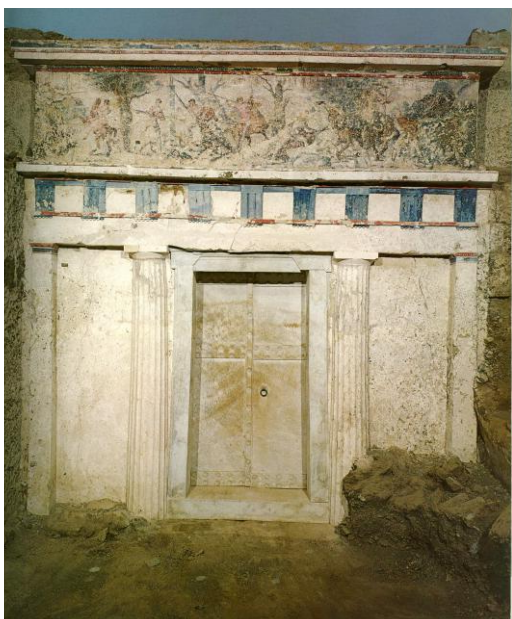


Fig. 13. Fachada Tumba II, Vergina. Museo de las Reales Tumbas de Egeas. Andronikos, M. (1984), *Vergina. The royal tombs and the city*, Athens.



Fig.14. "Friso de la cacería", Tumba II, Vergina. Museo de las Reales Tumbas de Egeas. Andronikos, M. (1984), *Vergina. The royal tombs and the city*, Athens.



a.



b.



c.

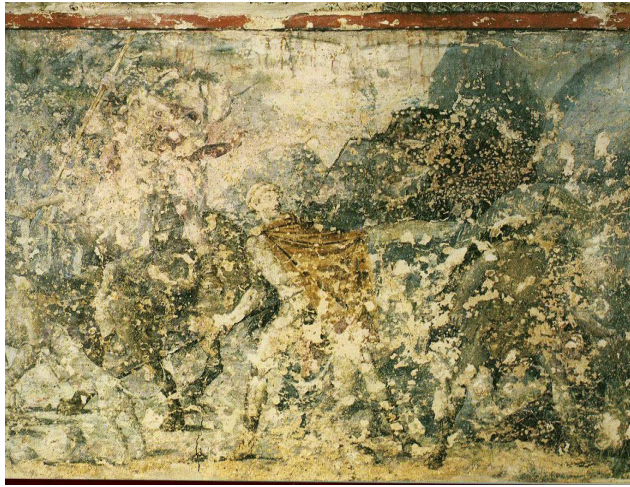


d.



e.

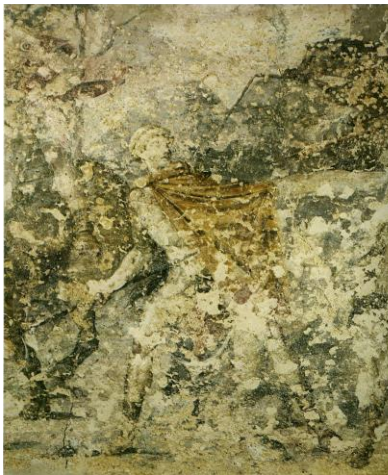
Fig. 15. "Friso de la cacería", Tumba II, Vergina. Museo de las Reales Tumbas de Egeas. Andronikos, M. (1984), *Vergina. The royal tombs and the city*, Athens.



a.



b.



c.



d.

Fig. 16. (a,b,c,d) “Friso de la cacería”, Tumba II, Vergina, Museo de las Reales Tumbas de Egeas.
Andronikos, M. (1984), *Vergina. The royal tombs and the city*, Athens.



Fig. 17. Didracma de Amintas III. Lockett Collection.
Plata, 8.99 gr. Anv. Jinete con lanza. Rev. León cn
lanza en sus fauces. ID. SNGuk_0300_1399. SNG
Vol. III, 1399.