

A

ARTE y MITO

MANUAL DE ICONOGRAFÍA CLÁSICA

Miguel Ángel Elvira Barba



Silex

MIGUEL ÁNGEL ELVIRA BARBA
(Madrid, 1950), fue director del Museo Arqueológico Nacional y en la actualidad imparte desde hace muchos años, como profesor titular en la Universidad Complutense, las asignaturas de Arte Antiguo e Iconografía Clásica. Aunque en su larga carrera como investigador ha tratado los temas más diversos en el campo de la Historia del Arte, su interés por la relación entre los textos clásicos y la plástica de diversas épocas ha sido un aspecto constante en su actividad y ha dado hasta ahora como fruto múltiples ensayos y libros de síntesis sobre éstas y otras materias.

A lo largo de la Historia del Arte, desde la época de Homero hasta nuestros días, ha sido recurrente el uso de temas míticos e históricos nacidos en Grecia y en Roma. Esculturas antiguas y cuadros renacentistas, frescos barrocos y películas recientes han recreado, una y otra vez, las imágenes de los dioses antiguos –Zeus, Afrodita, Atenea y tantos otros–, o se han interesado por las hazañas de Hércules, Teseo o Ulises. Incluso los grandes hombres de la Antigüedad –Alejandro Magno, César o Cleopatra– han sido imaginados de una y otra forma, siguiendo la evolución de las mentalidades.

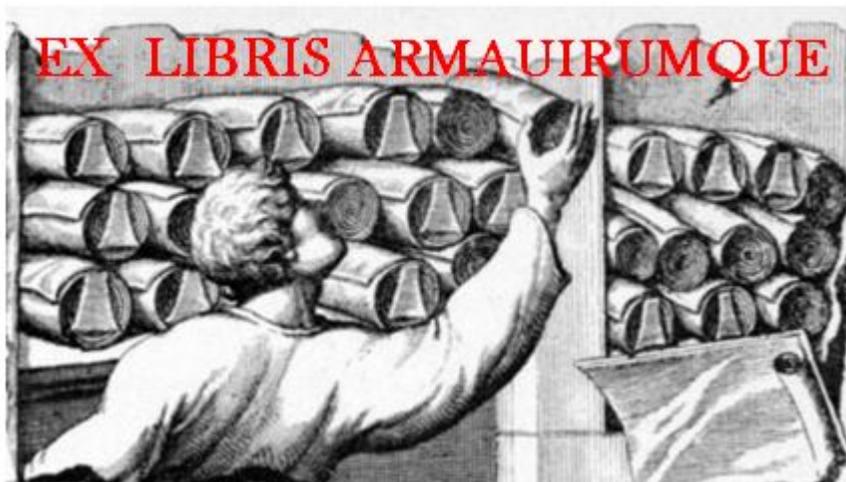
Nos proponemos abordar aquí este amplio campo de conocimientos, saber qué textos antiguos se han leído en cada época, cuándo ha interesado más un tema concreto, qué significado alegórico tienen aún hoy los distintos dioses y qué enfoques admite una leyenda concreta para diversos artistas.

A

ARTE Y MITO

MANUAL DE ICONOGRAFÍA CLÁSICA

Miguel Ángel Elvira Barba



Silex

© Miguel Ángel Elvira Barba, 2008

© Fotografía de cubierta: *La Venus del Espejo*, Diego de Velázquez, National Gallery, Londres

© Diseño de la cubierta: Ramiro Domínguez

©Sillex[®] ediciones S.L., 2008

c/ Alcalá, n.º 202. 28028 Madrid

www.silixediciones.com

correo-e: sillex@silixediciones.com

ISBN: 78-84-7737-196-0

Depósito Legal: M-22245-2008

Dirección editorial: Ramiro Domínguez

Edición: Cristina Pineda Torra

Coordinación editorial: Ángela Gutiérrez y Cristina Pineda Torra

Producción: Equipo Sillex

Fotomecánica: Preyfot

Impreso en España por: SCLAY PRINT S.A.

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y ss del Código Penal)

Contenido

PRÓLOGO	17
INTRODUCCIÓN: LA ICONOGRAFÍA A LO LARGO DE LOS SIGLOS	19
1. DEL PERIODO GEOMÉTRICO AL ARCAÍSMO	19
2. EL CLASICISMO GRIEGO	21
3. EL HELENISMO	23
4. LA ROMA TARDORREPUBLICANA E IMPERIAL	24
5. EL BAJO IMPERIO Y LA ANTIGÜEDAD TARDÍA	27
6. LA EDAD MEDIA	30
7. EL RENACIMIENTO	34
8. MANIERISMO Y BARROCO	36
9. DEL NEOCLASICISMO A LA ACTUALIDAD	40
CAPÍTULO PRIMERO	
LOS ORÍGENES DEL MUNDO Y LOS DIOSOS	45
1. LOS PRIMEROS ELEMENTOS	45
2. LA GENERACIÓN DE LOS TITANES	49
3. LA COMPLEJA FIGURA DE CRONO O SATURNO	52
4. CRIANZA E INFANCIA DE ZEUS [JÚPITER]	57
5. LA TITANOMAQUIA Y EL REPARTO DEL MUNDO	59
CAPÍTULO SEGUNDO	
LOS ORÍGENES DE LA HUMANIDAD	63
1. LA PECULIAR FIGURA DE PROMETEO	64
2. EL MITO DE PANDORA	68
3. EL DILUVIO DE DEUCALIÓN	70
4. LAS EDADES DEL HOMBRE	72
5. EL MITO DE LA BARBARIE PRIMITIVA	75
CAPÍTULO TERCERO	
ZEUS [JÚPITER], SUS “COMPAÑERAS DIVINAS” Y EL OLIMPO	77
1. ZEUS [JÚPITER], SU SIGNIFICADO E IMAGEN EN LA ANTIGÜEDAD	77

2. ZEUS [JÚPITER] DESDE LA ANTIGÜEDAD TARDÍA	81
3. ZEUS EN CONTEXTOS MÍTICOS: ESQUEMA GENERAL	83
4. LAS MÁS ANTIGUAS “COMPAÑERAS DIVINAS” DE ZEUS	84
5. LAS MADRES DE LOS GRANDES DIOSES	86
6. EL OLIMPO Y LAS ASAMBLEAS DE DIOSES	89
7. LA GIGANTOMAQUIA	91
8. TIFÓN Y LOS ALÓADAS	93

CAPÍTULO CUARTO

LAS AMANTES DE ZEUS [JÚPITER]	97
1. CATÁLOGO DE AMORES	97
2. LOS AMORES POCO REPRESENTADOS	98
3. CALISTO	99
4. ÍO	101
5. EUROPA	103
6. SÉMELE	105
7. DÁNAE	107
8. ANTÍOPE	108
9. LEDA	110
10. GANIMEDES	111

CAPÍTULO QUINTO

LAS HERMANAS DE ZEUS: HESTIA [VESTA], DÉMETER [CERES] Y HERA [JUNO]	115
1. HESTIA [VESTA], LA DIOSA DEL HOGAR	115
2. DEMÉTER [CERES] Y LOS BIENES DE LA AGRICULTURA	117
3. HERA [JUNO], LA REINA DEL OLIMPO	120
4. LOS MITOS Y EL ENTORNO DE HERA [JUNO]	124

CAPÍTULO SEXTO

POSIDÓN [NEPTUNO] Y LOS DIOSES DEL MAR	127
1. NEREO Y PROTEO, LOS “VIEJOS DEL MAR”	127
2. POSIDÓN [NEPTUNO] Y ANFITRITE EN LA ANTIGÜEDAD	128
3. LOS SEÑORES DEL MAR DESDE EL RENACIMIENTO	131
4. LA MITOLOGÍA DE POSIDÓN	133
5. NEREIDAS, TRITONES Y MONSTRUOS MARINOS ANTIGUOS	135

6. LOS SERES ACUÁTICOS A PARTIR DE LA EDAD MEDIA	137
7. GLAUCO, ESCILA Y DOS NEREIDAS FAMOSAS	138

CAPÍTULO SÉPTIMO

HADES [PLUTÓN] Y LOS INFIERNOS	141
1. LAS IMÁGENES GRIEGAS Y ETRUSCAS DEL HADES	141
2. LOS INFIERNOS ROMANOS Y SU RECUPERACIÓN RENACENTISTA	144
3. HADES [PLUTÓN] Y SU ESPOSA PERSÉFONE [PROSERPINA]	147
4. LOS GENIOS Y MONSTRUOS DEL MÁS ALLÁ	150
5. LAS ALMAS DE LOS MUERTOS Y LOS “GRANDES CONDENADOS”	153

CAPÍTULO OCTAVO

APOLO Y EL MUNDO DE LA CLARIDAD	157
1. SIGNIFICADOS E IMÁGENES DEL APOLO GRIEGO	157
2. SIGNIFICADO E IMÁGENES DE HELIO, EL SOL, EN GRECIA	161
3. LA ASIMILACIÓN HELENÍSTICA Y ROMANA DE APOLO Y HELIO [SOL]	162
4. APOLO, O EL SOL, A PARTIR DEL MEDIEVO	164
5. LOS PRIMEROS MITOS DE APOLO	166
6. LOS MITOS DE APOLO MÚSICO Y POETA	170
7. LAS MUSAS	174
8. LAS ADIVINAS DE APOLO	179
9. LOS AMORES DE APOLO	180
10. LOS MITOS DE HELIO	182

CAPÍTULO NOVENO

ARTEMIS [DIANA] Y EL MUNDO DE LA OSCURIDAD	185
1. ÁRTEMIS [DIANA]: SUS SIGNIFICADOS E IMÁGENES EN LA ANTIGÜEDAD	185
2. ÁRTEMIS [DIANA] DESDE EL MEDIEVO	189
3. LOS MITOS DE ÁRTEMIS	190
4. SELENE [LUNA]: SU IMAGEN ANTIGUA Y SU TRANSFORMACIÓN MODERNA	193
5. LOS MITOS DE SELENE	195
6. NYX [NOX, LA NOCHE] Y LA OSCURA HÉCATE	196
7. EOS [AURORA] Y SUS MITOS	198
8. EÓSFORO Y HÉSPERO	201

CAPÍTULO DÉCIMO

ATENEA [MINERVA] Y HEFESTO [VULCANO], LOS GRANDES ARTÍFICES	203
1. ATENEA [MINERVA]: SU SIGNIFICADO E IMÁGENES ANTIGUAS	203
2. ATENEA [MINERVA] DESDE EL MEDIEVO	206
3. LOS MITOS DE ATENEA [MINERVA]	208
4. HEFESTO [VULCANO]: SU SIGNIFICADO Y SU IMAGEN	211
5. MITOS DE HEFESTO [VULCANO]	213

CAPÍTULO UNDÉCIMO

HERMES [MERCURIO] Y ARES [MARTE], LA PAZ Y LA GUERRA	217
1. LA FIGURA DE HERMES [MERCURIO] EN LA ANTIGÜEDAD	217
2. HERMES [MERCURIO] A PARTIR DEL MEDIEVO	221
3. LOS MITOS DE HERMES [MERCURIO]	223
4. EL DIOS ARES [MARTE]	225
5. EL CORTEJO DE ARES [MARTE]	229
6. LOS MITOS DE ARES [MARTE]	230

CAPÍTULO DUODÉCIMO

AFRODITA [VENUS] Y EL ÁMBITO DEL AMOR	233
1. AFRODITA [VENUS]: SIGNIFICADO Y REPRESENTACIONES EN LA ANTIGÜEDAD	233
2. AFRODITA [VENUS] DESDE EL MEDIEVO	237
3. AFRODITA [VENUS] EN LAS ALEGORÍAS	240
4. LOS MITOS DE AFRODITA [VENUS]	241
5. EROS [CUPIDO, AMOR] EN LA ANTIGÜEDAD	246
6. EROS [CUPIDO, AMOR] A PARTIR DEL MEDIEVO	249
7. LAS ALEGORÍAS DE EROS [CUPIDO]	250
8. EL CUENTO DE AMOR Y PSIQUE	255
9. LAS CÁRITES [GRACIAS]	258
10. LAS PERSONIFICACIONES DE LA BODA	261

CAPÍTULO DECIMOTERCERO

DIONISO [BACO] Y SU CORTEJO SELVÁTICO	263
1. DIONISO [BACO]: SU IMAGEN Y SIGNIFICADO EN LA ANTIGÜEDAD	263
2. DIONISO [BACO] DESDE EL MEDIEVO	267
3. CRIANZA DE DIONISO	268
4. LOS VIAJES DEL DIOS	270

5. DIONISO Y ARIADNA	273
6. EL CORTEJO DIONISIÁCO, EL TRIUNFO DE BACO Y LAS BACANALES	275
7. LOS SÁTIROS Y LOS FAUNOS	279
8. LAS COMPAÑERAS DE LOS SÁTIROS Y LOS FAUNOS	282
9. SILENO	285
10. PAN	286
11. PRÍAPO	290

CAPÍTULO DECIMOCUARTO

LOS DIOSES DEL ESPACIO Y DEL PAISAJE	293
1. LOS ELEMENTOS	293
2. LAS NINFAS	295
3. VARIAS NINFAS FAMOSAS	298
4. LOS RÍOS Y LOS MONTES	301
5. LOS VIENTOS	303

CAPÍTULO DECIMOQUINTO

LOS DIOSES DEL TIEMPO, DE LA VIDA Y DE LA MUERTE	307
1. DIOSES E IMÁGENES DEL TIEMPO Y LA ETERNIDAD	307
2. LA HORAS Y LAS ESTACIONES DEL AÑO	309
3. LOS DIOSES DE LA VIDA, LA SALUD Y LA ENFERMEDAD	312
4. EL SUEÑO Y LA MUERTE	315
5. LAS MOIRAS [PARCAS]	317

CAPÍTULO DECIMOSEXTO

PERSONIFICACIONES DE CONCEPTOS Y ALEGORÍAS	321
1. LAS PERSONIFICACIONES DE ENTIDADES POLÍTICAS ANTIGUAS	321
2. TRES GRANDES PERSONIFICACIONES ANTIGUAS: NIKE [VICTORIA], NÉMESIS Y TYCHE [FORTUNA]	324
3. OTRAS PERSONIFICACIONES DE CONCEPTOS CREADAS EN GRECIA	327
4. LAS PERSONIFICACIONES DE CONCEPTOS CREADAS EN ROMA	329
5. PERSONIFICACIONES FILOSÓFICAS DEL BAJO IMPERIO	331
6. PERVIVENCIA Y RECUPERACIÓN DE FORTUNA	332
7. PERVIVENCIA Y RECUPERACIÓN DE DIVERSAS PERSONIFICACIONES CLÁSICAS	334
8. LAS PERSONIFICACIONES MODERNAS CON REFERENCIAS CLÁSICAS	335
9. ALEGORÍAS, "JEROGLÍFICOS" Y "EMBLEMAS"	337

CAPÍTULO DECIMOSÉPTIMO

DIOSES ITÁLICOS, ORIENTALES Y EGIPCIOS	341
1. LOS DIOSES ETRUSCOS Y ROMANOS PRIMITIVOS	342
2. LOS DIOSES ROMANOS RENOVADOS DURANTE EL IMPERIO	344
3. LAS DEIDADES DE ORIENTE	347
4. LOS DIOSES EGIPCIOS	351

CAPÍTULO DECIMOCTAVO

HERACLES [HÉRCULES], ENTRE HÉROE Y DIOS	359
1. LA IMAGEN DE HERACLES [HÉRCULES] EN LA ANTIGÜEDAD	360
2. HERACLES [HÉRCULES] A PARTIR DEL MEDIEVO	362
3. NACIMIENTO, INFANCIA Y JUVENTUD DE HERACLES	364
4. COMIENZO DE LOS DOCE TRABAJOS	366
5. LOS SEIS ÚLTIMOS TRABAJOS	369
6. OTRAS GESTAS Y AVENTURAS DE HERACLES	375
7. ÚLTIMOS AÑOS, MUERTE Y APOTEOSIS DE HERACLES	378

CAPÍTULO DECIMONOVENO

LEYENDAS DEL PELOPONESO Y TEBAS	383
1. PERSEO, EL HÉROE MÁS ANTIGUO DE ARGOS	383
2. PÉLOPE Y SU DINASTÍA	389
3. BELEROFONTE, EL HÉROE DE CORINTO	391
4. ESPARTA Y LOS DIOSCUROS	394
5. MELEAGRO Y ATALANTA	396
6. LAS LEYENDAS DE LA TEBAS PRIMITIVA	398
7. EDIPO, REY DE TEBAS	400
8. LA TRÁGICA HERENCIA DE EDIPO	404

CAPÍTULO VIGÉSIMO

LEYENDAS CRETA Y ATENAS	407
1. LA ATENAS PRIMITIVA	407
2. DÉDALO Y EL LABERINTO DE MINOS	409
3. NACIMIENTO Y JUVENTUD DE TESEO	413
4. TESEO Y EL MINOTAURO	414
5. MADUREZ Y MUERTE DE TESEO	417

CAPÍTULO VIGÉSIMO PRIMERO

LEYENDAS DE LA GRECIA SEPTENTRIONAL Y DE ASIA	423
1. LA BÚSQUEDA DEL VELLOCINO DE ORO	423
2. JASÓN Y MEDEA	428
3. LA TESALIA SEPTENTRIONAL: LAPITAS Y CENTAUROS	432
4. ORFEO Y EURÍDICE	435
5. LEYENDAS DE LA ANATOLIA HELÉNICA	438
6. SERES MÍTICOS DE ORIENTE	442

CAPÍTULO VIGÉSIMO SEGUNDO

LA GUERRA DE TROYA	447
1. LAS BODAS DE TETIS Y PÉLEO Y EL JUICIO DE PARIS	448
2. EL RAPTO DE HELENA Y LA CONVOCATORIA DE LOS HÉROES AQUEOS	451
3. EL VIAJE A TROYA Y LOS HÉROES TROYANOS	455
4. LOS NUEVE PRIMEROS AÑOS DE LA GUERRA DE TROYA	458
5. LA CÓLERA DE AQUILES Y SUS CONSECUENCIAS	459
6. DE LA MUERTE DE PATROCLO A LOS FUNERALES DE HÉCTOR	462
7. LAS ÚLTIMAS HAZAÑAS DE AQUILES	465
8. LA FASE FINAL DE LA GUERRA DE TROYA	467
9. LA CAÍDA DE TROYA	469

CAPÍTULO VIGÉSIMO TERCERO

RETORNOS Y CONSECUENCIAS DE LA GUERRA DE TROYA	475
1. LA VUELTA DE LOS HÉROES SECUNDARIOS	475
2. LA MUERTE DE AGAMENÓN Y LA VENGANZA DE ORESTES	477
3. LAS PRIMERAS AVENTURAS DE ULISES	480
4. DE CIRCE A LAS SIRENAS	483
5. DE ESCILA Y CARIBDIS A NAUSÍCAA	487
6. PENÉLOPE, TELÉMACO Y EL RETORNO DE ULISES	489
7. LOS VIAJES DE ÉNEAS	492
8. ÉNEAS EN ITALIA	496

CAPÍTULO VIGÉSIMO CUARTO

TEMAS DE LITERATURA, FILOSOFÍA Y ARTE	499
1. LOS CREADORES ANTIGUOS VISTOS POR LA ANTIGÜEDAD	499
2. LA IMAGEN MEDIEVAL Y MODERNA DE LOS CREADORES ANTIGUOS	501

3. ESCENAS DE ANTIGUOS ORADORES Y LITERATOS	504
4. ESCENAS DE ANTIGUOS FILÓSOFOS Y CIENTÍFICOS	505
5. RELATOS Y TEMAS LITERARIOS DE LA ANTIGÜEDAD	507
6. LOS ANTIGUOS ARTISTAS Y EL CUADRO DE ÉCFRASIS	509

CAPÍTULO VIGÉSIMO QUINTO

LA VISIÓN DE GRECIA Y ROMA SOBRE SU HISTORIA	513
1. LAS PRIMERAS IMÁGENES HISTÓRICAS DE GRECIA	513
2. LA MONARQUÍA MACEDÓNICA Y SUS GÉNEROS	514
3. LAS TRADICIONES DE LA ROMA REPUBLICANA	515
4. ARTE E HISTORIA EN EL IMPERIO ROMANO	516

CAPÍTULO VIGÉSIMO SEXTO

1. LA RECUPERACIÓN DE LA HISTORIA ANTIGUA DURANTE EL MEDIEVO	519
2. LA VISIÓN DE LA HISTORIA GRECORROMANA DESDE EL SIGLO XV	521
3. LOS JUECES Y LOS EJEMPLOS DE JUSTICIA	522
4. LOS EJEMPLOS DE INJUSTICIA Y DE DESGRACIA	524
5. LOS GRANDES PATRIOTAS Y DECHADOS DE VALENTÍA	525
6. LOS GESTOS DE SENCILLEZ, GENEROSIDAD Y OTRAS VIRTUDES	528
7. LAS MUJERES FUERTES	531
8. LA HISTORIA CON MAYÚSCULAS: DE GRECIA A ALEJANDRO	536
9. LA ROMA LEGENDARIA	539
10. EL FINAL DE LA REPÚBLICA	541
11. EL IMPERIO ROMANO	544

APÉNDICES	547
---------------------	-----

I. LA VIDA COTIDIANA	547
II. LOS CATASTERISMOS	549
III. EL ARTE CLÁSICO COMO TEMA ICONOGRÁFICO	552

BIBLIOGRAFÍA GENERAL	555
--------------------------------	-----

ÍNDICE DE REFERENCIAS ICONOGRÁFICAS	559
---	-----

FIGURAS	573
-------------------	-----



A

Para Marta y Alejandro, siempre.

Y, en esta ocasión, también para María Cruz Fernández Castro,
que supo cantar con tanto acierto la Guerra de Troya.

Prólogo

Debo comenzar haciendo una advertencia: esta obra es un manual, y no pretende, por tanto, sustituir las grandes obras de referencia. Pero no es un manual de mitología, aunque las referencias mitológicas sean constantes en ella. Tampoco es un manual de Historia Antigua, aunque sus últimos capítulos se centren en temas históricos. Lo que hallará el lector en las páginas que siguen es, ante todo, una problemática artística: la de la representación, antigua, medieval y moderna, de una serie de personajes, mitos, leyendas e historias que tienen como denominador común su pertenencia a la cultura que hoy conocemos como Clasicismo Grecorromano.

Este planteamiento trae aparejadas diversas consideraciones. Ante todo, la constante visión diacrónica de los problemas, dada la enorme longitud temporal de su radio de acción. Desde el primer capítulo introductorio, la Historia y las fechas se perfilan como protagonistas ineludibles de nuestros estudios: cada figura, mítica o histórica, ha sido vista de un modo distinto a lo largo de los tiempos, y poco tiene que ver, por ejemplo, el Crono griego del siglo V a.C. con el Saturno romano del siglo II d.C., y menos aún con la personificación alegórica del Tiempo en el siglo XVII, aunque, en principio, se trate del mismo personaje mítico.

En segundo lugar, hemos de dejar el protagonismo a las imágenes: al ser ellas las que centran nuestros estudios, las descripciones de los mitógrafos e historiadores y los relatos que éstos nos ofrecen quedan supeditados a ellas. Por tanto, prescindiremos de muchos dioses y héroes, de gran cantidad de mitos y de la inmensa mayoría de los datos históricos que conocemos, sencillamente porque no han merecido el interés de los artistas, o porque lo han hecho de forma demasiado esporádica como para atraer nuestra atención. Más aún, a la hora de tratar un tema bien representado, optaremos siempre por su descripción más conocida entre los artistas y los comitentes, o por la que se adapta mejor a las imágenes llegadas hasta nosotros, y olvidaremos por completo las versiones divergentes que sobre él existen.

Finalmente, queremos hacer algunas precisiones de carácter léxico y ortográfico. Aunque somos conscientes del predominio del latín en nuestra cultura occidental desde la expansión de Roma, y asumimos, por tanto, que los personajes de las obras de arte de tema mitológico suelen conocerse por su nombre latino, nos parece más correcto utilizar los nombres griegos, añadiendo a veces, cuando parezca más

necesario, los latinos entre paréntesis: fue en Grecia donde se crearon casi todos los mitos que vamos a relatar, y fue allí donde se forjaron, salvo excepciones, las iconografías originarias, adoptadas y en ocasiones modificadas en las riberas del Tíber.

En cuanto a las grafías utilizadas, seguimos casi siempre las más comunes en el castellano actual, que son las difundidas en la traducción española del *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal. Sólo en ocasiones muy raras, y para evitar confusiones, hemos preferido buscar alternativas: así, usamos “Úrano” porque nos parece más correcto que “Urano”, y para distinguir al Cielo del planeta que lleva su nombre, o denominamos Tethys a una titánide, para distinguirla cuidadosamente de la nereida Tetis, madre de Aquiles. En cuanto a los nombres de colectivos, hemos preferido ponerlos con mayúscula cuando en nuestra lengua su sentido ha cambiado –así, escribiremos Gigantes, Gracias, Horas, Musas o Amazonas–; en cambio, usamos las minúsculas iniciales cuando este trasvase de sentido sólo se ha producido de forma tangencial: así, sirenas, ninfas, nereidas, oceánidas, tritones, centauros, faunos o sátiros aparecerán como nombres comunes.

Una advertencia más, ésta de tipo conceptual: cuando utilicemos la palabra “personificación” –y lo haremos a menudo–, nos referiremos a una figura con un significado preciso, a menudo abstracto; y cuando hablemos de “alegoría”, lo haremos de un grupo de personificaciones ordenadas de tal modo que den lugar a una frase o pensamiento. En cambio, aplicaremos el adjetivo “alegórico” para caracterizar obras o teorías donde se empleen elementos de uno u otro tipo.

Introducción:

la iconografía clásica a lo largo de los siglos

Si dejamos de lado las discutidas imágenes rituales o religiosas que nos han llegado de las culturas minoica y micénica —y lo vamos a hacer por razones metodológicas, ya que su análisis resulta aún hoy confuso y contradictorio—, la iconografía clásica tiene un principio muy fácil de definir: el marcado por las primeras figuraciones de las Edades Oscuras de Grecia. Si queremos sintetizar este hecho por una obra concreta, podemos mencionar el *Centauro de Leskandi*, obra hallada en la isla de Eubea y fechable hacia 900 a.C.

Sin embargo, todos sabemos que, para esas fechas, la mitología griega de los dioses, e incluso las leyendas de los grandes héroes locales, llevaban cierto tiempo conformadas. Sobre una base primitiva de carácter neolítico, basada en la idea de la fecundidad de la madre Tierra y en la existencia de múltiples deidades locales bajo la grandiosa bóveda del firmamento, a principios del II Milenio a.C. se habían instalado unos dioses nuevos, traídos desde el norte. En efecto, una oleada difícil de definir, pero compuesta por gentes que hablaban dialectos indoeuropeos, llegó por entonces hasta el sur de los Balcanes y aportó una religión basada en númenes masculinos vinculados a su organización nómada, patriarcal y pastoril.

La fusión —a veces superposición— de ambos sistemas mitológicos hubo de llevar varios siglos. La vieja religión halló su última defensa en la Creta minoica, mientras que, en el continente, se esbozaban sustituciones, se imaginaban matrimonios entre dioses indoeuropeos y diosas neolíticas y, a la vez, se sugerían orígenes divinos para los linajes de quienes reinaban en las ciudadelas micénicas. Todo ello hasta llegar a la gesta terminal, la Guerra de Troya (h. 1230 a.C.), que aún pudo relatarse antes de la expansión de los dorios (h. 1125-1100 a.C.) y que acabó convirtiéndose en un verdadero cantar de gesta cargado de fantasía.

I. DEL PERIODO GEOMÉTRICO AL ARCAÍSMO

Todo este proceso no es, sin embargo, más que una suposición teórica, apenas avalada por algunos nombres de dioses hallados en tablillas micénicas. Los primeros textos griegos de los que tenemos conocimiento, como es bien sabido, la *Iliada*, la *Odisea* y los poemas de Hesíodo —obras fechables entre 750 y 680 a.C.—, y la

abundante mitología que nos exponen tiene ya cierto tono “culto”, como de reelaboración de un acervo religioso ya adquirido: Homero puede, de cuando en cuando, tomarse sus distancias frente a algún dios, mientras que la *Teogonía* hesiódica parece un intento de síntesis basado en modelos anatólicos o mesopotámicos.

En la misma época en que se componen estas obras, las artes griegas viven su Periodo Geométrico: nada nos ha llegado de las efigies divinas de esta época, pero, en Atenas y otros lugares, se multiplican vasos pintados, broncecillos y gemas, en cuyas figuraciones advertimos una pasión generalizada por la iconografía funeraria y, sobre todo, por la épica. Sin embargo, los artistas aún contaban entonces con las explicaciones orales que podían dar al cliente, y por tanto consideraban innecesario caracterizar a sus personajes: sólo los monstruos —los centauros, la Hidra de Lerna— debían ser correctamente reflejados, mientras que bastaba el contexto para evocar, por ejemplo, el rapto de Helena o un naufragio de Ulises.

Los siglos VII y VI a.C., es decir, los Periodos Orientalizante y Arcaico respectivamente, suponen un proceso enriquecedor de enorme importancia. Por una parte, es entonces cuando se escriben los llamados *Himnos homéricos*, tan importantes a la hora de definir las formas, mitos y cultos de los dioses principales; por otra, es la época en que los poemas homéricos se vieron completados por otros muchos, por desgracia perdidos hoy, que cantaban otras gestas de los héroes micénicos. Al lado de estos grandiosos monumentos a la mitología, es aún aislada la actitud de algún filósofo de la religión, como Teágenes de Regio, que inaugura en el siglo VI la tendencia del simbolismo o alegorismo, pensando que los dioses son símbolos de los elementos naturales o de las cualidades humanas —Posidón sería una personificación del agua, Atenea, de la inteligencia—, de modo que los mitos constituirían descripciones de enfrentamientos teóricos o de procesos naturales. Finalmente, es en esos siglos cuando se ponen las bases de la secta órfica —pronto llamada órfico-pitagórica—, que plantea la posibilidad de una mitología alternativa, donde los dioses “oficiales” cambian de sentido y de relaciones familiares para explicar el significado profundo del universo.

Como reflejo de esta rica actividad teórica y literaria, que se completa con la adopción de ciertos dioses orientales (Cibeles en particular), la iconografía da pasos de gigante: en el siglo VII a.C. hallamos las primeras estatuas “representativas” de dioses, destinadas a ser objeto de culto. Sin embargo, aún hay poca preocupación por caracterizarlas, ya que su mera situación en un santuario debía ser referencia suficiente, y ello explica lo poco que sabemos de los *kouroi* y las *korai* en este sentido. Tal problema empieza a plantearse, en cambio, en las escenas narrativas: el Periodo Orientalizante ve el nacimiento de los “atributos” de los dioses, y se advierte un marcado interés por dotar a diversas figuras de apariencias cada vez más fijas: a principios del siglo VI se aprecian aún ciertas dudas, pero el predominio cultural de Atenas desde ese momento contribuye mucho a la homogeneización.

En el Periodo Arcaico se multiplica la representación de gestas divinas y heroicas, reflejando decenas de mitos y leyendas en los “vasos de figuras negras” y, desde h. 530 a.C., en los de “figuras rojas”. Ya son pocas las escenas que plantean dudas iconográficas, y las imágenes presentativas de los dioses empiezan, mientras tanto, a recibir atributos. Finalmente, en la segunda mitad del siglo vi y las primeras décadas del v a.C. vive una época de esplendor un tipo de iconografía peculiar: el referente a la vida cotidiana, reflejada en escenas funerarias y de culto, en pruebas deportivas o en celebraciones de cenas o “simposios”.

Desde el siglo vii a.C., y sobre todo en el siguiente, se desarrolla además un fenómeno cargado de consecuencias: la mitología griega —y, tras ella, su iconografía y el arte helénico en general— se difunde fuera de su ámbito de origen y de las colonias que los helenos fundan por doquier: Etruria y Roma empiezan a plantearse la posible correspondencia entre sus propios dioses —muy antiguos los etruscos, indoeuropeizados los romanos— y los que les aportan los comerciantes griegos; incluso piensan en la posibilidad de adoptar como modelos a los héroes micénicos e incorporarlos a su propia Historia. Los viajes de Ulises y de Eneas por occidente empiezan a tener sus versiones itálicas.

2. EL CLASICISMO GRIEGO

Entre la Segunda Guerra Médica (480-478 a.C.) y el reinado de Alejandro Magno (336-323 a.C.) se desarrolla el llamado Periodo Clásico griego, que comienza con una fase de exaltación de las tradiciones helénicas frente al peligro persa. En consecuencia, hallamos en el siglo v a.C. una particular afirmación de los mitos en Píndaro, o un análisis moral de las viejas leyendas en los grandes trágicos (Esquilo, Sófocles y Eurípides). Esto no excluye, sin embargo, una cierta meditación teológica de carácter cosmopolita: Heródoto parece el primero en plantearse, de forma sistemática, el paralelismo entre los dioses griegos y los egipcios.

El siglo iv a.C. significa, en cambio, el triunfo de la filosofía: después de la grave advertencia que supone el pensamiento incrédulo de los sofistas a fines del siglo anterior, Platón se propone, siguiendo las huellas de Sócrates, dar un sentido más racional a los mitos, modificándolos en ocasiones para salvarlos y enaltecerlos. Aristóteles, en cambio, contribuye a alejar la mitología del pensamiento científico y racional, y el historiador Paléfato, en su obra perdida *Sobre fenómenos increíbles*, plantea una interpretación pseudorracionalista de ciertos mitos: en su opinión, por ejemplo, Pasífae no se habría enamorado de un toro, sino de un joven llamado Toro.

Sin embargo, las tensiones polémicas de esta actividad teórica no suponen una crisis grave en las conciencias: todo nos invita a pensar que los fieles veían reflejadas sus creencias sinceras en el género más popular, el teatro, que seguía en líneas

generales las huellas de Eurípides; sólo algún autor cómico, en la senda de Aristófanes, se permitía burlarse de ciertos mitos, mostrando que el peso de la religión distaba de mostrarse asfixiante.

El Periodo Clásico supone, por lo demás, la edad de oro de la iconografía clásica: es entonces, en la era del Partenón, cuando, tras la generación del Estilo Severo (480-455 a.C.), se elaboran los principios estéticos del clasicismo con los escritos teóricos de Policeto y la práctica de diversos escultores. De este modo surgen las imágenes presentativas más famosas de los grandes dioses y de los héroes, con su combinación de realismo y belleza ideal, con su grandeza física y su profundo *ethos* en la expresión: ¿quién no recuerda el *Zeus de Olimpia* y la *Atenea Parthenos* de Fidias, la *Hera* de Policeto y la de Alcámenes, la *Afrodita Cnidia* de Praxíteles o los *Heracles* de Escopas y Lisipo? Incluso los monstruos tradicionales pierden su aspecto de máscaras para cobrar facciones humanizadas, como en la *Medusa* de Crésilas o en el *Sátiro Escanciador* de Praxíteles.

Realmente, la pasión por la mitología es tal, sobre todo en el siglo v a.C., que casi desaparecen las representaciones de la vida cotidiana: los “vasos de figuras rojas”, desde h. 460 a.C., centran su interés en los temas grandiosos, en las “megalografías” imaginadas por pintores como Polignoto de Tasos, Parrasio y Zeuxis, donde se reflejan con toda su grandeza las imágenes de los dioses y las leyendas de los héroes. Sólo aparecen tímidamente, junto a estas escenas, dos géneros nuevos: en escultura, el retrato de hombres famosos; en pintura y relieve, el “cuadro de historia”, primer intento de reflejar acontecimientos bélicos recientes, como las victorias griegas sobre los persas.

El siglo iv a.C. no supone un cambio de fondo en este panorama: los vasos, fabricados a menudo en talleres suditalicos, mantienen la iconografía mitológica, aunque cada vez más centrada en ciertos temas (como el séquito de Dioniso) o en los mitos reflejados por el teatro. En otros soportes —cuadros, relieves, esculturas— se desarrollan retratos de personajes antiguos y recientes, escenas bélicas o cinegéticas presididas por monarcas o generales (es el nacimiento del “arte oficial” en las monarquías de Mausolo, Filipo y Alejandro), e incluso cabe recordar una recuperación de la escena cotidiana en un campo muy concreto: el arte funerario de las estelas, tan comunes en Atenas desde fines del siglo v a.C.

En Etruria y Roma, la época del Clasicismo —el llamado allí Periodo Etrusco-Itálico o Itálico Medio— supone una grave crisis artística: al enrarecerse las relaciones con Grecia desde mediados del siglo v a.C., las formas se estancan en el Estilo Severo. Además, los artistas de esas regiones se centran en las iconografías que encargan sus clientes, aristócratas que pretenden mantener una estructura social firmemente jerarquizada: aparecen algunas representaciones míticas —gran interés tienen las que muestran los infiernos—, pero lo más creativo son los retratos realistas de antepasados o las “composiciones conmemorativas” en pintura o relieve, que recuerdan la vida y hazañas de los *principes* etruscos y de los patricios romanos.

3. EL HELENISMO

El Periodo Helenístico abarca, en el Mediterráneo Oriental, los tres siglos que van desde la muerte de Alejandro (323 a.C.) hasta la caída de Egipto en manos de Augusto (30 a.C.). Es un periodo largo y complejo, con diversas capitales culturales (Atenas se ve en parte eclipsada por Alejandría, Pérgamo y Rodas), donde la mitología, la iconografía y el arte en general siguen vías a menudo dominadas por tendencias contrapuestas y acciones alternativas de avance y retorno al pasado.

Por una parte, es evidente el interés de ciertos filósofos por enfrentarse a la religión tradicional: los epicúreos, por ejemplo, buscan su base teórica en el materialismo, burlándose de las creencias populares, y los estoicos, por su parte, tienden al monoteísmo al considerar que la naturaleza está regida por un logos, un Dios, más o menos basado en la figura de Zeus.

Sin embargo, acaso el papel más interesante en este aspecto es el que representa Evémero (h. 300 a.C.), que lanza la teoría, destinada a disfrutar de un enorme éxito, de que los dioses no son sino antiguos reyes divinizados por los hombres en razón de sus aportaciones útiles para todos. Sin duda era una forma de justificar la divinización de los monarcas, que empezaba a extenderse por entonces, pero a costa de entregar un arma destructiva a quien quisiese enfrentarse a la religión en su conjunto.

La tesis evemerista fue seguida, en ciertos aspectos, por Diodoro Sículo en los libros IV-VI de su *Biblioteca histórica* (h. 50 a.C.), pero hemos de recordar, una vez más, que estas teorías filosóficas apenas empañaban una actitud general respetuosa con los dioses y atenta a su culto. En el campo de la mitología, lo que se aprecia entre los poetas es una actitud doble: por una parte, el estudio erudito de los mitos relatados por las generaciones anteriores, en un intento de buscar concordancias o elegir las versiones más interesantes; por otra parte, una pasión por insertar los mitos en paisajes grandiosos: basta leer los bellos *Himnos* de Calímaco o las *Argonáuticas* de Apolonio para apreciar estos criterios y dejarse subyugar por sus sugerencias.

Finalmente, merece reseñarse un hecho importante para el futuro: la asimilación de la astronomía y la astrología mesopotámicas. Si ya Homero y Hesíodo habían definido y comentado varias constelaciones, hubo que esperar al siglo IV a.C. para que Eudoxo de Cnido helenizase los nombres de los cinco planetas que, en la concepción tradicional, giran como el Sol y la Luna en torno a la Tierra: Nabu sería Hermes [Mercurio]; Marduk, Zeus [Júpiter]; Ishtar, Afrodita [Venus]; Ninib, Ares [Marte], y Nergal, Crono [Saturno]. Después, la conquista de Babilonia por Alejandro aceleró el proceso: se popularizaron los signos del zodiaco y se decidió dar un contenido mitológico a todas las constelaciones conocidas. Es en este punto donde se sitúa la labor de Arato y sus *Fenómenos*, aunque acaso sean más sugestivos, en el propio siglo III a.C., los *Catasterismos* de su seguidor Eratóstenes.

Las artes se dejan llevar por los criterios estéticos de la literatura: por desgracia, la desaparición de los “vasos de figuras rojas” empobrece mucho el panorama iconográfico, pero, a cambio, surgen obras grandiosas, como el *Altar de Zeus* en Pérgamo, fruto conjunto de la erudición y la inspiración artística, o los ciclos de Musas elaborados en Rodas, donde cada figura adquiere atributos concretos. Nos hallamos además en los inicios de una técnica nueva, el mosaico, y en la época de expansión de la *pintura sobre pared*.

En estas y en otras técnicas se desarrollan, junto a los temas míticos, imágenes de otra índole: retratos de monarcas y de particulares, cuadros de batallas o cacerías y, a partir de principios del siglo III a.C., el amplio campo de la “riparografía” o representación de temas humildes: bodegones, animales, descripciones de países (como Egipto) y, sobre todo, cuadros de género y escenas de teatro.

El Helenismo es, además, un periodo en el que se multiplican los intercambios culturales. Por entonces recorren todo el Mediterráneo los cultos de Grecia, Asia y Egipto, provocando, por ejemplo, la helenización de ciertos dioses egipcios, como Isis, e incluso la creación de un dios greco-egipcio: Serapis. Sin embargo, por curioso que parezca, esta síntesis no alcanza al campo de los dioses-planetas, donde el sincretismo se daba ya, como hemos señalado, en el plano teórico: sus imágenes celestes no aparecerán en el arte hasta la época del Imperio Romano.

4. LA ROMA TARDORREPUBLICANA E IMPERIAL

Obviamente, al ir leyendo las líneas anteriores, muchos habremos empezado a pensar en Pompeya y en la inserción de Roma en el Helenismo. En efecto, la conquista de Tarento por los romanos (272 a.C.) puede servir como hito simbólico para la recuperación de contactos entre la Hélade y la Italia central, justo en el momento en que Etruria ha perdido también su independencia. De forma lenta al principio, pero acelerada desde fines del siglo III a.C, la cultura etrusco-itálica va dejando paso a lo que conocemos como la Roma Tardorrepública: llega la literatura griega, con sus poemas clásicos y sus himnos a los dioses; llegan incluso las meditaciones filosóficas —Ennio, a principios del siglo II a.C., se deja seducir por Evémero—, y Roma apenas puede reaccionar: los primeros autores en lengua latina se limitan a traducir o adaptar con admiración cuanto llega del Egeo. En el campo artístico, esta situación se plasma en la importación de esculturas y mosaicos o en la realización de obras basadas en el arte helenístico.

Sin embargo, en la primera mitad del siglo I a.C. se aprecia una reacción nacional: hasta entonces, Etruria y Roma han sabido mantener, pese a todo, sus fórmulas artísticas más peculiares —el retrato realista y la “composición conmemorativa”—, y ahora se plantea entre los intelectuales latinos (Varrón, Cicerón) la posibilidad de

conservar esos logros históricos y, por otra parte, de conjuntar la mitología griega y los ritos romanos en una religión servida por un culto grandioso y apoyada, para las clases cultas, en las teorías platónicas y estoicas.

Surge así la que, con toda justicia, podemos llamar cultura romana, o, dado que sus bases se conforman realmente en la época de Julio César y de Augusto, cultura del Periodo Imperial. Por lo que se refiere a nuestros campos de atención —mitología, iconografía religiosa, retratos y gestas de los emperadores, etc.—, cabe insistir, ante todo, en la doble vertiente del Imperio: por una parte, su unidad, basada en un Gobierno central fuerte y en una religión oficial muy ritualizada; por otra parte, su extrema diversidad interna, que se manifiesta sobre todo en el campo del pensamiento y la religión: frente a la cultura latina, o mezclándose con ella, pervive sin problemas la cultura griega, que goza incluso de un verdadero renacer en el siglo II y principios del III d.C.; además, los cultos más variados se desarrollan por todas las provincias del Imperio, propiciando el sincretismo religioso, la difusión de dioses egipcios y orientales, la pasión por la astrología y la magia, e incluso la convivencia —conflictiva, bien es cierto— con alguna religión excluyente, como el judaísmo o el naciente cristianismo. En este mosaico religioso, ni siquiera cabe pasar por alto la existencia, también conflictiva, de ciertas sectas religiosas tradicionales, como el orfismo, o de nuevo cuño, como los círculos que solemos llamar globalmente “gnósticos”.

Obviamente, el núcleo central de la iconografía bajo el Imperio Romano sigue hallándose en la religión y la mitología, y éstas se desarrollan vigorosamente a pesar de las discusiones filosóficas, que siguen los surcos marcados por la tradición griega. En concreto, se difunde mucho, entre los sabios de la época, el pensamiento estoico, con lo que supone de tendencia hacia el monoteísmo. En cuanto al pseudorracionalismo, aparece representado, en fecha imprecisa, por la *Refutación o enmienda de relatos míticos antinaturales* atribuida a un tal Heráclito. Junto a él, no cabe sino resaltar otras actitudes más o menos irónicas e incrédulas, como la que muestra, en sus múltiples tratados, el incisivo Luciano de Samosata (siglo II d.C.).

Sin embargo, estas crecientes muestras de disidencia teórica no obstan para que el Periodo Imperial sea la época de los grandes mitógrafos, que ya toman el ámbito de los dioses y de los héroes como un tema de estudio, como un magnífico conjunto de leyendas en el que no es necesario creer, pero que sí debe ordenarse de forma coherente o sugestiva. En ese campo han de señalarse ante todo, con plena justicia, tres obras de Ovidio: las *Heroidas*, los *Fastos*, que cantan las fiestas de Roma y los dioses que las presiden, y las famosas *Metamorfosis*. Esta última obra, que recuerda los mitos griegos más fascinantes dando a los dioses sus nombres romanos, estaba destinada, por la belleza de sus versos y de sus imágenes, a convertirse en el manual de mitología por excelencia de la Baja Edad Media y de toda la Edad Moderna; sin embargo, también hay que decirlo, apenas tuvo trascendencia en el arte de la antigua Roma.

Sin salir de la época de Augusto, aún cabe mencionar, como es lógico, la *Eneida* de Virgilio –texto admirado en su época y en toda la tradición occidental–, sin olvidar sus *Geórgicas* y sus *Bucólicas*, que atraerían a tantos lectores futuros por su bella expresión latina. En cambio, tardaría más en ser leído y estudiado, por estar escrito en griego, el manual de mitología más sistemático y completo de todo el Periodo Altoimperial: la *Biblioteca mitológica* que nos ha llegado atribuida a Apolodoro, y que se fecha vagamente entre los siglos I a.C. y II d.C.

Con estas obras no se agota el panorama mitográfico de los tres primeros siglos de nuestra era: muy completo, aunque muy esquemático también, es el tratado *Fábulas*, atribuido a Higino (siglo II d.C.), donde se recogen en latín centenares de mitos tomados de fuentes griegas. Además, sin ánimo de ser exhaustivos, debemos mencionar algunos libros especializados, como la *Astronomía* del propio Higino, que sigue la tradición inaugurada por Arato y Eratóstenes, o el *Compendio de metamorfosis* de Antonino Liberal (también fechable en el siglo II d.C.), que relata transformaciones míticas desconocidas por Ovidio, por no hablar de las *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna (fines del siglo III d.C.), que tratan del final de la Guerra de Troya.

Finalmente, en el campo algo apartado de las ciencias o pseudociencias con connotaciones religiosas y proyección iconográfica, no podemos sino recordar el nacimiento de la alquimia en su faceta espiritual –con los primeros escritos atribuidos al mítico Hermes Trismegistos–, la consolidación del bestiario fantástico –el *Physiologus* se escribe, al parecer, hacia el siglo II d.C.– y el desarrollo de la magia, que multiplica sus conjuros a dioses y genios muy peculiares.

Sobre un trasfondo tan activo, la iconografía mitológica vive en el Imperio Romano un periodo de esplendor: hasta que llegue la crisis del siglo III d.C., tan empobrecedora en todos los campos, podremos asistir, con el apoyo oficial, a una constante reproducción de dioses y temas mitológicos, capaz de llenar los museos de todo el Occidente. Por una parte, se multiplican las imágenes relacionadas con el culto público y privado –casi siempre copias o adaptaciones de obras griegas famosas–, que se extienden hasta los adornos de jardines y termas. Por otra parte, se adaptan iconografías helenísticas de mitos, tal como vemos, por ejemplo, en las pinturas murales de Pompeya; y, finalmente, se desarrolla con fuerza una iconografía mítica que, aun siguiendo los cauces creados en Grecia, elabora fórmulas nuevas.

Cabe insistir en este último apartado, el más activo de lo que llamaremos el “Helenismo Imperial”, puesto que lo vemos desarrollarse en los campos más diversos: surge en pinturas –tanto las conservadas como las descritas por Filóstrato el Viejo u otros autores–, pero lo vemos reflejado en mosaicos, en relieves decorativos, en monedas y, sobre todo, en sarcófagos: a lo largo de los siglos II y III d.C., este género se convirtió en un activo difusor de escenas míticas, más o menos vinculadas a la muerte y la resurrección.

Por lo demás, la faceta más oficial del culto tiene un reflejo interesante en el arte: nos referimos a la multiplicación de personificaciones, que abruma en el campo de las monedas, pero que puede aparecer en otros soportes: la Paz, la Abundancia, la Felicidad, incluso la Producción Anual (*Annona*) se convierten en motivos reiterados que alcanzan, en ocasiones, el rango de divinidades.

Esta última alusión al arte oficial nos lleva a dejar ya el campo estrictamente religioso y a contemplar los géneros profanos tradicionales en Roma, es decir, el retrato y la “composición conmemorativa”. Son apartados que toman una enorme importancia, y se centran de forma primordial en la figura del emperador. Junto a su efigie como monarca o como hombre divinizado, pueden aparecer las de los miembros de su familia; sin embargo, a la hora de conmemorar acontecimientos, éstos serán casi siempre los que el emperador presidió, tanto en su vida de general como en sus apariciones civiles y culturales, pues él es el sumo dirigente de la religión oficial (*Pontifex Maximus*). Al lado de esta grandiosa producción pagada por el Estado, tienen menor entidad y belleza los retratos, pinturas o relieves realizados para recordar a ciertos particulares más o menos pretenciosos, o para alegrar con “escenas de género” el aspecto de ciertas tiendas.

Al mencionar la “iconografía imperial”, basada a menudo en escenas repetitivas y protocolarias, cabe recordar el desarrollo paralelo, a partir del reinado de Augusto, de una literatura histórica que vivió su propia trayectoria en el campo iconográfico: apenas sirvió de modelo para los artistas de su época, pero, a partir del Renacimiento, sería estudiada y analizada con entusiasmo para reconstruir, en pintura, las gestas de la Roma Antigua: ¿cómo no evocar, en este sentido, a autores como Tito Livio, cantor de los orígenes y el desarrollo de la Urbe, a Tácito y Suetonio, que nos han legado las semblanzas de los primeros emperadores, o a Plutarco, autor de las conocidísimas *Vidas paralelas*?

5. EL BAJO IMPERIO Y LA ANTIGÜEDAD TARDÍA

La victoria de Constantino sobre su oponente Majencio (312 d.C.) supone un hito indudable en muchos campos, y desde luego definitivo en el que aquí nos ocupa: tras varias décadas de crisis religiosa y artística en toda la cuenca del Mediterráneo, el emperador concede de facto al cristianismo el papel de religión oficial y crea nuevas estructuras políticas, trasladando la capital a Constantinopla (330 d.C.). Queda así inaugurado el periodo que conocemos como Bajo Imperio, y que fundiremos, por razones metodológicas, con la llamada Primera Edad de Oro Bizantina: hablaremos por tanto más bien de una Antigüedad Tardía, que podremos concluir en el convulso paso del siglo VII al VIII, cuando las invasiones árabes y la Querrela de las Imágenes en Bizancio abran una crisis muy profunda en todos los campos de la cultura.

Estos cuatro siglos constituyen, más que una fase estable, un dramático proceso. En el siglo iv, el paganismo va siendo orillado por el poder central, pero sobrevive entre millones de fieles, mantiene viva su iconografía e incluso atisba un momento de recuperación bajo el emperador Juliano (360-363). Pero poco espera Teodosio I (379-395) para declarar al cristianismo religión única del Imperio y para iniciar la persecución del paganismo. A partir de entonces, los viejos cultos pasan a la clandestinidad. Sin embargo, tardan mucho en desaparecer: todavía en el siglo vi sabemos que Justiniano persigue a los últimos recalcitrantes, refugiados en los campos (*paganí*) o dedicados al cultivo de las ciencias y la filosofía.

En realidad, el siglo iv d.C. marca, en muchos aspectos, el final de lo que conocemos como “Mundo Clásico”: las formas de vestir cambian, el cristianismo marca la cultura con su sello y, en el campo del arte, solemos sentir, con razón o sin ella, que la plástica está ya más cerca del mundo bizantino medieval que del Imperio de Augusto. En una palabra, la “iconografía clásica viva” desaparece: a partir de ahora, sólo hablaremos de mantenimiento, de olvido o pérdida, de recuperación o de reinterpretaciones del pasado.

Como hemos dicho, en el siglo iv pueden todavía hallarse, tanto entre los escritores como entre los artistas y comitentes, bastantes paganos capaces de expresar abiertamente sus creencias. Es entonces, por ejemplo, cuando culmina en Siria la floreciente escuela neoplatónica que, siguiendo las enseñanzas impartidas por Plotino y su discípulo Porfirio en la segunda mitad del siglo iii d.C., desarrolla un pensamiento basado en la personificación de ideas y en la concepción alegórica de los mitos. No cabe mejor ilustración de esta tendencia que un buen número de mosaicos locales donde los héroes clásicos aparecen rodeados de personificaciones.

Pero esa perduración tardía del paganismo tiene una faceta negativa: incluso entre ciertos teóricos, la vieja religión acentúa su vinculación con la magia, con la idea de que una sabiduría oculta puede forzar, a través de los sacrificios o de ciertos conjuros, la marcha de la naturaleza. Y en esa faceta esotérica hay autores que se plantean “ciencias” muy peculiares: en el siglo v, Horapolo escribe sus *Hieroglyphica*, propuesta de lectura simbólica para los jeroglíficos egipcios, que ya nadie sabe interpretar por entonces.

Sin embargo, la cultura mitológica pagana más genuina va limitando sus objetivos y, desde la época de Teodosio, sólo aspira a pervivir en la literatura y en el arte: hace ya varios siglos que la mitografía se ha convertido en un simple campo de investigación, vinculado al estudio de los textos clásicos —véanse, por ejemplo, los comentarios de Servio a Virgilio (siglo v a.C.)—, y no implica una creencia religiosa concreta en sus cultivadores. Además, muchos dioses se han banalizado tanto que han perdido su divinidad: Gea [la Tierra] aparece a los pies del cristianísimo Teodosio I como mera personificación del mundo.

Por desgracia, esta actitud conciliadora se enfrentaba a los cristianos fundamentalistas, que deseaban barrer la cultura clásica de las escuelas y la vida cotidiana, y que fueron ganando posiciones hasta triunfar casi por completo. Tenemos suerte de que el combate durase siglos: gracias a ello podemos hablar del mantenimiento de una literatura y una iconografía mitológicas “clásicas” hasta el final de la Antigüedad Tardía, aunque dominadas, en el campo teórico, por las ideas alegóricas, evemeristas o pseudorracionales.

Al adoptar este tipo de actitudes, los mitógrafos tardoantiguos se aseguraron su pervivencia durante más de un milenio. Entre estos estudiosos, sobresalen tres en el siglo v: el más sistemático es Fulgencio el Mitógrafo, autor de unas *Mitologías* que proponen significados nuevos para ciertos dioses. Más limitado en sus objetivos, pero más profundo, es Macrobio: en el Libro I de sus *Saturnales* identifica a todos los dioses con diversas fases del sol, mientras que en su *Comentario al Sueño de Escipión* analiza la teoría platónica de las relaciones entre el alma y la astronomía. Finalmente, Nonno escribe en verso unas monumentales *Dionysiaca*, indispensables para conocer la mitología de su dios protagonista.

En un campo indeciso entre el paganismo y el cristianismo se hallan también los máximos autores de la época: son Marciano Capela (siglo v) y Boecio (siglo vi), que crean relatos alegóricos con figuras mitológicas: el primero, en sus *Bodas de Mercurio y Filología*, define las Siete Artes Liberales y muestra sus saberes; el segundo se mueve entre conceptos personificados en su *Consolación de la Filosofía*. Es una actitud semejante a la que, desde un punto de vista cristiano, muestra Prudencio (h. 400) en su *Psicomaquia*, alegoría de la lucha del alma para alcanzar el bien.

Quienes comentan la mitología desde un punto de vista decididamente cristiano, con el objetivo de desacreditarla, suelen tener como denominador común su aceptación del evemerismo. Tras Clemente de Alejandría (h. 200 d.C.) podríamos citar en este sentido a muchos Santos Padres, como San Agustín, e incluso a un curioso astrólogo, el senador Fírmico Materno (siglo iv); pero nos bastará como ejemplo San Isidoro (siglo vii), creador de la primera gran enciclopedia medieval, las *Etimologías*: en esta obra intenta hacer coincidir en el tiempo a los dioses paganos con los personajes de la Biblia, no sin apuntar a la vez explicaciones alegóricas y pseudoracionalistas para ciertas deidades y monstruos.

En el campo de las artes, como cabe suponer, la iconografía mitológica se reduce de forma drástica desde el siglo v: han desaparecido las imágenes de culto dedicadas a los dioses, y tampoco cabe figurar mitos en monumentos de carácter oficial o en obras religiosas puestas a la vista del público, como los sarcófagos. Lo único que se admite en estos contextos son las personificaciones que han perdido su carácter sacro, como el Cielo y la Tierra, los dioses-ríos, los dioses-planetas y las figuras de las

constelaciones. Sólo en el ámbito privado se mantienen las representaciones de mitos, concebidos éstos como temas literarios: así, es común la aparición de ninfas o de parejas de amantes legendarios en marfiles, en vasijas de plata, en tejidos e incluso en múltiples relieves coptos destinados a adornar habitaciones de palacios y villas.

Más posibilidades de sobrevivir tienen otros campos menos vinculados a la religión, como las iconografías imperiales o las escenas cotidianas o pastoriles: siguiendo prototipos de siglos anteriores, como el *Calendario Rural de Saint-Germain-en-Laye* (siglo III), vemos, en los mosaicos de Piazza Armerina (siglo IV) o del propio Palacio de Constantinopla (siglo VI), cazadores y campesinos que anuncian la iconografía medieval de los meses.

Finalmente, cabe señalar el apartado de las figuras paganas asimiladas por el cristianismo: recuérdese, como es lógico, la Nike [Victoria] transformada en ángel, el Hermes Crióforo convertido en Buen Pastor o la figura de Orfeo dominando, como Cristo, la armonía de la naturaleza. Aunque son temas decididamente cristianos por su espíritu, no dejan de merecer una referencia como derivaciones de la iconografía clásica.

6. LA EDAD MEDIA

Los siglos que corren entre el VIII y el XII, es decir, la Alta Edad Media, constituyen el periodo más oscuro para nuestro campo de estudio. Su inicio coincide con una situación terrible: la culminación del que se ha venido en llamar, precisamente, proceso de “pérdida de la iconografía”, o, más exactamente, de pérdida de las referencias necesarias para identificar una figura mitológica o histórica de la Antigüedad. Los textos se siguen copiando, muchas esculturas romanas están a la vista de todos, se conservan muchas gemas y monedas, pero ya nadie conoce la relación entre los textos y las imágenes: en Roma y Constantinopla, las gentes imaginan las leyendas más asombrosas para explicar el sentido de sus estatuas y monumentos.

En tales circunstancias, la actividad de los escasos estudiosos de la mitología antigua se queda aislada en el campo literario, y carece de correspondencia en la tradición iconográfica. En Occidente, es la época de los sabios de ámbito enciclopédico, como Beda el Venerable (siglo VIII) o Rábano Mauro (siglo IX), cuyos conocimientos mitológicos se reducen a los escritos del periodo anterior y siguen, en líneas generales, los planteamientos de San Isidoro, con sus enfoques evemerista y alegórico.

En tales circunstancias, lo mejor que puede ocurrir en las artes de la Europa occidental —baste como ejemplo el manuscrito ilustrado del *Comentario a Marciano Capela* de Remigio de Auxerre conservado en Munich (h. 1100)— es que los miniaturistas, aun revistiendo a los dioses con ropas medievales, les coloquen en las manos los atributos señalados en los textos, que sí suelen ser de tradición antigua, aunque a veces mal interpretados. Se trata de un principio que se generalizará durante todo el medievo.

En un periodo tan pobre en iconografía mitológica, sólo un hilo se mantiene sin ruptura: nos referimos a las imágenes astrales, a los dioses-planetas y las constelaciones. En el siglo IX, al copiarse el llamado *Cronógrafo del año 354*, se refresca la memoria de las imágenes antiguas, y las sucesivas copias de la obra de Arato —los *Aratea*— y del *De originibus rerum* de Rábano Mauro, también basadas en textos ilustrados antiguos, permiten mantener el recuerdo de las figuras clásicas, aunque traicionando a veces la localización concreta de los astros por razones de pura estética.

Afortunadamente, este periodo aparece jalonado por los dos grandes renacimientos medievales: el Carolingio y el Otoniano, que recuperan de forma circunstancial y pasajera algunas iconografías y hasta rasgos de estilo antiguos: en diversos manuscritos —copias de otros antiguos, como el *Terentius Vaticanus*—, y sobre todo en marfiles, el arte de Carlomagno reproduce personificaciones y monstruos de la Antigüedad, combinándolos con otros de nueva creación; además, intenta reemplazar formas clásicas y tardoantiguas en la representación de vestimentas y actitudes. En cuanto a las miniaturas de los otones, se fijan también en la plástica de la Antigüedad Tardía y, además, en la del propio Periodo Carolingio.

Pero esta vuelta consciente al arte romano se abandona en el Periodo Románico: en el siglo XII hallamos tan sólo ciertas reproducciones libres de obras antiguas que podían verse por entonces —por ejemplo, el famoso *Espinario*—: son figuras que nos asombran precisamente por su rareza y que nos seducen por su traducción del arte clásico al estilo medieval.

Frente al panorama globalmente negativo de Occidente, la tradición antigua vive un momento de relativo esplendor en la Bizancio Medieval. También allí se ha sufrido en el siglo VIII la “pérdida de la iconografía”, coincidiendo con el Periodo Iconoclasta (723-843), pero la situación cambia inmediatamente después, cuando la Dinastía Macedónica (867-1056), restableciendo el prestigio del Imperio, da lugar al llamado precisamente “Renacimiento Macedónico”, que tiene su momento culminante bajo Constantino VII Porfirogénito, conocido protector de la cultura.

En esta época, no sólo el conocimiento de ciertos mitos clásicos da lugar a recreaciones literarias, sino que se multiplican las copias de manuscritos antiguos y tardoantiguos, incluidas sus miniaturas: nos asaltan de nuevo las personificaciones de elementos paisajísticos (*Salterio de París*, de fines del siglo X), las escenas cotidianas de medicina clásica (en los tratados de Nicandro y Dioscórides), las imágenes cinegéticas (en la obra del Pseudo-Oppiano) o los dibujos “arqueológicos” de ese viajero justinianeo que fue Cosmas Indicopleustes. También se desarrollan las copias de obras antiguas —triumfo de Dioniso, rapto de Europa, sacrificio de Ifigenia, etc.— en delicadas piezas de marfil, como la *Arqueta de Veroli* (siglo X), que marcan con su estilo toda una época, aunque en ocasiones nos preguntemos si el artista ha comprendido bien su modelo.

El panorama de las culturas altomedievales se cierra con el islam. Obviamente, no es el arte árabe el más propicio para la conservación de la iconografía pagana, pero nos interesa al menos por dos conceptos: en primer lugar, por el desarrollo de algún tema clásico novelado –nos referimos, sobre todo, a la historia de Alejandro Magno, que tendrá buenos ilustradores en esa cultura–, y, en segundo lugar, a la profusa figuración de imágenes astrales. En efecto, el mundo islámico supo recibir ciertos libros clásicos de astronomía, como el *Almagesto* de Ptolomeo (siglo II d.C.), y reproducir con mayor o menor fidelidad sus ilustraciones: ya aparece una magnífica bóveda celeste pintada al fresco en el complejo omeya de Qusair Amra (siglo VIII), y las figuras de las constelaciones, copiadas a veces con cierta fantasía, mantendrán durante siglos lo esencial de sus actitudes y atributos antiguos. En cambio, es curioso que algunos astrónomos árabes volvieran, a la hora de dar forma humana a sus planetas, al simbolismo –que no a la forma– de los primitivos dioses mesopotámicos.

La Baja Edad Media, es decir, la era del Gótico, se abre con el siglo XIII y se prolonga, en casi toda Europa, hasta principios del siglo XVI. Por lo que a la mitología y a la iconografía clásica se refiere, esta época evidencia un claro enriquecimiento respecto a la situación anterior, aunque sin salirse de sus cauces: textos y obras artísticas antiguas siguen su vida por separado, de forma que los artistas se inspiran tan sólo en lo que leen en los textos que ilustran, y éstos, a su vez, se basan en textos anteriores. Baste decir que el primer y más importante autor de la época es Albrico de Londres, quizá identificable con Alexander Neckham, quien escribe, hacia 1200, su concienzudo *Liber imaginum deorum* tomando como base los mitógrafos de la Antigüedad Tardía. Su obra nos interesa por la originalidad de su enfoque: frente a otros tratados de su época, como el *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais o la *General e grand estoria* de Alfonso X el Sabio, que siguen, al tratar de mitología, los planteamientos evemeristas, Albrico se decanta por una visión alegórica que anuncia el Renacimiento.

En el campo del arte, lo que domina este periodo es la labor de imaginación derrochada por los miniaturistas para dar forma a diversas figuras y leyendas de la Antigüedad sin apartarse un ápice de sus principios estilísticos góticos y de las costumbres y vestimentas de su ambiente.

Interesan a este respecto las imágenes astrales, donde lo más chocante, en los siglos XII y XIII, es la entrada en Europa, a través de Sicilia y de Toledo, de los tratados árabes de astronomía. Como hemos dicho, éstos eran mucho más científicos que las desvirtuadas copias occidentales, pero se habían ido apartando de la tradición clásica por el estilo de sus ilustraciones. Se impuso la necesidad de “europeizar” estas miniaturas, pero, a la hora de plantearse la imagen de los planetas, surgió la tentación de seguir las tendencias árabes más innovadoras, las basadas en el sentido de los dioses mesopotámicos. Miguel Escoto, astrólogo del siglo XIII que trabajó en el sur de Italia,

aceptó esta actitud: Mercurio sería un sabio como Nabu, Júpiter resaltaría el carácter sacral de Marduk vistiéndose de monje. Se trataba de un detalle importante desde el punto de vista astrológico: como explicaba el tratado árabe traducido como *Picatrix* en la corte de Alfonso X, “los hijos” de tal o cual planeta –que ya empiezan a representarse por entonces– se parecen por fuerza al dios que los rige.

Si el mundo de los astros es demasiado concreto en el campo artístico, mayor importancia y trascendencia histórica tienen las primeras ilustraciones de las *Metamorfosis* de Ovidio. Este poema había sido copiado siglo tras siglo desde la Antigüedad, pero la Iglesia puso pronto reparos de orden ético a estos “*Ovidios puros*”. Por tanto, a partir del siglo XII se redactaron unos comentarios o versiones glosadas que dieran a los mitos un valor moral de carácter simbólico, y de esta forma se fue conformando una doctrina que acabó plasmándose en los llamados “*Ovidios moralizados*”. Éstos siguieron, fundamentalmente, dos versiones distintas: el *Ovide moralisé* compuesto en la corte de Francia hacia 1320 y el *Ovidius moralizatus* redactado en Aviñón por Petrus Bercorius (h. 1340). Tanta aceptación tuvieron, que en los siglos XIV y XV se crearon múltiples miniaturas para ilustrar los ejemplares más ricos: en ellas, los dioses y héroes aparecen como simples mortales, vestidos con trajes góticos y tocados a menudo con coronas.

Las *Metamorfosis* destacan por su carácter de obra clásica original, pero no son el único libro de tema mitológico ilustrado en el Periodo Gótico: lo más común entonces era leer adaptaciones literarias al gusto de la época, que distaba de plantearse las diferencias entre mito, historia y novela. La Guerra de Troya –que tanto éxito tuvo a través del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure– tenía el mismo valor histórico, o novelesco, que las aventuras de Alejandro Magno. Además, las leyendas clásicas, con sus miniaturas correspondientes, podían salpicar libros diversos (los *Échecs amoureux*, la *Épître d’Othèa*, el *Roman de la Rose*), y cualquier mito podía aparecer en un libro de Historia General, dado que el evemerismo dominante invitaba a ello.

Dada esta afición por los relatos antiguos, llega a chocarnos el escaso interés que demuestra la Europa del siglo XIII por copiar obras de arte clásicas. Sólo hallamos algún monarca, como el emperador Federico II, decidido a encargar monedas con su efigie a la romana, o algún artista, como el escritor y miniaturista británico Matthew Paris, atento a reproducir alguna de las muchas gemas antiguas que, por entonces, adornaban cruces, cálices y relicarios.

7. EL RENACIMIENTO

Mientras que en Europa se desarrollaba la Baja Edad Media, en Italia surgía ese fenómeno que llamamos indistintamente Humanismo o Renacimiento. Son dos términos que se solapan: ambos hacen referencia al periodo que cubre desde fines del

siglo XIII hasta principios del XVI —se da, como fecha terminal teórica, el Saco de Roma (1527)—, pero empleamos el primero cuando nos fijamos en los aspectos generales de la cultura, reservando el segundo para los fenómenos artísticos, que se prolongan sin cambios hasta más avanzado el siglo XVI.

El Humanismo comienza cuando la mitología literaria, abandonando su ámbito erudito o cortés, se incorpora de lleno a la cultura viva del momento: baste recordar que, en el *Infierno* de la *Divina Comedia* (1308-1320), Dante mezcla el más allá pagano con las creencias del cristianismo. Ciertamente es que, en la práctica, no se dio un corte radical con los planteamientos góticos —el tono de Petrarca al tratar de mitología en sus *Triunfos* y en su *Italia* es aún equívoco—, pero, desde el principio, esta postura vino acompañada por actitudes teóricas muy concretas: el propio Petrarca parte de Albrico de Londres en su interpretación alegórica de la mitología, y, sobre todo, plantea una pregunta nueva: ¿cómo “imaginaban los antiguos” a sus dioses?

Ahonda en la misma dirección la *Genealogia deorum gentilium* de Boccaccio (obra concluida en 1375), que busca ya, con mayor claridad, la imagen antigua de los dioses, aunque intente reconstruirla aún a través de los tratadistas tardoantiguos. Su tesis es clara: los dioses y mitos antiguos tienen un significado oculto, sólo accesible a sabios e iniciados, y deben estudiarse todos los aspectos de su iconografía para acceder a tan profundos saberes. Este principio presidirá la acción conjunta de teóricos y artistas hasta el final del Renacimiento.

Por su parte, los artistas empezaron su trabajo de forma aislada: en torno a 1300, los Pisano, aprovechando la magnífica colección de sarcófagos romanos recogidos en el Camposanto de Pisa, procedieron a recuperar su estilo, aunque no entendiesen aún el significado de las escenas. Tras ellos, pintores y escultores, a lo largo del siglo XIV y hasta principios del XV, se fueron familiarizando con las anatomías y proporciones de las figuras romanas y trasladaron a los personajes bíblicos las vestimentas de la Antigüedad (túnicas, mantos, togas, corazas musculadas, etc.).

Durante todo el Trecento, sin embargo, se mantuvo en la penumbra la labor de los primeros eruditos interesados en buscar el puente entre los textos y las imágenes antiguas: tal es el caso de Giovanni de Matociis (Juan Mansionario), que se entretuvo en identificar los retratos de los emperadores romanos en sus monedas, reproduciéndolas a lo largo de su *Historia Imperialis*.

Es en torno a 1420 cuando empiezan a apreciarse, sobre este conjunto de intereses literarios, artísticos y eruditos inconexos, una serie de acciones unificadoras cada vez más frecuentes y ambiciosas, que conseguirán, en menos de un siglo, la “recuperación de la iconografía clásica”.

Desde el punto de vista mitográfico, la actividad no es muy grande, dado el prestigio de Boccaccio: hacia 1400 se escribe un anónimo *Libellus de imaginibus deorum*, basado en Albrico, en Petrarca y en algún *Ovidio moralizado*, y ya no veremos otro

tratado de conjunto hasta el *De gentiliū deorum imaginibus* de L. Lazzarelli (1471). Sin embargo, esa discreta labor de síntesis se compensa con una gran creatividad literaria: los verdaderos inspiradores de los artistas son por entonces ciertos poetas (como A. Poliziano), y cabe recordar incluso la actividad de F. Colonna, quien, en *El sueño de Polifilo*, intenta revivir las “novelas” alegóricas de Prudencio, Marciano Capela o Boecio.

En realidad, más que tratados concretos, lo que tienen ante sí los artistas y sus consejeros del Quattrocento es un gran número de posibles lecturas: Marsilio Ficino y otros humanistas desentpolvan y hacen copiar viejos tratados latinos en su versión original, reúnen muchos volúmenes antiguos y medievales en nuevas bibliotecas semipúblicas –entonces surgen las de Roma, Florencia y Venecia– y, sobre todo, reciben con entusiasmo una verdadera oleada de textos griegos: la agonía de Bizancio supone el paso a Italia de sabios, como Gemisto “Plethon” y Besarión, de manuscritos y, por primera vez, de profesores de griego. Durante un par de generaciones, puede decirse que la lengua griega será relativamente conocida en los ambientes cultos italianos y que, a su amparo, se leerán ávidamente los textos de Platón y los neoplatónicos. El fruto de esta pasión, en el campo de los estudios mitográficos, será una verdadera moda de alegorismo idealista, una refinada exaltación de la tendencia ya apoyada por Petrarca y Boccaccio: en los ambientes cultos de Italia se impone, sin fisuras, el sentido simbólico, cuando no esotérico, de la mitología.

Junto a este enriquecimiento filosófico y literario, no hemos de despreciar el enriquecimiento plástico: cuando Roma recupera, a expensas de Aviñón, su papel de capital pontificia (1420), se desencadena en su espacio urbano una espiral de edificaciones, hallazgos arqueológicos y naciente coleccionismo. Surgen de la tierra el *Torso del Belvedere*, la *Domus Aurea*, el *Apolo del Belvedere* y el *Laocoonte*, y se crean los museos semipúblicos de los Conservadores y del Belvedere. No es casual, en estas circunstancias, que aparezcan sabios y artistas (Poggio Bracciolini, F. Biondo, L.B. Alberti, etc.), dispuestos a cantar la grandeza de las ruinas, a intentar leer los epígrafes y a dar nombre a tantas figuras grandiosas. Además, no falta algún humanista viajero, como Ciriaco de Ancona, que trae de Grecia asombrosos dibujos de esculturas perfectamente identificadas.

Las consecuencias de tanta actividad llegan pronto a la creación artística: tras unos intentos inconexos, a mediados del siglo xv empiezan a surgir por doquier, en obras de toda índole, dioses paganos interpretados ya en estilo clásico y con iconografías que pretenden recuperar las antiguas. Al principio, las dudas son muchas: los dioses suelen llevar sus atributos –bien conocidos por los textos–, pero visten aún de una forma híbrida, mezclando prendas antiguas y renacentistas: así los vemos, por ejemplo, en las puertas bronceas de San Pedro del Vaticano, realizadas por Filarete (1433-1435), en el Templo Malatestiano de Rímini (1450-1462) o en los llamados *Tarots*

de Mantegna (h. 1465). Estas dos últimas obras muestran, por lo demás, la importancia que mantienen, en la marcha de la iconografía clásica, los dioses-planetas: en ocasiones, aparecen montados en carros de los que tiran los animales adscritos a ellos.

Después, ya en la asombrosa generación de Lorenzo el Magnífico (1469-1492), se contemplan los avances de Andrea Mantegna –famoso coleccionista de antigüedades– y Sandro Botticelli. En un gesto de orgullo, este último se plantea la posible reconstrucción de un cuadro antiguo perdido –la *Calumnia* de Apeles, descrita por Luciano–, creando así el más perfecto entre los “cuadros de écfrasis” del Renacimiento.

Hasta aquí hemos hablado, una y otra vez, de la recuperación de la iconografía mitológica. Sin embargo, cabe advertir que, paralelamente, se aprecian los primeros intentos de restablecer las figuras y acontecimientos de la Historia Antigua: vemos ciclos y figuras de generales famosos, en pintura y en relieve, desde principios del siglo xv, y el orgullo de la ciudad de Roma hace surgir escenas inspiradas en Tito Livio desde el segundo tercio del siglo, enriqueciéndose el caudal hasta llegar, h. 1500, a los frescos de la *Sala de Anibal* en el Palacio de los Conservadores.

En este movimiento colectivo, son muchos los artistas y estudiosos que trabajan de forma conjunta. De este modo, bastarán unos esfuerzos más para llegar al dominio iconográfico que demuestra la generación del Alto Renacimiento y que sintetiza Rafael en su intensa carrera artística: sus frescos en la Farnesina y sus dibujos –pronto convertidos en grabados– adquirirán, a lo largo del siglo xvi, el valor de verdaderos modelos “clásicos” para la pintura mitológica.

Sin embargo, la actitud de Rafael ya no es la de Botticelli, ni la de Tiziano en su etapa juvenil, ni la de Dürero: los primeros lustros del siglo xvi ven diluirse el alegorismo platonizante, ese motor que tanto había acelerado la recuperación de la iconografía mitológica, y los mitos, leyendas e historias antiguas se convierten rápidamente en un lenguaje destinado a expresar otro tipo de ideas y sensaciones. En realidad, varios años antes del Saco de Roma, el Humanismo como tal ya había concluido.

8. MANIERISMO Y BARROCO

Asentados sobre las bases plásticas y teóricas de Rafael, Correggio o el Tiziano maduro, el Manierismo y el Barroco, hasta mediados del siglo xviii, pueden ser vistos como una etapa relativamente homogénea en la historia de la iconografía clásica: son dos siglos y medio en los que se representan hasta la saciedad mitos y pasajes de la Historia Antigua, dos siglos y medio poblados de brillantes realizaciones –cada vez que pensamos en pintura mitológica, de forma espontánea nos viene a la mente el Barroco–, dos siglos y medio en que se multiplican los temas mitológicos e históricos tratados, pero dos siglos y medio que, en cierto modo, se ven

presididos por una progresiva banalización de la Antigüedad: los personajes, los mitos y las grandiosas batallas son meros relatos, o plantean un simbolismo relativamente fácil de comprender. Casi siempre, los artistas se ciñen a la letra de los textos clásicos, o de los tratados de mitología que los sintetizan, y, una vez escogido el tema, se preocupan sólo por la forma “retórica” de exponerlo, sazónada en ocasiones —Rubens y Poussin son ejemplos señeros en este sentido— con un conocimiento asombroso del arte antiguo. Lo que importa es innovar en los aspectos compositivos o ambientales —nunca se han reflejado de tantas formas distintas pasajes concretos de ciertos mitos—, pero sin buscar casi nunca novedades de fondo.

¿Cómo se llegó a esta crisis de significados? Sin pretender alcanzar el fondo inasible de una cuestión tan compleja, parece que fueron cruciales al menos dos factores. El primero fue la propia debilidad teórica del neoplatonismo florentino, cuyo carácter refinadamente esotérico era difícil de mantener a largo plazo. El segundo factor fue la propia evolución interna de Italia, y de una Europa que se disputaba los territorios de la península a la vez que quería asimilar su arte y su cultura de forma acelerada. El absolutismo se había impuesto por doquier como el sistema más apropiado para organizar las naciones del continente europeo, y, de forma paulatina pero constante, la libertad de pensamiento del Humanismo se vio ahogada por un ambiente que reclamaba para la corte el papel de centro y motor de un arte y una literatura a su servicio.

En este contexto monárquico y aristocrático, la mitología y la Historia Antigua, asentadas en los modelos creados por el Alto Renacimiento, mantenían globalmente su sentido alegórico de antaño, pero de forma simplificada: dioses y héroes podían proclamar a la vista del público ideas concretas, mostrarse como modelos de virtud o, por el contrario, convertirse, dentro de las galerías privadas, en exponentes del saber literario del comitente o del coleccionista, hombre muy culto en ocasiones. También podían, desde luego, justificar con ese presunto significado culturalista una simple sugerencia erótica, o exponer de forma ingeniosa, casi como adivinanzas, alegorías más o menos filosóficas. De cualquier modo, cada palacio se convertía en un cultivado Olimpo dominado por un Júpiter de carne y hueso que daba cuenta de su poder bañándolo en el prestigio de la cultura clásica y del Imperio Romano, origen de todo estado europeo.

Cuando el papel del comitente y del protocolo resulta tan decisivo en el campo de las artes, y cuando, además, toda Europa se encuentra fundida en una cultura homogénea, se comprende que otros factores se difuminen. Por tanto, resulta casi superfluo plantearse las posibles diferencias ideológicas entre los mitógrafos, todos ellos convencidos, por lo demás, del carácter alegórico de los mitos y de la importancia de su reflejo en las artes. Basta saber que los artistas manejaron sus tratados y manuales como punto de partida para sus creaciones, aunque luego pudiesen acudir a los textos clásicos para concretar más sus iconografías.

Comienza la nómina de mitógrafos del siglo xvi con el alemán G. Pictor (*Theologia Mythologica*, 1532), y le siguen varios estudiosos italianos: L.G. Gyraldi (1548), N. Conti (1551), entre los que destaca, por su peculiar audacia, V. Cartari. Éste, en *Le immagini colla sposizione degli Dei degli Antichi* (1556, con ediciones ilustradas posteriores), mezcla relatos de autores antiguos y tardoantiguos, leyendas órficas, interpretaciones cristianas e identificaciones entre dioses de distintas culturas, presentando a veces, como conclusión, imágenes monstruosas de los dioses paganos. Es el principio de una ciencia mitográfica aislada, a menudo críptica y farragosa, que no dejará de complicarse hasta caer en el descrédito durante el siglo xviii.

Por otra parte, desde mediados del siglo xvi empiezan a surgir por toda Europa estudiosos de la mitología clásica, que serán utilizados por los artistas de sus propias naciones: en Francia cabe citar, por ejemplo, a G. du Choul (1567) o, ya en el siglo xvii, a M. De Marolles (*Tableaux du temple des Muses*, 1655) y F. Pomey; en España, a J. Pérez de Moya (*Philosophia secreta*, 1585) y a B. de Vitoria (*Teatro de los dioses de la gentilidad*, 1620).

Estos mitógrafos, igual que los artistas más cultos, siguen usando como base de su ciencia los textos bien conocidos durante el Quattrocento; pero, más que los traductores tardoantiguos, medievales y renacentistas, les interesan ya los autores antiguos. Obviamente, se dirigen con preferencia a los latinos: Ovidio (los amores divinos relatados en su *Metamorfosis* mantienen su primacía), Virgilio, Cicerón, Plinio o Apuleyo. En cuanto a los griegos, manejan en traducciones a Homero, Plutarco y Luciano, entre otros de menor entidad, puesto que, a principios del siglo xvi, casi desaparece en Italia el conocimiento de la lengua griega. A este panorama se van añadiendo, a lo largo del siglo xvi, autores que apenas saldrán de los círculos eruditos: Filóstrato se publica en 1503; Higino, en 1535; la *Biblioteca* de Apolodoro, en 1555, y Antonino Liberal, en 1568.

Por lo demás, al lado de estos textos florece, como derivación del simbolismo renacentista, una literatura ilustrada muy ingeniosa: me refiero al mundo de los “emblemas” y “jeroglíficos”, que pretende crear imágenes misteriosas y explicar su sentido alegórico, muy a menudo de carácter moral. El punto de partida se halla, al menos en parte, en los *Hieroglyphica* de Horapolo, que ya fueron manejados en la Florencia del siglo xv, y que confieren un sentido oculto a atributos de toda índole. Sin embargo, la obra de este género que tuvo mayor éxito fueron sin duda los *Emblemas* de Andrea Alciato (1522), editados y traducidos en múltiples ocasiones.

Los jeroglíficos y emblemas apenas salieron del campo del grabado. En cambio, la afición manierista y barroca por la alegoría concedió mucha más importancia a las personificaciones de ideas abstractas. Recuperando un apartado que había florecido en la Roma antigua —y que había tenido su respuesta medieval en personificaciones cristianas—, hallamos ahora un cúmulo de deidades, o de simples figuras con

atributos y gestos estereotipados, que nos quieren comunicar todo tipo de ideas. Ya el Renacimiento las había utilizado, en su pasión por el símbolo, pero dotándolas a menudo de significados personales y difíciles de interpretar. En cambio, a partir del Manierismo se multiplican las imágenes con forma unívoca, como buscando un lenguaje conceptual preciso. Y es Cesare Ripa (*Iconologia*, 1603, 1618 y 1630) quien intenta elaborar un diccionario de esta lengua figurada, tomando como base las personificaciones visibles en Roma y su entorno.

Raros son los aspectos de la iconografía clásica del Manierismo y el Barroco que no tengan su origen, siquiera en germen, durante el Renacimiento: sólo podemos hablar de tendencias, de evoluciones, de preferencias, del decaer de ciertos temas y el éxito de otros. Ya hemos señalado la pasión por las alegorías y el interés por los temas eróticos de las *Metamorfosis*. Añadamos ahora, por ejemplo, la importancia que adquiere la Historia Antigua, considerada “espejo de príncipes”, o citemos, ¿cómo no?, el peso creciente de los grandes conjuntos palaciegos, donde la decoración se concibe como un ciclo completo en torno a un tema dado: imposible olvidar, en este sentido, esas verdaderas enciclopedias de mitos, vistos a través de Ovidio, que son la Galería del Palazzo Farnese en Roma, obra de A. Carracci, o la decoración de la madrileña Torre de la Parada, diseñada por Rubens y ejecutada por su escuela.

Sin embargo, hay ciertos puntos donde los siglos XVI y XVII mostraron su capacidad innovadora en el plano conceptual. El principal de ellos, en el campo mitológico, es la visión distanciada, a veces irónica, de los dioses y sus leyendas: los amores de Júpiter presentan a menudo toques de un humor que sólo de forma velada se hubiera admitido en el Quattrocento, y se convierten en “aventuras galantes” a medida que se acerca el siglo XVIII. Baco y su círculo, por otra parte, se prestan a sátiras burlescas sobre la borrachera, y la lista de dioses caricaturizados (Venus, Marte, Cupido...) sin duda podría alargarse.

En otro orden de cosas, cabe señalar el surgimiento —o enorme enriquecimiento— de un tema iconográfico muy particular: las costumbres antiguas, que apenas habían interesado a ciertos grabadores en el siglo XV y que ahora toman gran importancia a medida que, a partir del segundo tercio del siglo XVI, los eruditos se interesan por ellas. Si ya Mantegna había intentado describir el triunfo de Julio César, ahora interesa imaginar con todo lujo de detalles cómo se celebraba un triunfo romano convencional, o recrear las carreras del circo y los combates de gladiadores. En el siglo XVII, Felipe IV llegará a recibir todo un ciclo de lienzos italianos con esta temática para adornar en Madrid el Palacio del Buen Retiro.

Finalmente, cabe señalar el desarrollo de una peculiar actitud frente a las obras de arte antiguas: mientras que, en el Quattrocento, los artistas las copiaban y se inspiraban en ellas para crear composiciones personales, el desarrollo del coleccionismo y

la difusión de dibujos y grabados da lugar a un fenómeno nuevo: el de la mitificación de las propias obras. Ya Rafael y Miguel Ángel se sienten subyugados por ciertas piezas —las *Tres Gracias* de Siena, el *Torso del Belvedere*—, y acaso se plantean “citarlas” como un guiño al espectador culto. Después, esta idea se perfilará, les tocará el turno al *Apolo del Belvedere*, al *Laocoonte*, a la *Ariadna* y a otras obras asombrosas, y la costumbre se mantendrá siglo tras siglo.

9. DEL NEOCLASICISMO A LA ACTUALIDAD

La banalización de la mitología, llevada a sus últimas consecuencias por el barroco decorativo y el rococó, empezó a ver su fin cuando, desde fines del siglo XVII, empezó a surgir una sensibilidad nueva, más atenta a los temas intimistas y dramáticos —una tendencia que ya no cederá hasta el Romanticismo—, pero, sobre todo, cuando surgieron las primeras discusiones teóricas sobre el sistema monárquico que alentaba la visión retórica de la Antigüedad. Desde luego, y a pesar de las querellas entre “antiguos” y “modernos”, la cultura clásica en general gozaba de un prestigio incommovible en el siglo XVIII, y nadie hubiera soñado entonces con la supresión de los temas mitológicos e históricos antiguos: si Montesquieu, para enfrentarse al absolutismo, analizaba las causas de los avatares históricos de Roma, es evidente que el mundo clásico seguía siendo un modelo a seguir: lo importante era volver a las fuentes, no dejarse llevar por las reelaboraciones posteriores que las habían deformado.

Esta es la base teórica general en la que se inserta, como fenómeno artístico, el Neoclasicismo. En un ambiente asombrado por la recuperación de la vida cotidiana y la pintura antigua a través de Herculano y Pompeya, J.J. Winckelmann empieza a clamar contra el Barroco, y su crítica le lleva a su mayor hazaña teórica: esboza la primera *Historia del Arte Antiguo*, distinguiendo netamente la Grecia Clásica de las manifestaciones artísticas de Roma, entre las que sitúa lo que hoy llamamos Periodo Helenístico. Si Montesquieu prefería, en la historia de Roma, la República al Imperio, Winckelmann sitúa sus modelos regeneradores para el arte en la Hélade de los siglos V y IV a.C.

Este vuelco de ideales, inmediatamente aceptado en ambientes que esperaban un cambio, supone una nueva visión de la mitología, de la Historia Antigua y de la iconografía clásica. Siguiendo las ideas expuestas por G.B. Vico en sus *Principi di una Nuova Scienza* (1725), la mitología pierde su carácter alegórico y pasa a ser vista como una forma antigua de pensamiento religioso, tan respetable como cualquier otra. Lo importante es captar su significado cultural y psicológico, su sentido para quienes sentían profundamente a sus dioses. En consecuencia, Ovidio puede ser despreciado como un mero versificador que no cree en sus *Metamorfosis*. En cuanto al gran

Virgilio, no pasa de ser un pálido reflejo de Homero, y la verdadera mitología griega debe buscarse en las fuentes más antiguas, en los autores arcaicos y clásicos: Hesíodo, Píndaro, Esquilo y Sófocles; en una palabra, en los poetas que apenas nadie había consultado desde la Antigüedad Tardía. F. Creuzer, en su *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810), será el encargado de dar forma precisa a esta nueva ciencia de la mitología, vigente en buena parte hasta hoy.

En el campo de las artes, el ideal griego antiguo debía hallarse en ciertas esculturas de líneas muy puras —conocida es la pasión de Winckelmann por el *Apolo de Belvedere*— y, desde luego, en los vasos griegos —que algunos consideraban por entonces etruscos—, despreciando el arte de la Roma Imperial: tomando esos cuerpos ideales y esas escenas en forma de frisos, debían describirse los personajes míticos y, sobre todo, las renovadas escenas históricas.

En efecto, uno de los factores básicos del Neoclasicismo fue su visión ética de la Historia Antigua: Grecia y Roma —bien lo mostraría J.L. David— eran fuentes de ejemplos, no para los príncipes caducos, sino para los ciudadanos de la Revolución. Y esos gestos de virtud y de bondad se hallaban en las épocas más remotas: en los poemas homéricos y en la Roma primitiva que evocó Tito Livio. En cierto modo, como se ha dicho en ocasiones, Winckelmann buscaba en la Grecia primitiva el mito del “buen salvaje” de J.J. Rousseau.

Para la iconografía clásica, el Neoclasicismo supuso, desde luego, una renovación en los temas y en la forma de tratarlos: grandes batallas con desnudos heroicos sustituyeron a los amores de Júpiter, y los héroes de la *Iliada* mostraron sus torsos policléticos en los mármoles de A. Canova y B. Thorvaldsen. Sin embargo, pocos fueron los artistas que, como J. Flaxman, se mantuvieron fieles a los ideales neoclásicos puros: casi todos convirtieron el estilo en una fórmula y, tras unas décadas de entusiasmo, se inclinaron —recuérdense los casos de David, Canova y J.A.D. Ingres— ante las prebendas que les ofrecían príncipes y emperadores. En ese aspecto, el caso más contradictorio es el que representa A.R. Mengs: aun siendo el artista más querido y admirado por Winckelmann, nunca salió de la estela de Poussin, siempre se consideró seguidor de Rafael, Correggio y Tiziano, y aceptó ponerse al servicio de la corte de Madrid.

En realidad, el Neoclasicismo se ahogó en sus propias contradicciones y en el idealismo de sus planteamientos, que suponían la vuelta hacia un pretérito remoto cuando Europa empezaba a adentrarse en la Revolución Industrial. Pero su mayor desgracia —que arrastró al declive a toda la iconografía clásica— fue la capacidad que tuvieron sus más prestigiosos artistas y sus mayores teóricos —E.Q. Visconti, Quatremère de Quincy, etc.— para dominar con su poder las Academias de toda Europa. Cegados por sus propias ideas, no vieron que el estilo que imponían se iba revelando, con el paso de los años, un caparazón vacío y ajeno al mundo real, justo cuando éste clamaba por el “progreso”. Las formas clásicas, nacidas para lograr la

liberación del hombre, acabaron siendo el lenguaje forzado de las monarquías decimonónicas, y hasta asumieron ciertos recuerdos de la sensibilidad rococó.

Nos hallamos ya en pleno siglo XIX, y se abre ante nosotros la multiforme fase del Arte Contemporáneo. El Neoclasicismo, rígidamente afincado en la enseñanza oficial, se ha convertido en el Arte Académico por antonomasia, y doblega —más que inspira— a los artistas noveles, proponiéndoles temas de Historia clásica, algún que otro mito y, cada vez más, escenas de vida cotidiana antigua: es la forma de demostrar conocimientos de “anticuariado”, es decir, de los objetos de uso cotidiano en Grecia y Roma. Pocos serán los artistas que, como L. Alma-Tadema, logren dar soluciones sugestivas a estos asuntos, internándose en ellos con entusiasmo y exaltando el refinamiento de la sensibilidad victoriana: lo más normal es que, como Th. Couture, se queden en el aparatoso “art pompier” del Segundo Imperio francés.

Románticos, realistas e impresionistas, en su reacción contra el arte oficial, encabezan ya el enfrentamiento a la cultura grecolatina, vista como un lastre del pasado: para las mentes progresistas, la iconografía clásica es una imposición a batir, y H. Daumier, en sus grabados, abre la vía de la burla a los mitos manidos. Ante tal actitud, los aficionados a Grecia —Roma cuenta con pocos adeptos desde Winckelmann— se ven forzados a refugiarse en planteamientos más audaces y profundos, en la línea de los poemas de J.M. de Heredia o de los tratados filosóficos de F. Nietzsche. Las investigaciones mitográficas se hallan ya lejos del ámbito de los artistas —pocos advertirían, en 1854, la aparición de la *Griechische Mythologie* de L. Preller, obra que los mitógrafos actuales consideran la base de su ciencia—, pero se ha extendido, incluso en los manuales, el enfoque neoclásico sobre los dioses y los héroes: la visión mítica del mundo es perfectamente asumible con un cierto esfuerzo de imaginación, e incluso tiene facetas sugestivas para la mente moderna.

Los pintores entusiastas de los mitos clásicos y capaces de arrancarlos de la banalidad académica no son muchos en la segunda mitad del siglo XIX, pero el principal de ellos, G. Moreau, merece una mención aparte: de su carácter meditabundo surge una mitología destellante, donde los dioses y los héroes recobran todo su valor sobrenatural, evocando el espíritu de los poetas helenísticos. Se comprende que quisiesen tomarlo como ejemplo y bandera, en los últimos años del siglo, los pintores del Simbolismo, atentos a buscar un hálito de religiosidad incluso en la tradición helénica: resulta interesante observar los recursos que emplean hombres como O. Redon, A. Böcklin y otros para hacer creíbles, e incluso tangibles, los ambientes, personajes y monstruos de la mitología, devolviéndoles una existencia inquietante y cargada de misterio, o cómo, en Inglaterra, los herederos del Prerrafaelismo introducen mitos oscuros en la sensibilidad victoriana.

En efecto, uno de los descubrimientos que dio más fruto en el campo mitológico hacia el cambio de siglo fue el sentido psicológico profundo de los mitos,

comparable al de los cuentos populares. G. Klimt sintió, como otros modernistas, esta sensación extraña, y sabido es que S. Freud se adentró con fuerza por ese camino, buscando en las leyendas de los héroes clásicos prototipos para diversos complejos de la mente. Años más tarde, en su pasión por el psicoanálisis, S. Dalí, P. Delvaux y los demás pintores adscritos al Surrealismo siguieron sus teorías y recuperaron ciertos mitos, situándolos en ambientes mágicos, oníricos y deformantes: sería acaso, en el campo de las artes plásticas, la aportación colectiva de mayor importancia a la iconografía clásica durante la primera mitad del siglo xx.

En esa época, los movimientos de la Vanguardia, siguiendo la estela del Impresionismo, siguieron desentendiéndose de la cultura antigua. Si la iconografía en su conjunto estaba en entredicho al avanzar la abstracción, la clásica se hallaba en las antípodas de los intereses vanguardistas. Es muy difícil hallar, fuera del ámbito surrealista y de sus sucesores, artistas, como Picasso, que se interesen en ocasiones por algún tema antiguo, y son muy pocos los que, como G. de Chirico, se adentran con marcado interés en las leyendas heroicas. En realidad, el clasicismo sigue sintiéndose vinculado a la enseñanza académica, y sólo los artistas oficiales —a menudo al servicio de gobiernos totalitarios— se atreven a utilizar figuras de héroes en sus composiciones y monumentos, y aun a plantearse la adopción de novedades arqueológicas, como el arte arcaico griego, redescubierto a fines del siglo xix.

Sin embargo, la acción del arte de vanguardia tiene mucho de huida en solitario hacia delante: si nos atenemos a manifestaciones artísticas más vinculadas a la sociedad real, la situación resulta mucho más matizada: recordemos el papel que desempeña aún la iconografía clásica en numerosas obras de Art Decó y, sobre todo, volvamos la vista al cine, que, desde sus mismos inicios, se interesó por las leyendas de héroes clásicos y por las historias de romanos, conformando todo ese género que llamamos *peplum*.

Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, la situación de la iconografía clásica en pintura y escultura se ha mantenido en su tono de letargo progresivo. No han sido las últimas tendencias de la Vanguardia, a partir del Informalismo, su campo más propicio, y ha habido que esperar a la ironía del Arte Pop y a la reacción de la llamada Postvanguardia para ver una cierta recuperación del mundo mítico. Sin embargo, ésta ha sido ya muy matizada: pocos autores que se han interesado verdaderamente por la mitología —aunque algunos tan interesantes como G. Pérez Villalta—, y lo más común ha sido ver el uso plástico o irónico de estatuas famosas, la meditación sobre las ruinas u otras formas sesgadas de evocar la Antigüedad, concebida ya a veces como un objeto de consumo. Ciertamente, no parece que el mundo de los mitos y leyendas se haya encontrado entre los principales valores reivindicados por este “Nuevo Clasicismo”.

Sin embargo, el interés por la Antigüedad dista de haber muerto en la sociedad de hoy: aunque las lenguas latina y griega pugnen a la defensiva por mantenerse en

la formación de los jóvenes, vemos que los turistas visitan en masa los monumentos, que la Historia Antigua interesa a amplios sectores –véase el auge de la novela histórica– y que el teatro griego atrae al público en los festivales. En cuanto a la iconografía clásica propiamente dicha, de vez en cuando nos sorprende con alguna pintura interesante, o con esculturas y monumentos más o menos creativos, todo ello sin contar las películas de griegos y romanos que contemplamos en la pantalla: si el género del *peplum* pareció decaer, e incluso tocar fondo, a los largo de la década 1970-1980, lo cierto es que parece rehacerse en estos últimos años, abrumándonos de nuevo con algunas superproducciones. Eso sí, lo que más vivo se mantiene es la mitología de los héroes –Troya, Hércules– y la Historia de Grecia y Roma –Alejandro, Cleopatra, el Imperio Romano–; en cambio, los dioses casi parecen haberse eclipsado de nuestra imaginación.

Capítulo primero

Los orígenes del mundo y los dioses

El paganismo grecolatino, como todos los sistemas religiosos que prescinden de la idea de un dios creador de la materia, necesita que esa materia sea preexistente. El origen del mundo es por tanto un ente indiferenciado, concebido en muchas culturas como un barro o magma húmedo donde se entremezclan los elementos fundamentales, o como un simple espacio donde se instalará el universo: en Grecia, este punto de partida es concebido en principio como un “abismo” o un “vacío”: es el Caos, del que sólo conocemos una representación antigua: la que lo muestra como un hombre barbudo y velado en el *Mosaico Cósmico* de Mérida (Fig. 1). Hay que esperar al Barroco para que algún grabador intente imaginar el grandioso espectáculo de tal confusión sin acudir a una forma humana (A. Diepenbeeck, 1655).

A partir de esa base fundamental, mitólogos y filósofos discutieron durante siglos cuál fue el siguiente paso. No es cometido nuestro analizar aquí sus teorías: baste decir que Ovidio, confundido por las distintas opiniones, se limitaría a atribuir vagamente a “un dios, o más bien la naturaleza” la función de escindir “las tierras del cielo, las aguas de las tierras... y el límpido cielo del aire espeso” (*Metamorfosis*, I, 21-23); sólo añadiremos que su idea de un dios ordenador o demiurgo —no muy distante de la creación bíblica— sería reflejada en ilustraciones de su texto desde los primeros *Ovidios moralizados* del Gótico hasta hoy. Sin embargo, no vamos aquí a seguir esta versión: la imagen primigenia de la mitología, con su infinita riqueza creativa, nos abre más puertas al campo de las imágenes.

I. LOS PRIMEROS ELEMENTOS

El creador de la cosmogonía griega más antigua es Hesíodo, quien comienza así su historia del universo: “Ante todo existió el Caos. Después aparecieron Gea [Tellus, la Tierra] de ancho pecho, morada perenne y segura de los seres vivos, que surge sobre el profundo y tenebroso Tártaro, y Eros [Cupido, el Amor], el más bello de los dioses inmortales. Del Caos nacieron el Érebo [las tinieblas del mundo inferior, y en concreto del Tártaro] y la negra Nyx [la Noche], y de esta última, encinta por su unión amorosa con el Érebo, se originaron el Éter [la más alta esfera del cielo, o la

claridad del mundo superior] y Hémera [el Día, palabra femenina en griego]. Gea parió en primer lugar a un ser de igual extensión que ella: el estrellado Úrano [Caelus, el Cielo], con el fin de que la cubriese toda y fuera una morada segura y eterna para los bienaventurados dioses...” (*Teogonía*, 116-128).

Por tanto, lo primero que se organiza es el cosmos en su conjunto: en la parte superior, el Cielo iluminado por el Éter; en el centro, la Tierra, sobre la que alternan el Día y la Noche, y en la parte inferior, el Tártaro, oscurecido por el Érebo. Además, se crea una energía –Eros [el Amor]–, capaz de relacionar estos elementos y permitir así la creación de otros nuevos. A partir de ese momento, la Tierra puede comenzar a darse forma a sí misma: “Dio a luz a los grandes Montes, moradas de las divinas ninfas que habitan en las boscosas montañas, y también parió al estéril mar de agitadas olas, Ponto, sin mediar Eros para ello” (*Teogonía*, 129-132).

Por desgracia, esta imagen de los comienzos del universo no tuvo seguidores fieles. Nadie –salvo la secta órfica– aceptó que Eros fuese una figura primordial del cosmos primigenio, y una elaboración tan minuciosa, que muchos consideran tomada en parte de mitologías hititas y orientales, fue siempre vista como una consideración teórica con ribetes racionalistas, susceptible de crítica en el plano filosófico. Se comprende, en consecuencia, que la mayor parte de las figuras primordiales esbozadas por Hesíodo careciesen en la propia Antigüedad de imágenes artísticas: sólo en una obra tan “especulativa” como el citado *Mosaico Cósmico* de Mérida hallamos a Monte y Ponto, junto con otras figuraciones, como un lejano eco de la *Teogonía*, y casi hay que esperar al Neoclasicismo para descubrir, en las ilustraciones de J. Flaxman a este tratado (1817), interesantes y creativos intentos de recuperar su espíritu, e incluso de figurar a Eros en este contexto.

La cosmogonía hesiódica sólo se mantuvo en la Antigüedad a través de versiones más sencillas, más “míticas” y menos teóricas: en sustancia, todo podía resumirse en la existencia de dos principios primordiales: Úrano [el Cielo] y Gea [la Tierra], personajes de antigua y grandiosa trascendencia.

En esta visión simplificada de los orígenes del universo, casi todos los demás personajes hesiódicos buscaron nuevo acomodo: unos pudieron vincularse a deidades más “jóvenes” y activas –Eros a Afrodita, el Día y la Noche a Helio [Sol], Selene [Luna] y Eos [Aurora]–, y los veremos junto a ellas; otros, en cambio –tal es el caso de las ninfas y de los montes personificados–, se mantuvieron como recuerdos de una religión naturalista primitiva, aislada en el ámbito de los campos y los bosques, y los estudiaremos en el capítulo decimocuarto. En cuanto a las demás entidades hesiódicas, se vieron relegadas al campo de las personificaciones con escasa o nula repercusión en el arte: el Éter se difuminaría en el Cielo o el Olimpo, el Érebo y el Tártaro confundirían sus oscuros límites en el Hades (Infierno), y Ponto se disolvería en el mundo acuático de Posidón [Neptuno]. Sólo Úrano y Gea pudieron asegurar su

prestigioso porvenir: ambos recibieron culto, con altares y templos conocidos, pero, a la vez, supieron asentarse como personificaciones.

Gea [Tellus, Terra Mater] fue considerada en Grecia como una gran deidad primitiva, símbolo de la Tierra y de su fecundidad, y se la recordaba como la más remota dueña del oráculo de Delfos. Sabemos que tuvo imágenes de culto (Pausanias las menciona en distintos santuarios), pero hoy sólo conocemos su grandiosa figura —lujosamente vestida, tocada con diadema y surgiendo a menudo de la tierra hasta la cintura, para mostrar su íntima fusión con el suelo— en diversos temas míticos: en Atenas, pone en brazos de Atenea al recién nacido Erictonio (Fig. 131) y, en toda la Hélade, ayuda a sus hijos —los Gigantes ante todo— en sus desgraciados enfrentamientos con los dioses: acaso no haya mejor imagen suya que su evocación, colosal e implorante, en la Gigantomaquia del *Altar de Pérgamo* (Fig. 2).

En Roma, Tellus, antigua diosa de la fertilidad de los campos, asimila el significado y las leyendas de Gea, pero modifica pronto su iconografía: muy a menudo la vemos como una mujer reclinada en el suelo, a veces con túnica, pero siempre con manto; adorna sus cabellos sueltos con una corona de espigas y sostiene una cornucopia o cuerno de la abundancia, símbolo de sus dones, a veces ceñida por ese elemento telúrico que es la serpiente (Fig. 99). A su alrededor se mueven las Horas o los *Kairoi* —personificaciones de las estaciones del año que estudiaremos en el capítulo decimocuarto—, o bien los *Karpoi*, genios infantiles que aparecen como hijos suyos y se alimentan de su fecundidad, tal como vemos en la coraza del *Augusto de Prima porta* (Fig. 3). Pero esta sublime diosa, que recibió un culto muy activo en África y en las provincias del Danubio, puede aparecer también en escenas míticas como mera espectadora y simple personificación de la Tierra (Fig. 110): éste suele ser su sentido, por lo demás, en los medallones donde sólo aparecen su busto, sus atributos y su nombre.

Desacralizada, Tellus supo pervivir algún tiempo cuando el cristianismo abatió las figuras de los dioses (Fig. 185): dos mosaicos y una descripción de Juan de Gaza demuestran que se la seguía representando en Siria durante el siglo VI d.C. Además, su imagen se iba a mantener con variantes en todo el Mediterráneo: su busto, con una serpiente al cuello, ocupa un medallón en el castillo omeya de Qasr el-Kheir el-Garbi, mostrando múltiples frutos como ofrenda; después, en el siglo IX, volvemos a reconocer su figura, con cornucopia y serpientes, en un marfil carolingio que figura la Crucifixión, conservado en la Biblioteca Nacional de Munich (Fig. 4), y, finalmente vemos en la *Tabla del Juicio Universal* de la Pinacoteca Vaticana (siglo XIII) que Tellus cabalga en un toro y lleva un cetro y un hombrecillo en sus manos.

En tales circunstancias, el agotamiento iconográfico de Gea vino por otra vía: ya en época romana imperial, Terra Mater fue asimilada de forma creciente a varias figuras de cometido semejante, como Rea o Deméter [Ceres], y entre estas diosas

alternativas, la que fue imponiéndose cada vez con más fuerza fue la majestuosa Cibele, de la que hablaremos en el capítulo decimoséptimo: la vemos ya representando a la Tierra de forma natural en la Edad Media (Gea aparece sobre el león de Cibele en la iglesia chipriota de Asinou, siglo XII), y ello explica que, en el Renacimiento, nadie se acordase de la Tellus romana y se acudiese casi siempre a la gran diosa frigia, o, por lo menos, a alguna imagen que la recordase: en su barroca *Iconología*, C. Ripa, al describir la Tierra entre los Cuatro Elementos, la ve como una matrona sedente entre leones y otros animales, vestida de verde y con corona vegetal o torreada. De hecho, lo único que importa, con el paso del tiempo, es reflejar con claridad la idea de fecundidad, y tal objetivo puede lograrse incluso sin atributos: en los siglos XIX y XX, basta figurar una grandiosa matrona desnuda o encinta, con o sin símbolos de cosechas alrededor (D. Rivera, *La tierra fecunda*, 1926).

Úrano [Caelus] tiene una historia iconográfica más sencilla: carente de imágenes en Grecia —su remota lejanía lo hacía irrelevante en el campo religioso, y su mitología se reducía a su castración por Crono [Saturno], a la que pronto aludiremos—, pasó a Roma de forma muy peculiar: allí existía el sustantivo neutro *caelum*, que designaba el Cielo, y hubo que crear el masculino *Caelus* para traducir el nombre griego, ya que hasta época tardorrepública no se pensó en una personificación de la bóveda celeste. Pero, una vez asumida ésta, *Caelus Aeternus* se convirtió en un verdadero dios (Vitruvio, I, 2, 5, recomienda hacerle templos sin techo) y se planteó el problema de su imagen.

En alguna obra aislada y basada en criterios intelectuales —nos referimos en concreto, una vez más, al *Mosaico Cósmico* de Mérida (Fig. 1)— *Caelus* puede aparecer imberbe y entronizado; sin embargo, lo normal es que adopte la forma canónica, fijada en el arte oficial del Imperio, que lo muestra como la mitad superior de un hombre barbado que sostiene con sus brazos, por encima de su cabeza, el amplio manto de la bóveda celeste. Al igual que *Tellus*, *Caelus* se limita a menudo, como en la coraza del *Augusto de Prima Porta* (Fig. 3), a contemplar y avalar un acontecimiento. Esto le permite incorporarse con cierta comodidad a la iconografía cristiana: lo vemos, a mediados del siglo IV, sirviendo de base enaltecedora al propio Jesús entronizado en el sarcófago de Junio Baso.

Caelus aún mantiene esta imagen en un *Octateuco* bizantino del siglo XII, pero después la pierde de forma definitiva, y sólo la recupera en obras aisladas de carácter culto (Fig. 25): en el siglo XVII, cuando C. Ripa quiere describir el Cielo personificado, lo imagina ya como un joven monarca con el sol, la luna y el zodiaco figurados sobre su azul vestimenta, y acude al *De Iside et Osiride* de Plutarco para tomar su atributo más vistoso: una llama de fuego con un corazón, símbolo de inmortalidad. Pocos artistas le siguen, y los autores modernos y contemporáneos que han querido personificar al cielo han acudido a soluciones personales, tomando como atributos

elementos celestes de fácil comprensión universal. Así, P. Gargallo, en su *Úrano*, acumula en torno a un joven una esfera armilar y un caballo alado sobre nubes (1933).

2. LA GENERACIÓN DE LOS TÍTANES

Ya tenemos al mundo preparado para que lo habiten los primeros hijos de Gea y Úrano. Y éstos, según opinión concorde de los mitólogos antiguos, deben dividirse en las tres categorías que ya Hesíodo estableció. Apolodoro las enumeró en el orden que aquí seguiremos, evocándolas en el párrafo que comienza con las siguientes palabras: “Desposando a Gea, [Úrano] engendró en primer lugar a los Hecatonquiros –Briáreo, Gíes y Coto–, que eran insuperables en fuerza y tamaño por tener cada uno cien manos y cincuenta cabezas. Después, Gea dio a luz a los Cíclopes –Arges, Estéropes y Brontes–, que poseían cada uno un solo ojo en la frente. Pero Úrano los encadenó y los arrojó al tenebroso Tártaro... (*Biblioteca*, I, 1-2)”.

Desde el punto de vista iconográfico, sólo cabe decir que la dificultad de representar a los Hecatonquiros (“Centímanos”, según Horacio) ha supuesto, desde la Antigüedad hasta hoy, un muro infranqueable para los artistas. Sólo la extrema necesidad –en concreto, la ilustración de la *Teogonía* hesiódica–, ha obligado a algún grabador (como J. Flaxman, 1817) a intentar crear figuras con varias parejas de brazos para dar forma a estos seres monstruosos, acaso basados –así lo piensa algún mitólogo– en los pulpos del Egeo.

El caso de los Cíclopes es muy distinto. Ya Helánico (siglo v a.C.) distinguió tres colectivos distintos con este mismo nombre: los que hicieron las murallas “ciclópeas” de Micenas; Polifemo y sus compañeros, y, finalmente, los tres que aquí nos ocupan. Éstos últimos, los “uranios”, tendrían una vida mítica relativamente agitada, puesto que, como iremos viendo, fabricarían las armas de Zeus [Júpiter], le ayudarían a conquistar el Olimpo y, con el tiempo, recibirían como señor de su fragua a Hefesto [Vulcano], a cuyas órdenes se pondrían para ejecutar todo tipo de encargos divinos. Incluso sufrirían los ataques de Apolo cuando éste quisiese vengar la muerte de su hijo Asclepio [Esculapio] por el rayo de Zeus.

Los tres Cíclopes “uranios” reciben desde Hesíodo (*Teogonía*, 139-140) los nombres de los tres elementos que, según los griegos primitivos, componen el rayo: *stéropé*, el relámpago; *argés*, la blancura (el rayo propiamente dicho, o “piedra del rayo”), y *bronté*, el trueno. Pero, a pesar de su antigüedad mítica, sus figuras no aparecen en el arte hasta el Periodo Imperial, y de forma muy curiosa: mientras que Polifemo, desde el siglo VII a.C., será visto siempre –o casi siempre– como un gigante de un solo ojo (véase capítulo vigésimo tercero), los Cíclopes que ahora nos ocupan trabajan en su fragua como herreros dotados de uno o dos ojos.

Esta indefinición —los textos de Hesíodo y de Apolodoro son taxativos al hablar de un solo ojo— sólo se explica por lo tardío de las representaciones: Virgilio, cuando describe en la *Eneida* (VIII, 415-453) y en las *Geórgicas* (IV, 170-175) el trabajo de los Cíclopes en la fragua de Hefesto [Vulcano] bajo el monte Etna, en ningún momento se fija en el número de sus ojos. Por tanto, hemos de pensar que la monstruosidad de los creadores del *fulmen* de Zeus se fue olvidando, y ello explica que en el Renacimiento y en el Barroco, tan nutridos de modelos romanos imperiales y de textos latinos, estos Cíclopes aparezcan sólo en raras ocasiones con un ojo (E. de Roberti, 1466), siendo más común que los veamos con dos, como simples artesanos semejantes a los hombres (G. Vasari, 1560; J. Tintoretto; 1576; D. Velázquez (Fig. 5), L. Le Nain, 1641). Por lo demás, volveremos a hablar de la fragua de Hefesto en el capítulo décimo, cuando estudiemos a este dios.

Tras los Hecatonquiros y los Cíclopes, concluyen este ciclo de criaturas “uránias” los Titanes, a los que Hesíodo presenta del siguiente modo: “Acostada con Úrano, [Gea] alumbró a Océano de profundas corrientes, a Ceo, a Crío, a Hiperión, a Jápeto, a Tía, a Rea, a Temis, a Mnemósine, a Febe la de áurea corona y a la amable Tethys. Después de ellos nació el más joven, Crono, de mente retorcida, el más horrible de estos hijos, que se llenó de intenso odio hacia su padre” (*Teogonía*, 133-138).

Por lo que sabemos, Titanes y Titánides se unirían en parejas: Océano, personificación del imponente río que fluye en torno a la tierra habitada, engendraría en Tethys la numerosa prole de los dioses-ríos y las oceánidas, es decir, las pequeñas corrientes de agua que surcan la tierra, de cuya existencia hablaremos junto a los dioses-montes y a las ninfas en el capítulo decimocuarto. Hiperión, señor de la claridad celeste, tendría con Tía tres hijos: Helio [Sol], Selene [Luna] y Eos [Aurora]. Ceo y Febe serían padres de Leto [Latona] y Asteria; y, finalmente, Crono y Rea tendrían el privilegio de dar vida a Zeus [Júpiter] y a sus hermanos, es decir, a la primera generación de los dioses.

Sólo cuatro Titanes tuvieron compañeros de otra estirpe: Jápeto se unió a una oceánida, Clímene, para engendrar a Prometeo, Epimeteo y Atlante; Crío se emparejó con Euribia, una hija de Ponto y Gea, de quien tendría como hijo a Astreo, padre de los Vientos. En cuanto a Temis y Mnemósine, acabaron convirtiéndose en “compañeras” de Zeus, como veremos en el capítulo tercero.

No es lugar éste, desde luego, para adentrarnos en el fascinante problema del origen histórico de los Titanes. Algunos tienen perfiles tan tenues que resultan indefinibles; otros, como Temis y Mnemósine, son sin duda personificaciones; muchos parecen principios naturales (Océano, Tethys, Hiperión, Rea), y uno al menos, Crono, sugiere una jerarquía divina muy primitiva. Lo único que queremos resaltar es que todos ellos parecen ser deidades de tradición neolítica que los pueblos indoeuropeos hallaron a su llegada a Grecia (h. 2000 a.C.) y que no asimilaron a sus

propios dioses. Los Titanes, por tanto, pervivirían aún en la religión minoica, pero acabarían perdiendo su culto y sólo dejarían un leve recuerdo en la memoria de la Hélade clásica.

Estas circunstancias explican la escasísima presencia de los Titanes en la iconografía. Si dejamos aparte a Temis y a Mnemósine, que trataremos junto a Zeus, y a Crono y Rea, que tendrán un lugar de honor en próximos apartados, muy pocos son los personajes de este colectivo que merecen un estudio concreto.

De ellos, sin duda los más interesantes son los que componen la pareja acuática. Océano y Tethys, en efecto, se mantendrían en las riberas de la Tierra, y sobre todo en el remoto Occidente, después de la victoria de los dioses sobre Crono y parte de sus hermanos. Se dice incluso que obtuvieron este privilegio por haberse declarado neutrales en el combate y por haber recibido y criado a Hera [Juno] durante su infancia. Esto explica que su presencia, aunque lejana, perviviese en la mente de los griegos y les impulsase a buscar imágenes para ellos.

La primera representación que nos ha llegado de ambos se halla en un *dinos* o gran cuenco pintado por Sófilo (h. 580 a.C.): en él aparecen acudiendo a las bodas de Tetis y Peleo, ella como una simple dama y él con torso humano, cabeza con cuernos y vientre y cola de pez, portando en las manos un pez y una anguila. Sin embargo, esta solución iconográfica pronto evolucionará.

Océano, en concreto, pierde su carácter primitivo y monstruoso durante los Periodos Clásico y Helenístico, pero a costa de necesitar, en las escenas en que aparece, un cartel que lo identifique. Su iconografía característica surge, en realidad, en el Imperio Romano: entonces puede aparecer reclinado y semidesnudo, portando símbolos que evidencian su condición híbrida de mar y río: ancla, remo y vasija que vierte agua. Sin embargo, acaso su símbolo más característico son las pinzas de cangrejo que, como antenas, surgen de su cabeza, y que coronan su imagen más común: la de un mascarón colosal que surge de las aguas con luengas melenas, amplia barba mojada y boca de la que brotan chorros: majestuosas cabezas de este porte se multiplican, sobre todo, en mosaicos domésticos y en adornos de fuentes (Fig. 6).

Esta iconografía tarda mucho en desaparecer: se mantiene en mosaicos orientales de h. 500 d.C.; vuelve a surgir en la Época Carolingia —en el *Evangelionario de Noailles*, o en el ya citado marfil carolingio de la *Crucifixión* de Munich (Fig. 4), donde nuestro Titán se contrapone a Tellus—, y toma en ocasiones un sentido diverso, pues sirve para dar forma al “abismo” al que hace referencia el principio del libro del *Génesis*: “Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas”; en efecto, el mascarón de Océano aparece con este sentido en varias obras de los siglos XI y XII, tanto en Occidente como en Bizancio.

Sin embargo, cuando esta imagen se pierda en el recuerdo, lo hará ya de forma definitiva: al llegar el Renacimiento, Océano modela prácticamente su aspecto sobre el de Posidón [Neptuno], dios del mar: al fin y al cabo, la Era de los Descubrimientos da al traste, de forma definitiva, con la idea de una contraposición entre el mar y el océano: si un artista quiere reflejar a este último en concreto, distinguiéndolo de los demás mares, no puede sino imaginar un hombre hirsuto con algún atributo acuático —a menudo un remo, un pez, una anguila o un monstruo marino— y, para mayor seguridad, identificarlo con una inscripción y excluir el tridente, símbolo inequívoco de Neptuno (Giambologna, 1575).

Tethys, por su parte, centra también su historia iconográfica en el Periodo Imperial. Como principio femenino de la fecundidad del mar, aparece en múltiples mosaicos orientales, todos ellos fechados en los siglos III y IV d.C., sea sentada y semidesnuda, sea reducida a un busto: es una mujer grandiosa, rodeada de peces y monstruos acuáticos, y empuña a veces un remo. Puede estar sola o acompañar a Océano, pero siempre lleva, como atributo característico, unas alas en la frente.

Al hablar de Tethys, no podemos sino mencionar un hecho curioso: en ciertos mosaicos romanos, Tethys confunde su imagen con una figura denominada *Thálassa* [la Mar], que sustituye las alas de la frente por pinzas de cangrejo semejantes a las de Océano (Fig. 110). Más tarde, volverá a aparecer una figura llamada *Thálassa* en el Imperio Bizantino (mosaico de Madaba, siglo VI; mosaico del Juicio Final en Torcello, siglo XII; iglesia de Asinou en Chipre, siglo XII). Sin embargo, parece que la tradición iconográfica antigua se había roto: la *Thálassa* bizantina, que se mantendrá en iconos del Bautismo de Cristo hasta el siglo XVII por lo menos, deriva en realidad de la iconografía de las nereidas, puesto que va semidesnuda, carece de “antenas” sobre la frente y suele montar sobre un monstruo marino o sobre un pez; poco importa, en este contexto, que porte o no, como atributos secundarios, la corona y el remo.

Entre los otros Titanes, apenas merece citarse Hiperión, cuyo nombre, “el que va por encima”, se aplicó en ocasiones a su propio hijo, Helio [Sol], y se vinculó finalmente a Apolo. No tuvo la suerte de su compañera Tía, cuya cabeza se ha conservado, entre las figuras de sus hijos Helio [Sol] y Selene [Luna], en el *Altar de Zeus* en Pérgamo. Por lo demás, en ese mismo friso aparece la Titánide Febe, armada con una antorcha, acompañando a su hija Asteria en la lucha contra los Gigantes.

3. LA COMPLEJA FIGURA DE CRONO O SATURNO

Para introducirnos en la existencia mítica de Crono, el más joven y terrible de uranios, lo mejor es dejarle la palabra a Apolodoro: éste, tras informarnos de que, tras encerrar a los Hecatonquiros y a los Cíclopes en el Tártaro, Úrano engendró a los Titanes, prosigue así: “Irritada Gea por la suerte de sus hijos arrojados al Tártaro,

convence a los Titanes para que ataquen a su propio padre [Úrano] y entrega a Crono una hoz de acero... Crono, tras cortar a su progenitor los genitales, los arroja al mar: de las gotas de sangre así derramadas nacieron las Erinias [Furias]... Por su parte, los Titanes, una vez apartado Úrano del poder, hicieron retornar a sus hermanos relegados al Tártaro y confiaron el mando a Crono. Sin embargo, éste volvió a atarlos y a encerrarlos en el Tártaro y tomó por esposa a su hermana Rea. Como Gea y Úrano le habían profetizado que perdería el poder a manos de su propio hijo, iba comiéndose a sus vástagos según nacían. Devoró a Hestia [Vesta], la primogénita; después, a Deméter [Ceres] y a Hera [Juno], y tras ellas a Plutón y a Posidón [Neptuno]. Encolerizada por estos sucesos, Rea, al sentirse encinta de Zeus [Júpiter], se dirigió a Creta y dio a luz en una cueva del monte Dicte... [Después], envolvió una piedra en unos pañales y se la entregó a Crono, como si fuese un niño, para que la devorase" (*Biblioteca*, I, 1, 4-7).

Esta larga cita no es ociosa, pues en ella se relatan de forma esquemática todos los sucesos míticos que transcurrieron entre la conquista del poder por Úrano y el nacimiento de Zeus, y se da de ellos la versión más común y aceptada. Acaso falte algún detalle de interés, porque no se mencionan los frutos principales del semen derramado de Úrano: los Gigantes, hijos de Gea, y Afrodita, nacida de la espuma marina; tampoco se señala que Crono verá el fin de su gobierno en la Titanomaquia, cuando, según las leyendas más conocidas, él y buena parte de sus hermanos serán relegados a Tártaro; sin embargo, nos bastan estas líneas para presentar la actividad mítica de Crono.

En principio, Crono, como figura individual, carecía de interés en Grecia: al fin y al cabo, era el odioso padre de Zeus, derrocado por él del dominio del mundo. Sólo una referencia de Jenágoras (*FGr H* 240 F 14) a una *cratera* de bronce entregada a un santuario de Rodas en el siglo VI a.C., con las escenas de Crono devorando a sus hijos y la Titanomaquia, nos testimonia su presencia en el arte arcaico. Después, en el siglo V a.C., surge el Titán un par de veces, como grandioso monarca barbado, en pinturas de vasos donde recibe de Rea la piedra envuelta en pañales, y ya hay que esperar al friso del Hecateo de Lagina (h. 100 a.C.) para verle asistir, como un dios barbado y semidesnudo convencional, al nacimiento de Zeus.

Sin embargo, por esas fechas hacía ya más de un siglo que Crono había sido identificado en Roma con un grandioso dios local: Saturno, señor de los cultivos y de la siembra, que tenía un importante templo en el Foro desde los primeros años de la República. De él se decía que había llegado a Italia (entonces llamada Ausonia) en épocas remotas y que, recibido por el dios Jano, había gobernado el Lacio desde el Palatino (*Mons Saturnius*) en unos felices *Saturnia regna*, dominados por la llegada de la agricultura. Era fácil reelaborar el mito griego suponiendo que había sido Crono quien, al ser derrotado por Zeus, había huido a Italia y tomado el nombre de Saturno.

Crono-Saturno es visto, por tanto, como un primitivo benefactor del Lacio, lo que le introduce de lleno en el campo de los dioses. Sabemos que, además de en Roma, recibió culto en varias regiones de Italia y que, aprovechando la asimilación de Crono y Baal en ámbitos semitas, fue muy adorado en el entorno de la Cartago romana. Tanta fue su proyección religiosa, que llegó a integrarse en la religión mitraica, donde se decía que contempló en un sueño el orden del mundo, por lo que llegó a simbolizar un grado de iniciación.

Para atender a tal expansión religiosa, a partir de h. 200 a.C. hubo de crearse una iconografía para Crono-Saturno: llevaría el vestido convencional de los primitivos monarcas del Lacio —un amplio manto que rodea su vientre y le cubre la cabeza como a un sacerdote— y portaría la hoz, atributo agrícola a la vez que recuerdo de la castración de Úrano. Así se reflejaría al dios, tanto de pie como sentado, sobre todo a partir del año 43 a.C., cuando se le construyó una estatua importante para su templo de Roma: vemos incluso esta imagen en relieves de Época Imperial en los que el Titán recibe la piedra de manos de Rea.

Pero el éxito de Saturno no había hecho más que empezar. En el siglo I a.C., Cicerón se hace eco, en su tratado *De natura deorum* (II, 24-25), de una teoría lingüística tan equivocada como sugestiva: los sabios habrían dado el nombre de Saturno al curso del tiempo, porque “Crono es lo mismo que *chronos*, «tiempo». Nosotros lo llamamos *Saturno* porque está «saturado» de años. La creencia de que acostumbra a devorar a sus propios hijos viene de que la duración devora los espacios de tiempo y se alimenta de los años del pasado sin llegar a estar jamás saturada”. Se comprende que tal teoría tuviese éxito entre los partidarios del alegorismo mitológico, e incluso entre otros tratadistas: Plutarco la acepta, San Agustín (*La ciudad de Dios*, 7, 19) la introduce en el ámbito cristiano y San Isidoro la repite sin más (*Etimologías*, VIII, II, 30-33).

Encuadrado entre los dioses, pero a la vez destronado por ellos, Crono-Saturno adquiere, desde fines del Helenismo y de la República Romana, una situación limítrofe muy particular, que se manifiesta en los campos más diversos: ya desde el siglo IV a.C. daba su nombre al más remoto de los planetas conocidos en la Antigüedad, y por tanto al último de los cielos, el más lento en sus giros. En consecuencia, pasa ahora a regir el último día de la semana (aún llamado *Saturday* en inglés). También domina el invierno, ya que en diciembre celebran los romanos las fiestas saturnales. Y su carácter triste y taciturno, de malvado e iracundo viejo que ha sido humillado y vencido, se manifiesta en todas las ciencias y disciplinas: en la alquimia, simboliza el plomo, el más gris, menos brillante y más pesado de los metales; en la medicina clásica, domina el humor negro o bilis negra, cuyo fruto es la melancolía, y en la teoría de los elementos, se le suele vincular a la tierra.

Es obvio que un ser tan cargado de funciones no podía desaparecer con la llegada del cristianismo. Su iconografía romana se mantenía sin alteración durante el Bajo Imperio —la conocemos en el *Cronógrafo del año 354*, obra copiada en época carolingia y conocida hoy por una copia de principios del siglo xvii (Fig. 7)—, y, a través de los textos mitológicos tardíos, esta imagen pudo ser reconstruida a lo largo del Medievo: en el manuscrito del *Comentario a Marciano Capela* de Remigio de Auxerre conservado en Munich (h. 1100), vemos a Saturno (Fig. 20) con larga vestimenta, alto tocado y velo, portando en sus manos el globo del cosmos, la hoz y un atributo muy peculiar: el *uroboros*. Es éste en principio una serpiente o “dragón antiguo” que se muerde la cola, y que simbolizó en Egipto y Mesopotamia el carácter cíclico e interminable del tiempo. Por esta razón, Marciano Capela (siglo v d.C.) adjudicó el *uroboros* a Saturno, dejando al miniaturista románico que lo imaginase como un “dragón medieval”, monstruo con patas difundido en Europa desde la época carolingia.

Saturno sufría ya por entonces el olvido de su iconografía antigua: como los demás dioses-planetas, conservaba algún atributo aislado —la hoz, progresivamente sustituida por la guadaña—, pero el resto de su apariencia podía recibir profundas modificaciones: en ciertos casos, lo vemos como un guerrero; sin embargo, su vinculación a la tierra y su propio carácter taciturno y malvado sugerían más bien la figura de un viejo campesino solitario, mísero y vestido de color oscuro, digno patrono de avaros, hechiceros y sepultureros. Incluso a veces aparece cojo, para evidenciar la lentitud del planeta que rige. Ello no obstaba para que, como los demás dioses-planetas, pudiese ir en carro, tirado a menudo por dragones (alusión al *uroboros*) o por ciervos (animales que mudan sus astas todos los años).

La imagen medieval del Saturno-campesino penetró profundamente hasta principios del siglo xvi, a través de grabados astrológicos y aun de cuadros importantes (G. Mocetto, h. 1520), porque su efigie romana era más difícil de identificar en los monumentos antiguos que las de otros dioses. Sin embargo, fue el Humanismo quien alentó por vez primera una visión renacentista más matizada, que redimiese en cierto modo a esta deidad de sus connotaciones negativas: la melancolía, su carácter fundamental, que teñía a los “nacidos bajo el signo de Saturno”, podía tener un sentido positivo: definía a los hombres lúcidos, conscientes de la amarga realidad del mundo y deseosos de hallar la perfección: no hace falta acudir a un sublime melancólico como A. Dürero para advertir la grandiosidad de estas mentes oscuras.

El terrible Saturno, en este mundo de humanistas dominados por el simbolismo esotérico, aparece perfectamente reflejado en una composición de gran éxito, la que se creó para los *Tarots de Mantegna* (Fig. 8): en ella, el terrible anciano, cubierto con un complejo tocado y aún vestido pobremente de color oscuro, empuña la guadaña y el *uroboros* a la vez que acerca a su boca a un niño; a sus pies, otros cuatro niños

aparecen sentados: según la interpretación, carente de todo trasfondo mítico, que transmitiría años más tarde V. Cartari, estos cuatro niños serían “Júpiter, Juno, Neptuno y Plutón, entendidos como los cuatro elementos –fuego, aire, agua y tierra–, que no se destruyen”.

Sin embargo, estos planteamientos filosóficos acabarían decayendo a lo largo del siglo XVI, cuando la mitología empezó a banalizarse. De forma coincidente, por entonces se creó para Saturno una imagen “nueva”, basada en lecturas y descripciones más que en la iconografía clásica correcta: el dios del tiempo, definitivamente barbado y cano, aparece apenas cubierto por un manto gris azulado o plomizo, que deja entrever su poderosa y seca musculatura. Puede llevar el *uroboros*, pero su atributo principal sigue siendo la guadaña, que empuña como un verdadero símbolo de la muerte, o la hoz, que la erudición le ha permitido recuperar. Además, de sus hombros surgen a menudo una grandes alas, traducción, como había dicho Petrarca, de la frase “el tiempo vuela”. Otros atributos alternativos pueden ser la ya citada cojera y el reloj de arena, obvia alusión al tiempo.

En los siglos del Manierismo y del Barroco, esta inconfundible imagen se desarrolla en tres campos; en primer lugar, podemos verla como figura presentativa, a pie o en carro, tanto en series de deidades como, todavía a veces, en ciclos de dioses-planetas: siguiendo la tradición medieval, Jan Brueghel el Joven volverá a imaginar, en *Los Hijos de Saturno* (h. 1645), el carro del dios sobrevolando una escena de trabajo agrícola.

También aparece Saturno, como mera personificación del tiempo, en todo tipo de alegorías: sería inútil mencionar los múltiples pensamientos en los que el tiempo desempeña un papel: baste destacar el tema de “la Verdad desvelada por el Tiempo”, tan común durante siglos, desarrollado por N. Poussin en *El Tiempo sustrayendo la Verdad a la Envidia y la Discordia* (Fig. 9), y añadir, por ejemplo, la obra de S. Vouet titulada *Los placeres y el tiempo* (1627), donde el Tiempo es vencido por la Esperanza, el Amor y la Belleza: al fin y al cabo, son planteamientos positivos, cuando lo normal es que el Tiempo sea visto como una fuente de desgracias.

Finalmente, Crono-Saturno puede aparecer en su contexto mítico. En ese sentido, no cabe sino mencionar el ciclo compuesto por G. Vasari para adornar dos salas del Palazzo Vecchio de Florencia: tras la *Castración de Úrano*, que domina desde el techo la Sala de los Elementos, la estancia conocida precisamente como Terrazzo di Saturno (1560-1566) presenta las siguientes composiciones: *Saturno devorando a sus hijos*, *Saturno recibido por Jano en Italia* y *Saturno y Jano construyendo su capital en Roma*. Obviamente, Florencia, que se consideraba entonces la heredera de la tradición clásica en Italia, se interesaba por el mito del Saturno primitivo llegado a la península tras su destronamiento.

Pueden citarse otros ciclos completos –como los grabados de J. Flaxman para ilustrar a Hesíodo (1817)–, pero más común es hallar, en pintura y en obra gráfica,

temas aislados. Y, entre ellos, el más repetido es sin duda, por su carácter brutal y simbólico a la vez, el de Saturno devorando a sus hijos: en ocasiones, Crono aproxima a su boca un niño o un objeto envuelto en telas —sin duda la piedra del mito—; pero, ya desde el siglo xv, el morbo del canibalismo tiende a superar la lógica del relato, que exige que los cuerpos de los niños engullidos por su padre permanezcan enteros en su estómago: basta recordar la versión de P.P. Rubens para la Torre de la Parada madrileña (1636) y, sobre todo, la terrible “pintura negra” de Goya inspirada en ella (1820), para preguntarse hasta qué punto este salvajismo repugnante ha mediatizado nuestra imagen del terrible Titán.

4. CRIANZA E INFANCIA DE ZEUS [JÚPITER]

Continuando con el relato que expusimos al comienzo del apartado anterior, el mito del nacimiento de Zeus se completa del siguiente modo: Rea, tras darlo a luz en una cueva del monte Dicte, “lo confió a los Curetes y a las ninfas Adrastea e Ida, hijas de Meliseo, para que lo criasen. Y éstas alimentaron al niño con la leche de Amaltea, mientras que los Curetes custodiaban, armados, a la criatura en la cueva y entrechocaban sus escudos con sus lanzas para que Crono no oyese la voz del niño” (Apolodoro, *Biblioteca*, I, 1, 6-7).

Antes que nada, se impone ya la necesidad de presentar a Rea, la esposa de Crono-Saturno. Obviamente, fue una figura esencial dentro de la mitología, dada la importancia de sus hijos y el hecho de que los defendiese frente a la brutalidad paterna; por tanto, lo lógico es que se le hubiese destinado un culto y una imagen grandiosa. Pero, por desgracia, los griegos le escatimaron los honores debidos: sólo la reflejaron, sin atributo alguno, en el contexto de su vida mítica, ilustrando —ya lo hemos señalado— pasajes como el nacimiento de Zeus y la entrega a Crono de la piedra envuelta en pañales.

El problema fundamental de Rea, en el campo religioso e iconográfico, es que fue pronto asimilada a otras diosas de la fecundidad de la tierra, como Gea [Tellus], Hera [Juno], Deméter [Ceres], Perséfone [Proserpina] y, en Roma, Ops. Pero particularmente grave fue la confusión de su figura con la de la frigia Cibele (véase capítulo decimoseptimo), que se introdujo en Grecia en la Época Arcaica: ya hemos visto al comienzo de este capítulo cómo acabó Cibele absorbiendo a Gea; baste decir ahora que, ya en el *Altar de Zeus* en Pérgamo (h. 180 a.C.), Rea ha adoptado su león como montura. Los romanos asumieron esta fusión y por tanto figuraron a Rea, desde el principio, con la corona torreada y los leones de la diosa oriental: así fue legada al arte renacentista y barroco, y todavía J. Flaxman, al ilustrar para la *Teogonía* de Hesíodo la escena de la infancia de Zeus (1817), figuró a su madre como una Cibele inequívoca.

Cuando Rea dio a luz a Zeus en la cueva de un monte de Creta, sea el Dicte o el Ida —donde se han hallado restos de cultos muy antiguos—, reinaba en esta isla un monarca primitivo, Meliseo: era conocido como el primer hombre que ofreció sacrificios a los dioses, e incluso hizo sacerdotisa de Rea a una de sus hijas, Melisa (la “abeja”). Fueron otras dos hijas suyas, la ninfas Adrastea e Ida —generalmente representadas como mujeres convencionales, con túnica y manto—, las que se encargaron de la crianza del recién nacido, y se sirvieron para ello de los servicios de Melisa y de una figura mítica muy confusa: Amaltea.

Amaltea, para la mayor parte de los mitólogos, era también una ninfa y poseía una enorme cabra, capaz de alimentar con su leche al grandioso Zeus; para otros, en cambio, era la cabra misma. Sea como fuere, la “cabra de Amaltea” o la “cabra Amaltea” tuvo cierta importancia iconográfica: en uno de sus juegos infantiles, Zeus quebró uno de sus cuernos, que dejó como regalo a sus nodrizas prometiéndoles que se llenaría de cuantos bienes desearan: tal es el origen —o uno de los orígenes propuestos— del cuerno de Amaltea o cuerno de la abundancia, es decir, la *cornucopia*, tantas veces representada, como atributo de riqueza o como simple elemento decorativo, en todas las épocas. Además, cuando la cabra murió al dar comienzo la Titanomaquia, Zeus utilizó su piel, según una versión de época romana imperial, para hacerse una coraza, la *égida*, que acabaría regalando a su hija Atenea [Minerva].

Por su parte, Melisa parece haber sido una diosa-abeja muy primitiva, figurada a menudo en la Creta minoica. Parece ser que, de un modo u otro, perduró su culto en zonas aisladas, a veces mediante su identificación con deidades más activas, y ello explicaría la representación de mujeres-abeja en la Rodas del siglo VII a.C. o el hecho de que recibiesen el nombre de “abejas” las sacerdotisas de Ártemis [Diana] en Éfeso.

Acompañaban a Ida, Adrastea, Amaltea y Melisa los Curetes, que hacían ruido con sus armas para que Crono no oyese la voz del niño. No es éste lugar para discutir si tales genios —u hombres, pues no hay acuerdo en este punto— son los mismos que los Dáctilos del Ida, pero sí cabe advertir que con este nombre, o con el de Coribantes —propriadamente, los compañeros de Cibeles— pueden aparecer en los textos, sin que ello implique cambio alguno en su iconografía: la de unos simples jóvenes que danzan semidesnudos, con cascos, escudos y espadas (Fig. 110). Por lo demás, pueden aparecer en otros contextos: alguna cerámica del siglo IV a.C. los muestra junto a Deméter y, ya en época imperial, podemos hallarlos junto a Dioniso-Zagreos en objetos órficos, ya que, según las creencias de esta secta, Zeus acabaría encargándoles la educación de su hijo.

Por lo que se refiere a los temas mismos del nacimiento y la infancia de Zeus [Júpiter], puede afirmarse que en la Antigüedad apenas inspiraron a los artistas: se sabe que el primero aparecía en la fachada del Templo de Hera en Argos (Pausanias,

II, 17, 3), realizado a fines del siglo V a.C., y ya hemos mencionado su desarrollo en el Hecateo de Lagina (h. 100 a.C.). En cuanto al segundo, sólo fue reflejado en obras helenísticas y, sobre todo, en monedas y relieves imperiales. A menudo, el elemento más vistoso de estas composiciones son los Curetes bailando en torno a la esquemática escena en que Adrastea recibe al dios recién nacido de manos de su madre, pero también cabe la aparición aislada del dios niño bebiendo la leche de la cabra.

En la Edad Moderna no faltan representaciones de la infancia de Zeus, a veces en el contexto de ciclos sobre su vida y sus amores; sin embargo, basta destacar dos cuadros de N. Poussin, que saben captar el carácter pastoril del mito: en estas obras, conservadas en la Dulwich Gallery de Londres y en los Museos Estatales de Berlín (Fig. 10), se evidencia además la erudición del artista, que parece seguir los versos de Calímaco: “¡Oh, Zeus!, las compañeras de los Coribantes, las ninfas de Dicte, te tomaron en sus brazos; Adrastea te meció en una cuna de oro, y tú chupaste la leche alimenticia de la cabra Amaltea y comiste la dulce miel, creación fatigosa de la abeja, que repentinamente surgió en el monte Ida (*Himno a Zeus*, 45-50)”.

5. LA TITANOMAQUIA Y EL REPARTO DEL MUNDO

Estamos a punto de contemplar la gesta fundacional del paganismo clásico: “Cuando Zeus se hizo mayor, tomó como compañera a Metis, una hija de Océano. Ésta dio de beber a Crono un brebaje que le hizo vomitar la piedra, y tras ella los hijos que se había tragado. Junto a ellos inició Zeus su guerra contra Crono y los Titanes. Tras diez años de lucha, Gea profetizó a Zeus la victoria si contaba con la alianza de los encerrados en el Tártaro. Entonces... éste los liberó de sus ligaduras, y los Cíclopes entregaron a Zeus el trueno, el relámpago y el rayo, a Plutón el yelmo y a Posidón el tridente. Armados de este modo, vencieron a los Titanes y, encerrándolos en el Tártaro, les pusieron como vigilantes a los Hecatonquiros. Los vencedores echaron a suertes el poder, y a Zeus le correspondió el dominio del cielo, a Posidón el del mar y a Plutón el del Más Allá” (Apolodoro, *Biblioteca*, I, 1, 7 a I, 2, 1).

Este grandioso mito parece reflejar un hecho histórico indiscutible: la caída de los dioses antiguos prehelénicos frente a una religión de cuño indoeuropeo. Sin embargo, lo que en principio parece tan fácil de explicar se pierde de hecho en una maraña mitológica. Acabamos de ver que incluso se quiso dar un origen cretense —y vinculado a las grandes diosas neolíticas de la naturaleza— al propio Zeus, para asimilar su nacimiento al de un dios de la religión primitiva y hacer así más aceptable su figura entre las poblaciones autóctonas. Pronto veremos cómo se incorporaron otras deidades antiguas al nuevo panteón, convirtiéndolas a veces en hermanas o compañeras de los nuevos dioses. Pero basta, por ahora, que observemos hasta qué punto son confusas las noticias que tenemos sobre ciertos detalles de la Titanomachia: en

principio, es la guerra de los dioses contra los Titanes; en realidad, a poco que se analiza el problema, todo se pierde en matices.

Obviamente, pecamos de racionalismo haciendo este tipo de observaciones en el campo de la mitología, pero es imposible pasar por alto ciertos datos: al parecer, no se creía que hubiesen intervenido en el combate Hestia, Deméter y Hera: esta última, desde luego, vivió la contienda refugiada junto a Océano y Tethys. Por lo demás, tampoco parece que combatesen muchos Titanes del lado de Crono, puesto que Rea, Temis y Mnemósine se inclinaron de forma clara por el partido de los dioses, dadas sus relaciones con Zeus, y Océano y Tethys permanecieron neutrales. En cuanto a los demás, ¿cómo podemos interpretar que al menos Febe y Tía apareciesen más tarde combatiendo contra los Gigantes? ¿fueron también neutrales, o hemos de suponer con Píndaro (*Pítica* IV, 291-293) que Zeus acabó liberando del Tártaro a sus enemigos? Sea como fuere, los combatientes no fueron muchos, y los Cíclopes y Hecatonquiros inclinaron la balanza a favor de Zeus.

Por lo demás, la iconografía no nos ayuda en absoluto a definir la idea que los griegos tuvieron de aquel enfrentamiento crucial y primigenio: por curioso que parezca, la Titanomaquia apenas fue representada en el mundo antiguo, si exceptuamos el testimonio literario de Jenágoras, ya comentado al principio de nuestro estudio sobre Crono, acerca de una cratera de bronce arcaica conservada en Rodas, y la posibilidad de que el tema aparezca en el frontón arcaico del Templo de Corfú (h. 580 a.C.).

Realmente, este combate parece un tema maldito: ni los griegos y romanos quisieron recordar la lucha de un hijo —aunque fuese Zeus [Júpiter]— para destronar a su padre, ni en época moderna se ha planteado ningún pintor aludir a un asunto tan vidrioso y difícil de defender en clave política o moral: cuando, bajo tal o cual cuadro, hallamos el título de *Lucha de los dioses contra los Titanes*, podemos afirmar, casi siempre, que se trata de un error, y que el título correcto es *Lucha de los dioses contra los Gigantes*. Incluso J. Flaxman, uno de los escasos grabadores que abordan el tema (1817), usa en uno de sus grabados sobre la Titanomaquia una imagen de Gigantomaquia; y es que, como veremos en el capítulo tercero, esta última guerra fue de un signo muy diferente.

Concluida su lucha contra los Titanes y encerrados éstos en el Tártaro —salvo la posible huida de Crono a Italia—, Los tres hermanos vencedores procedieron al reparto del mundo: para Apolodoro y los demás autores que siguen el testimonio de la *Iliada*, XV, 187-195, este reparto se hizo por suerte; para otros, como Hesíodo, los dioses “por indicación de Gea animaron a Zeus Olímpico, el de amplia mirada, para que reinara y fuera su soberano, y él les distribuyó bien las dignidades” (*Teogonía*, 883-885). Sea como fuere, Zeus obtuvo, en palabras de Homero, “el ancho cielo en el Éter y en las nubes”; Posidón, “el canoso mar”, y Hades hubo de contentarse con

“el tenebroso Occidente” y el mundo subterráneo, que le hizo rico (*plutón*) por sus minas de metales preciosos.

El tema del reparto del mundo no es común en la iconografía. El arte antiguo lo ignora, a pesar de su trascendencia para el nuevo orden. En cuando a la Edad Moderna, lo presenta en raras ocasiones, y, si en el Casino Ludovisi de Roma (h. 1600) un artista anónimo —al que se ha querido identificar con Caravaggio— imaginó a los tres dioses en torno a la esfera del cosmos, lo más normal es ver una escena sencilla y narrativa, donde cada hermano recoge una suerte de una vasija y se dirige hacia el elemento que le ha correspondido.

Capítulo segundo

Los comienzos de la humanidad

Mientras que en la naturaleza superior se desarrollan los conflictos entre los Titanes y los dioses por el control del universo, sobre la faz de la tierra dan sus primeros pasos los hombres. Por curioso que parezca, el paganismo no establece, como la Biblia, un vínculo claro entre estos dos ámbitos superpuestos: es evidente que los mortales viven en la tierra cuando aún no han nacido Zeus y sus hermanos –bien saben los habitantes de la Grecia del II Milenio que su tierra estaba poblada antes de que llegasen las deidades indoeuropeas a ocuparla–; por tanto, el camino está abierto a las más variadas disquisiciones.

De hecho, la mitología pagana no llegó nunca a un acuerdo sobre el origen del hombre, y permitió la convivencia de varias versiones incompatibles sobre este tema. Para explicar tan peculiar situación, cabe señalar dos ideas fundamentales: en primer término, la creencia generalizada, durante todo el mundo antiguo, en la llamada “generación espontánea”: del barro sin vida pueden surgir los seres vivos, lo que convierte la aparición de las distintas especies animales, y del hombre entre ellas, en una posibilidad que no necesita explicación; son muchos los mitos que consideran a Gea –o a la tierra, simple elemento natural– como “madre” de los hombres.

En segundo término, hay que resaltar que los griegos primitivos, como muchos pueblos de otras latitudes, tendían a identificar como “hombres” u “hombres verdaderos” tan sólo a los miembros de su etnia, e incluso de su linaje: de ahí que se multiplicasen las leyendas áticas, argivas, tebanas o arcadias sobre la aparición de los “primeros hombres” en sus comarcas respectivas, a menudo por la intervención de algún ser divino en el seno de la tierra local. Realmente, la adquisición del concepto de “humanidad” fue en la Hélade un logro teórico relativamente tardío (acaso del siglo VIII a.C.), lo que explica su incapacidad para imponerse en el plano religioso.

En tales circunstancias, lo que ahora vamos a tratar son las diversas teorías que fueron elaborando poetas y mitógrafos en torno a la idea de un “hombre” unitario, teorías que pocas veces dieron lugar a imágenes en la Antigüedad. En cambio, cabe decir que tal situación cambió de forma drástica en el Renacimiento, cuando estas “teorías míticas” revelaron su interés: podían compararse con los planteamientos de la Biblia, y mostraban en ocasiones paralelismos sugestivos e insospechados con ella.

I. LA PECULIAR FIGURA DE PROMETEO

Al menos desde Hesíodo, la vida de los primeros hombres aparece vinculada de forma indisoluble a Prometeo, que suele ser considerado un Titán por ser hijo del Titán Jápeto y de la oceánide Clímene. Según relata la *Teogonía*, este grandioso personaje, cuya inteligencia se revela en su mero nombre –“el que piensa antes”–, fue quien, durante la Titanomaquia, supo dotar a la humanidad de fórmulas de supervivencia frente al terrible y creciente poder de Zeus: al instituirse el sacrificio cruento que los hombres ofrecerían a los dioses, “puso de un lado la carne, las ricas vísceras y la grasa, cubriéndolas con la piel...; del otro lado, recogiendo los blancos huesos del buey con falaz astucia, los disimuló cubriéndolos con brillante grasa” (538-542). Al escoger Zeus la segunda parte, los hombres se aseguraron, para su sustento, la carne y las pieles de los animales sacrificados.

Zeus, irritado por esta acción, negó a los hombres la “infatigable llama del fuego”; pero “de nuevo le burló el sagaz hijo de Jápeto, pues escondió... el infatigable fuego en una caña hueca” (*Teogonía*, 563-566), tomándolo del Olimpo, de la fragua de Hefesto [Vulcano] o del carro del Sol, y se lo entregó de nuevo a los hombres para que pudiesen defenderse de las alimañas y cocinar sus alimentos. Prometeo, en una palabra, se atrevía, una y otra vez, a desafiar al orgulloso vencedor de la Titanomaquia para proteger a los mortales desvalidos, por los que el dios triunfante no sentía la menor inclinación.

Actitud tan provocadora tuvo un castigo brutal: mediante la ayuda de Hefesto, que se hizo acompañar en esta ocasión por la Violencia (*Bía*) y la Fuerza (*Krátos*), Zeus “ató a Prometeo, el abundante en recursos, con irrompibles ligaduras y dolorosas cadenas..., y lanzó sobre él su águila de amplias alas: ésta le comía el hígado inmortal, que durante la noche crecía en la misma proporción” (*Teogonía*, 522-525). Y así permaneció el hijo de Jápeto varios siglos atado a una columna o roca del Caúcaso hasta que, pasando por allí Heracles [Hércules], se apiadó de él, lanzó flechas contra el águila y liberó al prisionero de sus ligaduras. Zeus aceptó la solución y recibió a Prometeo en el Olimpo, porque éste, según ciertos autores, acababa de advertirle del peligro que suponía la nereida Tetis, de la que el dios estaba enamorado: su hijo había de ser más importante que su progenitor, y era por tanto más prudente casarla con un simple mortal.

En realidad, debió de plantearse desde pronto una pregunta: ¿por qué Prometeo, hijo de un Titán, tuvo tanto empeño en apoyar a la humanidad naciente? ¿Sólo por ayudar a los de su casta contra Zeus? Y la respuesta se perfiló en el siglo IV a.C., fecha propicia para las discusiones mítico-filosóficas: mientras que Platón elaboraba la teoría del Demiurgo, el ser divino capaz de modelar la materia y “crear” así los seres que componen la naturaleza, surgió una teoría muy interesante, que se difundió pronto

y que ya los comediógrafos Menandro y Filemón demuestran conocer h. 300 a.C.: Prometeo habría sido el “creador” del hombre, al que habría modelado con arcilla; defendiendo sus criaturas, no hacía sino velar por la supervivencia de su propia obra.

La teoría tuvo éxito y se fue generalizando: Ovidio se hace todavía eco de las discusiones iniciales, pero incide en la solución final: “Nació el hombre, sea que lo crease de semen divino el Hacedor del Mundo (es decir, el Demiurgo)..., sea que, al retener la Tierra, recién separada del elevado Éter, el semen de su pariente el Cielo, el hijo de Jápeto la mezclase con agua de lluvia y la modelase dándole la forma de los dioses que lo gobiernan todo. Mientras que los demás animales, inclinados, miran hacia tierra, [el creador] dio al hombre un rostro frontal y le ordenó que lo elevara al cielo, dirigiéndolo hacia las estrellas” (*Metamorfosis*, I, 78-86).

No se detuvo ahí la meditación sobre la labor creadora de Prometeo: a lo largo del Periodo Imperial siguieron perfilándose los términos de su acción, hasta llegar, ya en el siglo v d.C., a una visión tan sugestiva como la que nos transmite Fulgencio el Mitógrafo: “Dicen que, cuando Prometeo modeló con barro la figura de un hombre, Minerva admiró obra tan excelente y prometió a su autor el bien celestial que quisiese para perfeccionarla. Como éste respondió que desconocía qué bienes de los dioses podrían serle útiles, ella lo elevó al cielo. Allí, viendo que los elementos celestes estaban animados por llamas, concibió el deseo de introducir fuego también en su obra, y, en consecuencia, acercó ocultamente una rama a las ruedas de Febo [el Sol]. Logró así encenderla, descendió a la tierra con este fuego robado, lo acercó al pecho del hombre que había modelado y lo dotó así de vida” (*Mitologías*, II, 6).

Obviamente, una evolución mítica tan compleja tiene su reflejo en una trayectoria iconográfica llena de variantes y matices. Sin embargo, cabe advertir que nuestro Titán, acaso un primitivo dios del fuego sustituido por Hefesto al instaurarse la religión indoeuropea, no recibió culto en la Hélade—salvo en ciertas fiestas atenienses dedicadas a su memoria—, e incluso vio, en ocasiones, que se ponía en duda su mero carácter de inmortal, lógico por su estirpe. Por tanto, sólo podía aspirar a verse representado en escenas de su propia leyenda, quedando excluidas las imágenes presentativas de su figura.

En las obras más antiguas que relatan su historia—vasijas pintadas del siglo VII a.C.—, el hijo de Jápeto aparece, sea atado y amenazado por el águila, sea liberado de ésta por Heracles: son sus dos iconografías principales en Grecia, que se mantienen en el Arcaísmo y el Clasicismo, con neta preferencia por la segunda. En el siglo VI a.C. se multiplican incluso los dioses en torno a la esperada liberación del Titán. Al lado de estas escenas, resulta anecdótica la breve aparición, en la cerámica ateniense de mediados del siglo V a.C., de una escena atípica: la de los Sátiros apoderándose del fuego traído por Prometeo a los hombres, lo que sin duda refleja el éxito obtenido por un drama satírico de Esquilo, el *Prometeo alumbrador del fuego*, que no ha llegado hasta nosotros.

La gran innovación del Helenismo, desde el siglo III a.C., es la imagen de Prometeo modelando al hombre, que se multiplica en gemas; pero hay que esperar al Periodo Imperial para que la leyenda completa de nuestro Titán aparezca dignamente representada: en relieves y pinturas pueden aún aparecer su suplicio y su liberación, pero su labor creadora y filantrópica se concentra en varios sarcófagos a partir del siglo II d.C. (Fig. 11): allí vemos al hijo de Jápeto como un dignísimo hombre barbado, muy musculoso y revestido por un simple manto, que modela una figura humana; alrededor aparecen las asombradas ninfas y Atenea [Minerva], que ayuda ya a Prometeo. Por entonces se estaba forjando la leyenda de la que, como acabamos de ver, Fulgencio conoció una variante: en efecto, en estos relieves es la diosa quien infunde personalmente el alma —figurada como Psique, con alas de mariposa— en la figura recién modelada. A veces, para acompañar esta escena pueden aparecer también el robo del fuego en la fragua de Hefesto y su entrega al hombre.

El último sarcófago con esta iconografía, conservado en los Museos Capitolinos, se fecha en el siglo IV d.C. y añade de forma elocuente, en el borde, las figuras de Adán y Eva. Sin embargo, tan feliz conjunción no fue una promesa de simbiosis: durante la Edad Media, Prometeo se vio en la difícil tesitura de competir con la versión bíblica de la creación: sin duda los mitógrafos, en sus planteamientos evemeristas, lo mencionarían junto a Dédalo y Orfeo, inventores y artistas míticos que contribuyeron a la evolución de la humanidad, pero no tendrían más remedio que poner en duda su condición de creador del hombre. En tales circunstancias, se comprende que los textos fructificasen en pocas imágenes, aunque algunas tan curiosas como la Biblia carolingia de Moûtier-Grandval (Biblioteca Británica) o algún *Ovidio moralizado* del siglo XIV, donde el Demiurgo y Prometeo aparecen como figuras paralelas.

En el ámbito del Humanismo, Prometeo recibe un nuevo enfoque: Boccaccio ve en él al hombre que supera todas las penalidades para lograr el fuego celeste del Sol, símbolo del conocimiento espiritual, y el auge del platonismo en el siglo XV contribuye a exaltar su figura. Entonces se estudian sus mitos y, fruto de su recuperación, Piero di Cosimo, en las dos tablas de un bello *cassone* (h. 1517), logra reunir hasta seis pasajes de la vida del Titán: en una de estas obras, *El mito de Prometeo*, conservada en la Alte Pinakothek de Munich, descubrimos a nuestro personaje modelando la figura del hombre, discutiendo con su hermano Epimeteo —al que pronto haremos referencia— y ascendiendo al cielo acompañado por Atenea; en la otra, *La historia de Prometeo*, conservada en el Museo de Bellas Artes de Estrasburgo (Fig. 12), lo vemos robando el fuego del carro del Sol, acercándolo a la estatua que ha modelado y sufriendo su cruel castigo.

Realmente, a principios del siglo XVI están ya puestas las bases para la efigie moderna de Prometeo: el grandioso y musculoso Titán semidesnudo puede, en raras ocasiones, modelar al hombre, ser liberado por Heracles o verse apoyado por la presencia de

Atenea. Sin embargo, son dos las escenas que concentran la mayor parte de sus representaciones: una, la que lo muestra descendiendo de los cielos con su caña encendida, muy parecida a una antorcha (P.P. Rubens, 1636); la otra, sin duda la más repetida, es la que evoca su encadenamiento al Cáucaso y el terrible suplicio del águila.

En este punto, cabe hacer una importante advertencia: el castigo de Prometeo se parece tanto al de Ticio (Fig. 51), que sus representaciones pueden llegar a confundirse, induciendo a error a artistas y estudiosos. Por tanto, merece la pena que nos detengamos en una breve digresión.

Sin entrar ahora a relatar el mito de Ticio —ya hablaremos de su acción criminal en el capítulo séptimo, cuando lo encontremos en los infiernos—, nos basta decir que fue condenado allí a quedar tendido en el suelo mientras que, según diversas leyendas, serpientes, buitres o águilas devoran su hígado. Basta recordar, por su carácter evocador, la imagen que da Virgilio de esta terrible escena: “Allí se veía a Ticio, vástago de la Tierra, madre de todos, cubriendo nueve yugadas enteras con su cuerpo. Un monstruoso buitre, situado en su pecho, le va royendo con su corvo pico el hígado siempre vivo y las entrañas, que crecen sin cesar... (*Eneida*, VI, 595-600)”.

El castigo de Ticio es un tema recurrente en el Renacimiento y el Barroco, donde los “grandes condenados” reciben el suplicio merecido por quienes se sublevan contra Zeus, símbolo de la Monarquía absoluta: Ticio aparece encadenado al suelo o a una gran roca, y, en el ambiente sombrío y humeante de los infiernos, se retuerce de dolor ante la repugnante acción de rapaces y culebras sobre su vientre. ¿Cómo no recordar, por ejemplo, los cuadros sobre este tema que pintaron Tiziano (1548) y J. de Ribera (1632)?

El caso de Prometeo es distinto: él está al aire libre, sobre una montaña, a menudo con una antorcha al lado, y nada tienen que hacer en su compañía las serpientes. Además, aunque se sublevase contra el poder omnímodo de Zeus, son pocos los comitentes, y por tanto los artistas, que consideran justo su castigo (S. Rosa, h. 1637); ni siquiera cabe aducir, para acusarle, que, como quiere A. Alciato, se entregó sin mesura al culpable deseo de saber en exceso. Realmente, nuestro Titán siempre tiene a su favor su buena voluntad, encaminada a ayudar a los hombres, y por tanto nadie se atrevería a calificarlo sencillamente de “criminal”. Es más: muchos son los que, aun en pleno vigor del absolutismo barroco, se inclinan a pensar que el suplicio de Prometeo es casi un “martirio”, con lo que este apelativo supone en el campo iconográfico: las muestras de dolor no han de ser excesivas, y debe dominar en las dignas facciones de la víctima el autocontrol de quien asume su desgracia en aras de un ideal.

Esta observación lleva consigo otras consecuencias: como se comprenderá, el castigo de Prometeo es, por sí mismo, incómodo para cualquier monarca absoluto, aunque éste quiera demostrar su cultura clásica y su disposición a castigar cualquier

revuelta. Más fácil es encontrar a nuestro Titán castigado en obras de escuelas artísticas, como la holandesa del Barroco, deseosas de sacudirse yugos tiránicos y crearse regímenes republicanos. Además, ya en este contexto, pueden llegar a forzarse los detalles para dar al hijo de Jápeto un carácter casi sagrado: un bello dibujo de Carel van Mander (h. 1600), hoy en el Museo Británico, sustituye la roca del Cáucaso por una tosca cruz, recordando el papel de “salvador de los hombres” que desempeñó el Titán.

La imagen de Prometeo-Cristo, o de Prometeo-mártir, llegará, a través del “redescubrimiento” del *Prometeo encadenado* de Esquilo en el siglo XVIII (J. Flaxman, 1795; H. Füssli, h. 1810) hasta el simbolismo del siglo XIX, donde brillará por sus méritos el *Prometeo* de G. Moreau (Fig. 13). Sin embargo, el contenido de este cuadro es ya equívoco: su propio autor lo definía como “el gran sacrificado que muere por la humanidad”, orillando de forma consciente una discusión propia de su época: ¿Era el hijo de Jápeto una verdadera prefiguración de Cristo? ¿No podía vérselo más bien, desde el punto de vista ilustrado, filantrópico o revolucionario, como quien se enfrentó al cruel Zeus, prototipo del Dios del cristianismo, y se convirtió en un salvador romántico ajeno a la religión oficial?

Rejuvenecido por esta polémica, Prometeo ha seguido inspirando a artistas socialmente comprometidos durante el siglo XX: no es extraño que evoque su figura J.C. Orozco en el Palacio de Bellas Artes de México (1934), aunque lo haga con una imagen atípica: la de un hombre desnudo que, fulminado por llamas celestes, las trae al mundo para ayudar a la humanidad en su marcha hacia el progreso.

2. EL MITO DE PANDORA

En el contexto de los enfrentamientos entre Prometeo y Zeus por la suerte de la humanidad y su relación con los dioses, surge, además del castigo del Titán, un mito etiológico muy sugestivo: el que pretende explicar la desdichada condición de los hombres atribuyéndola a la actividad de una mujer, Pandora, creada por orden de Zeus con este fin. Este mito, dominado por su protagonista femenina, aparece ya descrito por Hesíodo, quien lo presentó en sus dos obras principales —la *Teogonía* y *Los trabajos y los días*— asegurando así su pervivencia. En cuanto a los discutidos orígenes de la leyenda, no cabe sino recordar paralelismos remotos con el mito bíblico de Eva, y algo más próximos con el cuento egipcio de *Anup y Bata*.

En los versos de Hesíodo, el relato es el siguiente: “Ordenó [Zeus] al muy ilustre Hefesto que mezclase tierra con agua, que hiciese una encantadora figura de doncella semejante en su rostro a las diosas inmortales y que le infundiese voz y vida humanas. Encargó después a Atenea que le enseñara sus habilidades de tejer y coser. Mandó a la dorada Afrodita que rodease su cabeza de gracia, irresistible sensualidad

y rasgos cautivadores; y a Hermes... le encargó que la dotase de una mente cínica y de un carácter voluble...”. Una vez concluidos éstos y otros encargos, el propio Hermes “puso a esta mujer el nombre de Pandora (“pan” significa “todo”, y “dora”, “regalos”), porque todos los habitantes del Olimpo le hicieron algún presente” (*Los trabajos y los días*, 60-83). Cuando Pandora se presentó en público, causó entusiasmo entre los dioses y los mortales.

Para introducir esta deliciosa y terrible criatura entre los hombres, Zeus escogió como destinatario a Epimeteo [el que piensa demasiado tarde], hermano y contrafigura de Prometeo; este Epimeteo vivía entre los mortales, y Zeus podía suponer que, en su ingenuidad, no haría caso de las advertencias del sabio Titán contra los regalos procedentes del Olimpo. En efecto, el incauto recibió a Pandora de manos de Hermes, provocando así la desgracia de la humanidad: “Antes vivían sobre la tierra los hombres libres de males, ajenos a la dura fatiga y exentos de las penosas enfermedades que acarrear la muerte; pero aquella mujer, al quitar con sus manos la enorme tapa de una jarra, dejó diseminarse [estos males] y desencadenó en los hombres lamentables inquietudes. Sólo permaneció dentro [de la jarra] la Esperanza..., que no pudo volar hacia la puerta (*Los trabajos y los días*, 90-99)”.

Esta trama mítica, pese a su aparente sencillez, deja en pie dudas difíciles de solventar: ¿de dónde surgió la jarra de los males, que siglos más tarde se popularizaría con el nombre inexacto de caja de Pandora? Por otra parte, cuando Hesíodo dice que de Pandora “desciende la estirpe de las mujeres (*Teogonía*, 590)”, ¿quiere decir, como se ha repetido siglo tras siglo, que Pandora fue absolutamente la primera mujer, como la Eva de la Biblia? ¿La humanidad anterior a Pandora, la que fue ayudada por Prometeo, estaba por tanto compuesta sólo de varones? Por suerte, no es cometido nuestro adentrarnos en problemas tan espinosos: nos basta saber que, frente al mito de Prometeo, el de Pandora se mostró totalmente estable durante toda la Antigüedad: no suscitó gran interés entre los literatos y apenas fue mencionado por algún mitógrafo.

Fruto de esta situación, se comprende que la iconografía antigua de Pandora sea muy escasa: curiosamente, se concentra casi toda ella en la Atenas de mediados del siglo v a.C. (Fig. 14), acaso ligada al éxito de un drama satírico de Sófocles titulado *Pandora*, y se limita a una parte del mito: la preparación de la dama para su presentación en la asamblea de los dioses, es decir, el mal llamado “Nacimiento de *Pandora*”, que Fidias dignificó hasta incluirlo en la base de la *Atenea Pártenos*.

La situación cambió por completo en el Renacimiento, en parte por la belleza sugestiva del relato y el desarrollo retórico que permitía, y en parte por la obvia comparación entre Eva y Pandora. Precisamente se titula *Eva prima Pandora*, por el cartel que así la identifica, una magnífica imagen de J. Cousin (1549), conservada en el Louvre, que representa a la dama clásica reclinada y casi desnuda, con dos vasijas

junto a ella y apoyada en una calavera, símbolo de las desgracias humanas. En esas fechas, por lo demás, se imaginan variantes, como la que responsabiliza a Epimeteo de la apertura de la jarra.

Paralelamente se multiplican otras imágenes de Pandora —siempre con una vasija o un cofre—, que a veces llegan a confundirse con las de Psique, que abrió la cajita de Perséfone [Proserpina] destinada a Afrodita [Venus]: no insistamos ahora en este punto conflictivo: ya estudiaremos a Psique cuando hablemos de su relación con Eros [Cupido, el Amor] en el capítulo duodécimo, y basta decir por ahora que este pasaje de su leyenda transcurre a la salida de los infiernos, no en una casa como la de Epimeteo, y que la pequeña caja de Psique suele distinguirse por su tamaño de la gran jarra o cofre de Pandora.

Más numerosas que estas imágenes presentativas de Pandora serán, entre el siglo xvi y mediados del xix, las obras que ilustren distintos pasajes de su mito, y que incluso se reunirán en ciclos completos: alguno de ellos, como el grabado por J. Flaxman (1817), seguirá fielmente el relato de Hesíodo; otros, en cambio, responderán a adaptaciones posteriores: así, en 1658 decoraron varios artistas, dirigidos por Velázquez, el Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid, y bastan los títulos de sus perdidas composiciones para revelarnos lo que había acabado siendo la versión más común del relato: *Vulcano, delante de su fragua, presenta la imagen de Pandora a Júpiter*; *Los dioses, reunidos en asamblea, colman de regalos a Pandora*; *Júpiter entrega a Pandora el vaso de oro para Prometeo*; *Prometeo rechaza el vaso que le ofrece Pandora*, y, finalmente, *Bodas de Epimeteo y Pandora*. Sólo falta, como puede verse, el momento fatídico de la apertura de la jarra, acaso inconveniente en el ámbito amable de un palacio.

Sin embargo, es evidente que la fuerza dramática del mito se concentra en dos puntos: por un lado, en la asombrosa belleza de Pandora; por otro, en su carácter fatídico al servicio de Zeus. Y entre ambos queda el interrogante: ¿hasta qué punto es Pandora culpable del mal que causa con su belleza? La captación de este problema es la base de la iconografía de Pandora para el simbolismo del siglo xix, dominado por la idea recurrente de la “mujer fatal”: J.W. Waterhouse puede dar a su figura (Fig. 15) una refinada inocencia infantil mientras que abre su cofre; O. Redon la presenta (1909) como una Afrodita humilde con una caja en las manos. Son dos visiones distintas, pero ambas encaminadas a inundar de misterio el recuerdo de esta mujer mítica.

3. EL DILUVIO DE DEUCALIÓN

No fueron el suplicio de Prometeo y la creación de Pandora los últimos intentos de Zeus por abatir al género humano. Aún le quedaba por probar un recurso más

destrutivo, y así lo hizo una generación más tarde, tomando como pretexto la acción criminal de un hombre concreto: Licaón.

Licaón era un monarca primitivo de Arcadia, tierra de pastores donde abunda el lobo (*lykos* en griego). Su padre, Pelasgo, había sido el primer hombre que habitó la región —sea que naciese de la tierra, sea que su padre fuese el propio Zeus— y él había heredado su poder. Llegó a tener hasta cincuenta hijos y una sola hija, Calisto, a la que veremos en el capítulo cuarto entre las amantes de Zeus. Sin embargo, tanto él como su estirpe se enfrentaron al dios en unas circunstancias dramáticas, que se han relacionado con los sacrificios humanos y actos de antropofagia ritual que, al parecer, se celebraban en esa comarca en honor de Zeus Licio [Zeus el lobuno]: según el relato de Apolodoro, el rey de los dioses, informado de la impiedad de los hijos de Licaón, “se presentó ante ellos bajo la apariencia de un jornalero. Ellos le invitaron a su casa como huésped y, tras degollar un niño nativo y mezclar sus entrañas con la carne del sacrificio, se lo ofrecieron” (*Biblioteca*, III, 8, 1).

Al darse cuenta de lo ocurrido, Zeus reaccionó de forma inmediata: como él mismo relataría a los dioses reunidos en asamblea, “tan pronto como se sirvió [la carne] en la mesa, yo hundí la casa con mi rayo vengador...; huyó él [Licaón] aterrorizado y, al llegar al silencioso campo, trató en vano de hablar, porque aulló... Su ropa se transformó en pelo, sus brazos en patas: se convirtió en lobo, aun conservando huellas de su antigua figura: mantuvo su pelo cano, su rostro violento, sus ojos brillantes y su aspecto salvaje” (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 230-239).

Se comprende que esta descripción pudiese inspirar a algunos artistas por su propia extrañeza: en efecto, en la Edad Moderna hallamos obras —no muchas, desde luego— que siguen los versos de Ovidio, y entre ellas podemos resaltar un cuadro diseñado por P.P. Rubens para la Torre de la Parada (1636).

Cuando Zeus concluyó este relato de su experiencia con Licaón, los dioses aceptaron su proyecto: había que destruir a los hombres para crear una humanidad diferente. Enseguida se desencadenó sobre la tierra —o sobre buena parte de Grecia, según se prefiera— un diluvio destructor y brutal.

No sabemos cuándo se elaboró en la Hélade este evidente eco de los diluvios mesopotámico y hebreo: sólo podemos decir que ya se conocía en el siglo V a.C., puesto que Píndaro (*Olímpicas*, IX, 41-52) expone sus rasgos principales y da el nombre de los ancianos que salvaron a la humanidad de su total extinción: fueron éstos Deucalión y Pirra, a los que otros mitólogos posteriores considerarían, respectivamente, hijo de Prometeo e hija de Epimeteo y Pandora.

Volviendo al relato de Ovidio, diremos que, al subir el nivel de las aguas, llegó Deucalión a la cumbre del Parnaso “llevado por una barquichuela junto a la compañera de su lecho (Pirra); y ambos adoraron a las ninfas, a los dioses de la montaña y a la profética Temis, que entonces dictaba allí los oráculos” (*Metamorfosis*, I, 319-321).

Júpiter decidió entonces dar por concluido el diluvio y ordenó a las aguas retirarse. Mientras, Temis, consultada por los ancianos, les dijo: “Marcháos del templo, cubrí- os las cabezas, aflojáos los vestidos ceñidos y arrojad por la espalda los huesos de la gran madre” (*Metamorfosis*, I, 381-383). Ante tal orden, Pirra quedó aterrorizada; pero Deucalión le explicó el enigma: la “gran madre” de todos es la Tierra, y sus huesos son las rocas. Ambos se dedicaron a tirar hacia atrás piedras, e inmediatamente se convirtieron en hombres las que lanzaba Deucalión y en mujeres las que arrojaba Pirra: así nació la nueva humanidad.

Desde el punto de vista iconográfico, es obvio que este mito, sobre todo en sus dos pasajes finales –el oráculo de Temis y los ancianos lanzando piedras que se convierten en figuras humanas–, resulta *a priori* atractivo para un artista. Sin embargo, en la Antigüedad se conoce sólo una obra que nos lo evoque: se trata de un relieve en estuco hallado en Ostia (h. 125 d.C.), donde los protagonistas, identificados por inscripciones, componen una escena muy completa: Deucalión y Pirra miran hacia un santuario mientras que, tras ellos, se levantan los “hombres recién nacidos” –así lo dice la inscripción– en presencia de Minerva.

La situación cambia tras la recuperación de Ovidio a fines de la Edad Media, porque entonces el tema alcanza verdaderos vuelos. Ya hay varias versiones interesantes en el siglo xv, como la que presentó Filarete en las puertas de San Pedro del Vaticano (1433), o, aún más interesante, la que aparece en la *Crónica florentina ilustrada*, atribuida a Baccio Bandini (Fig. 16): en ella, las rocas se transforman en hombres antes de caer al suelo.

Entre los siglos xvi y xviii son muchas las representaciones del mito, a menudo en el contexto de ciclos sobre las *Metamorfosis*: a veces llegan a fundirse las dos escenas sucesivas del relato, siempre delante del templo circular de Temis, pero también puede aparecer una de ellas aislada o las dos en cuadros sucesivos. Por razones de calidad, de nuevo hay que aludir al diseño de P.P. Rubens para la Torre de la Parada (1636), donde Deucalión y Pirra lanzan sus piedras; pero tampoco podemos olvidar dos composiciones muy originales: la realizada por J. Tintoretto en los llamados “Techos de Módena” (1541), asombrosa por su carácter sintético –sólo vemos a los ancianos Deucalión y Pirra orando ante la escultura de Temis–, y la de G.B. Castiglione, realizada en 1655 y conservada en los Museos Estatales de Berlín: las piedras que tiran los protagonistas caen hacia el primer plano, y del suelo salen curiosas cabezas haciendo muecas variadas.

4. LAS EDADES DEL HOMBRE

Ya desde Hesíodo, las leyendas sobre Prometeo y Deucalión plantearon a los mitólogos un problema cronológico con respecto a otro mito paralelo y carente, al

parecer, de cualquier relación inicial con ellas: el de las sucesivas “razas” o “edades” que habrían presidido la lenta decadencia moral del hombre. La humanidad, en efecto, habría partido de un estado ideal y fue degenerando en diversas etapas –tres, cuatro o cinco, según los distintos poetas– hasta llegar a la amarga situación en que hoy se encuentra.

Todos los tratadistas están de acuerdo en que la primera etapa fue la Edad de Oro, protagonizada, según Hesíodo, por “una dorada stirpe de hombres mortales que vivieron en los tiempos en que reinaba Crono en el cielo” (*Los trabajos y los días*, 109-111). Sin embargo, dejemos la descripción de esta fase y de las sucesivas a Ovidio, porque sus *Metamorfosis* han sido en éste, como en tantos otros pasajes, la fuente de inspiración fundamental para los artistas modernos: imaginemos por tanto que en la Edad de Oro “la gente vivía sin problemas en medio de una agradable paz. La Tierra lo entregaba todo por propia iniciativa, sin que el azadón la tocara ni el arado la hiriera... La primavera era eterna, y la tibia brisa de los plácidos Céfiros acariciaba las flores nacidas sin simiente... Ya corrían ríos de leche, ya ríos de néctar, y la amarilla miel goteaba de la verde encina” (I, 100-112).

Según la creencia romana, esta Edad de Oro se prolongó en Italia durante los *Saturnia regna*, es decir, durante el periodo en que reinó allí el destronado Crono, y ello a pesar de que, como hemos dicho, Saturno es un dios agrícola que supone el trabajo de los campos. En este sentido, más lógico hubiera sido situarlo en la Edad de Plata, cuando “Júpiter acortó la duración de la antigua primavera y... dividió el año en cuatro estaciones... Entonces por primera vez se cobijaron (los hombres) en casas, que eran cuevas, espesos matorrales y ramas entrelazadas con cortezas; entonces por primera vez arrojaron en surcos semillas de Ceres y los novillos gimieron oprimidos por el yugo” (*Metamorfosis*, I, 113-124).

Tras esta especie de “neolítico feliz”, aún tendrían que llegar las edades de los metales: “Vino en tercer lugar... la generación de bronce, más cruel de carácter y más dispuesta a las terribles armas, aunque no criminal” (*Metamorfosis*, I, 125-127); para algunos tratadistas, la última fase de esta Edad de Bronce sería la Edad de los Héroes, que culminaría, como es lógico, en la Guerra de Troya.

Finalmente llega la Edad de Hierro, que dura, en principio, hasta el momento en que escribe el mitógrafo: “Enseguida irrumpieron en esta edad del peor metal crímenes de todo tipo, al tiempo que huían el pudor, la verdad y la lealtad; en su lugar penetraron los engaños, los fraudes, las insidias, la violencia y el deseo criminal de poseer” (*Metamorfosis*, I, 127-131).

Desde el punto de vista iconográfico, este “mito de las edades” tiene interesantes manifestaciones, pero centradas sobre todo en la Edad de Oro (J. Zucchi, h. 1575): las otras sólo aparecen si se componen ciclos completos de todas ellas, sea en cuadros, sea en grabados ilustrativos (J. Flaxman, 1817). Además, cabe señalar que todas

estas imágenes se realizan en la Edad Moderna y se basan en los textos antiguos, recordados una y otra vez por la literatura: incluso Don Quijote, recordando directamente a Boecio (*Consolación de la filosofía*, II, V) evoca, en su “discurso a los cabreiros” la “dichosa edad y siglos dichosos aquéllos a quienes los antiguos pusieron nombre de dorados” (I, cap. XI).

Por lo que se refiere, en concreto, a esta Edad de Oro, cabe añadir que ningún artista se plantea la tesis de que los hombres fuesen por entonces sólo varones, puesto que aún no había sido creada Pandora; muy por el contrario, lo que domina es la expresión de una sociedad libre, donde hombres y mujeres presentan sin complejos su desnudez en un mundo ideal; tan ideal, que algún artista como L. Cranach (Fig. 17) creyó necesario proteger sus alegres danzas tras el muro inaccesible de un *hortus conclusus* medieval para evitar asechanzas exteriores.

Íntimamente vinculada al “mito de las edades” está la figura de la doncella Astrea, identificada en Roma con Iustitia: esta personificación de la Justicia y la Virtud, hija de Zeus y de Temis, vivió entre los hombres en la Edad de Oro, pero luego se fue alejando de ellos a medida que crecieron los males y los vicios. Finalmente, al llegar la Edad de Hierro, “abandonó las tierras empapadas de muerte” (*Metamorfosis*, I, 150) y subió a los cielos, donde se desdobló en dos signos del zodíaco: ella misma se convirtió en Virgo, figura a menudo alada, mientras que su atributo, la balanza, se situó a su lado como Libra.

Obviamente, estos trazos no agotan la vida iconográfica de la Justicia: ésta, como es sabido, se convirtió pronto en una de las virtudes cardinales, y ello le permitió crearse una imagen independiente, aunque muy ligada siempre a la tradición antigua: baste decir que aún a principios del siglo XVII vemos a P. de Céspedes y a F. Pacheco figurando a Astrea como una mujer semidesnuda con balanza y espada en sendos palacios sevillanos, y que, contemporáneamente, C. Ripa consigna, como atributos de la Justicia, el traje blanco, los ojos vendados, el hacha con varas para azotar (es decir, las *fascas*), la llama, el avestruz, la espada y la balanza.

Finalmente, cabe mencionar un hecho de interés: los pensadores antiguos creían en el “mito del eterno retorno”, según el cual, cuando los astros vuelvan a colocarse en la misma situación que ocuparon al principio de los tiempos, el mundo se renovará y comenzará a repetir toda su historia. Por tanto, existe la esperanza de que, al término del “gran siglo” que nosotros conocemos, comience un nuevo “gran siglo”, y lo haga precisamente con una nueva Edad de Oro. Como se comprenderá, tal perspectiva resultaba tentadora, y hubo al menos un momento en que la propaganda política la manejó con particular insistencia: nos referimos a la época de Augusto.

Esto se tradujo, durante varias décadas, en el desarrollo de un arte decorativo basado en la idea de la fecundidad y felicidad de los tiempos que acababan de iniciarse: para apreciarlo, basta contemplar las plantas y animales que cubren el *Arx*

Pacis, símbolo de la unión entre la paz del Imperio y la llegada de la nueva Edad de Oro, leyendo a la vez la ilustración literaria más famosa de esta idea, la *Égloga IV* de Virgilio: “Renace [ahora] la nueva sucesión de los siglos; vuelve ya la Virgen [Astrea] y vuelve el reinado de Saturno (los *Saturnia regna*); una nueva raza baja ya del alto cielo...”. Se comprende que, unos siglos más tarde, los tratadistas paleocristianos vienen en estos inspirados versos una promesa de la inmediata llegada de Cristo.

Por curioso que parezca, el mito de la vuelta a una nueva Edad de Oro no se agota en la Antigüedad: en pleno siglo XVII, los Medici quisieron resucitarlo en Florencia, y fruto de esa maniobra política es, por ejemplo, el cuadro de S. Rosa titulado *La vuelta de Astrea* (h. 1640), conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena.

5. EL MITO DE LA BARBARIE PRIMITIVA

Acaso para enfrentarse al mito de las Edades del Hombre, la filosofía epicúrea planteó una imagen de la evolución humana claramente optimista: reafirmando la idea de que los cambios culturales se han basado siempre en la sucesiva adquisición de nuevas técnicas, llegó a la siguiente conclusión: los primeros hombres vivieron, no en una Edad de Oro, sino en una fase de salvajismo o barbarie primitiva, y las innovaciones fueron trayendo, poco a poco, la civilización de la que hoy gozamos, que poco tiene que ver con la terrible imagen de la Edad del Hierro.

Esta visión ha llegado hasta nosotros a través de textos de importantes tratadistas: el principal es sin duda Lucrecio, quien desarrolló su idea de la evolución del mundo, de las especies animales y del hombre en el libro V de su poema *De rerum natura*. Sin embargo, más interés suscitaron entre los humanistas diversos pasajes de Diodoro Sículo, de Plinio el Viejo y, sobre todo, de Vitruvio: éste, en particular, expresó las ideas más sugestivas al respecto en *Arquitectura*, II, 1: “Los hombres más antiguos nacían, como las fieras, en las selvas, en los bosques y en las cuevas, y pasaban su vida alimentándose con los frutos naturales de la tierra”. Estos hombres se asombraron cuando surgió casualmente un fuego en un bosque, pero luego “se fueron aproximando y, dándose cuenta de que aquel calor templado era muy agradable, añadieron leña... y dieron a entender a otros hombres los provechos que podrían obtenerse de aquel fuego”. Así empezaron a expresarse entre sí, crearon el lenguaje y fomentaron “las asambleas y la vida en común”, a la vez que se adiestraban en el trabajo manual, cavaban grutas y empezaban a construir chozas, verdadero principio de la arquitectura.

En principio, no tendríamos que preocuparnos aquí de estas teorías filosóficas, dado que su propio carácter las aleja de la mitología y que, en consecuencia, nadie las tradujo a imágenes en la Antigüedad. Sin embargo, no podemos olvidarlas por completo: son la base de grabados muy comunes en las sucesivas ediciones de

Vitruvio y, sobre todo, permiten explicar dos ciclos de cuadros muy curiosos, debidos al pincel del ya citado Piero di Cosimo (1461-1521).

Uno de estos ciclos, compuesto por dos escenas de la vida de Hefesto [Vulcano], identifica a este dios con el fuego y al viento Eolo con el soplo que permite conservarlo: en *El encuentro de Vulcano*, el dios cae entre los habitantes de Lemnos, que se beneficiarán de su saber, mientras que en *Vulcano y Eolo como maestros de la humanidad*, los hombres aprenden de estos dioses a usar el fuego. El otro ciclo, titulado *La vida humana y la Edad de Piedra* (h. 1490-1495), es aún más interesante: en sus tres cuadros se aprecia la evolución del hombre desde la fase más bestial, cuando se enfrenta a los animales en luchas sin fin (Fig. 18), hasta la época en que descubre la navegación y el fuego. Sin duda cabe recordar, por su imaginación y valentía, esta visión renacentista de la prehistoria humana, aunque sea excepcional en nuestra tradición artística.

Capítulo tercero

Zeus [Júpiter], sus “compañeras divinas” y el Olimpo

Muchas religiones, en los lugares más distantes del mundo, repiten un mismo esquema mítico: un dios celeste primigenio, a veces único, acaba siendo considerado “inútil” en su bóveda remota; entonces se ve sustituido por un conjunto de dioses más próximos a las necesidades humanas y dominados por uno de ellos, a menudo vinculado a la atmósfera o a la fecundidad. En la Hélade primitiva, ese esquema fue acaso el representado por el enfrentamiento entre Úrano y Crono.

Pero, como ya hemos dicho, esta idea se reforzó, desde principios del II milenio con la llegada de los dioses indoeuropeos, presididos por *Dyaus*, es decir, por el que los griegos llamarán Zeus y los latinos, Júpiter (*Jovis Pater*). Este dios, cuyo nombre significa “el luminoso”, había ya sufrido en sí mismo la misma transformación: había empezado siendo el dios celeste del día claro, pero había adquirido, con el paso del tiempo, funciones concretas como señor de los dioses y como dios del rayo, las nubes y la lluvia fecundante.

I. ZEUS [JÚPITER], SU SIGNIFICADO E IMAGEN EN LA ANTIGÜEDAD

Zeus era por tanto el dios supremo de los nómadas indoeuropeos ya antes de su llegada a los Balcanes, lo que no impidió que éstos, para hacer aceptar su rango a las poblaciones de la Grecia preindoeuropea, acudiesen a las leyendas que ya comentamos en el capítulo primero, atribuyendo a Zeus niño mitos propios de la Creta minoica. No sería éste el único medio para aclimatar al dios: una y otra vez presenciaremos sus relaciones con numerosas deidades de raigambre neolítica.

Pero, a pesar de todas estas “concesiones”, Zeus permanece siempre el mismo: por una parte, es el dios supremo, e incluso el dios de la soberanía, arquetipo de los reyes. En virtud de tal, ejerce su poder sobre todos los dioses, se instala en las más altas cumbres, mantiene el orden y la justicia del mundo, es garante de los juramentos y capaz de predecir, domina el poder mágico, con el que combate en múltiples circunstancias, y dispensa tanto el castigo como la purificación ritual, que devuelve la limpieza de alma a quien se ha mancillado. Por otra parte, es el señor de las nubes, del relámpago y el trueno, de la lluvia y la nieve, y, por tanto, el dios que aporta el elemento masculino a la fecundidad “femenina” de la tierra. En consecuencia, es el

“padre” por antonomasia, el símbolo mismo del “cabeza de familia” en un régimen patriarcal, el dios al que debe pedirse la lluvia para los campos y del que debe temerse el rayo, el arma más terrible de la naturaleza.

Este enorme conglomerado de poderes y funciones –muy bien enlazadas entre sí, por lo demás– conforma una imagen grandiosa, casi omnipotente: en ocasiones, Zeus llega a extender su poder hasta los infiernos, y sólo algunas deidades primitivas, como las Erinias [Furias], se permiten ciertas libertades frente a él. Durante una época, se pensó que el “destino” le hacía sentir sus leyes; pero, cuando este principio abstracto empezó a desvanecerse, los filósofos estoicos llegaron a pensar que Zeus se bastaba para regir el mundo con sus normas cósmicas y lo convirtieron en dios único, al menos en el plano filosófico.

Antes de que el arte se plantease la representación de Zeus, Homero ya había dado su imagen ideal, modelo para imaginaciones futuras; cuando, en plena Guerra de Troya, la nereida Tetis fue a visitar al hijo de Crono para hablar en favor de su hijo Aquiles (Fig. 21), “halló al Cronida de amplia voz sentado aparte de los demás en la cumbre más elevada del enriscado Olimpo”; una vez escuchada la plegaria que Tetis le dirigió, abrazada a sus rodillas como suplicante, “nada respondió Zeus, el que acumula las nubes, y permaneció un rato sentado en silencio”. Finalmente, accedió a la petición de Tetis: “¡Asentiré con la cabeza, para que me creas! Entre los inmortales, esta señal mía es la prueba más segura, pues es irrevocable, no tiene engaño y siempre se cumple lo que garantizo con mi asentimiento.” Así dijo, y con sus oscuras cejas asintió el Cronida; las inmortales guedejas del soberano ondearon desde la inmortal cabeza, y el alto Olimpo sufrió una profunda sacudida” (*Iliada*, I, 498-530).

Pese a tal descripción, la grandiosa figura de Zeus tardó bastante en verse fijada por la plástica: a lo largo del siglo VII a.C. la vemos en compañía de Hera o en algunos mitos –como el nacimiento de Atenea–, y nos asombra por la variedad de sus rasgos: aunque ya ostenta su larga cabellera, puede aparecer con barba o sin ella; suele vestir, como los jóvenes, una túnica corta –más raramente, un manto sobre el hombro–, y sus atributos varían de una imagen a otra: uno o dos rayos, espada, cetro o lanza, un ave en ocasiones, e incluso a veces alas, como símbolo de su dominio de los cielos.

Zeus va fijando su imagen en el siglo VI a.C.: definitivamente se deja barba, va rechazando la túnica corta y se pone la vestimenta propia de los hombres maduros: a veces la túnica larga, y casi siempre el manto. Por entonces ensaya las dos actitudes fundamentales para sus imágenes presentativas: la entronizada y la erguida, y adopta en la segunda una postura dinámica que mantendrá hasta el siglo V a.C., la del *Zeus Keraunios*, que avanza desnudo a la vez que arroja el rayo con su mano levantada (Fig. 24). En cuanto a los atributos, vemos cómo se generalizan los dos principales: el águila –reina de las aves y ayudante del dios en diversos mitos– y el rayo, al

que damos el nombre latino de *fulmen*. El *fulmen* muestra, en realidad, un esquema variable, que pretende dar forma convencional al fenómeno que representa: suele constar de un mango central, del que surgen, a menudo simétricamente, elementos centrífugos: durante el Arcaísmo son simples conos o entorchados, cuando no formas inspiradas en esquemas florales; después, llamas combinadas con flechas angulosas.

El Clasicismo del siglo v a.C. da con las formulaciones definitivas del dios: la vestimenta suele reducirse al manto y dejar el musculoso torso al descubierto; en las figuras erguidas, el cuerpo abandona el temible, aunque elegante movimiento del *Zeus Keraunios*, y se conforma con portar de forma sosegada el *fulmen* o el cetro, a menudo con el águila a los pies; en cuanto a las figuras sedentes, nos hallamos ante el siglo de sus máximas creaciones, debidas a los artistas más famosos, que combinan las fórmulas ya fijas con las necesidades culturales de cada lugar: así, el *Zeus de Olimpia*, obra de Fidias (Fig. 19), supone por sus formas, cabellera, torso, manto y cetro el prototipo máximo de las imágenes del dios, aunque la Nike [Victoria] y la corona de olivo que porta pueden interpretarse, sobre todo, como referencias concretas a las competiciones olímpicas (*Pausanias*, V, II, 1).

Por lo demás, cabe decir que, a partir de fines del siglo v a.C., la figura de Zeus ya no cambiará (Fig. 70), y sólo se enriquecerán las formas de presentarlo: a veces montará en una cuadriga—su carro de combate predilecto—e incluso se planteará, en el Helenismo, la posibilidad de cabalgar sobre su águila y atisbar el mundo desde tal montura.

Los atributos de nuestro dios son bastante concretos en el Clasicismo y se transmiten sin más al Periodo Helenístico: junto al *fulmen* y al águila cabe señalar el cetro—símbolo de poder en las monarquías griegas arcaicas—y el roble, árbol que atrae con fuerza los rayos y que, en el santuario de Dodona, servía de voz al oráculo de Zeus con el movimiento de sus ramas. Las hojas de roble sirven precisamente para hacerle coronas o para enriquecer su *diadema* o corona metálica en forma de aro, símbolo regio macedónico que a veces lo adorna. Más raro es verlo protegido por la *égida*, ya que, como dijimos al hablar de su infancia, acabó regalándosela a Atenea, y aún más raro divisar en sus cercanías un cuervo, pájaro profeta por excelencia. Por lo demás, Zeus no rechaza atributos más banales: al igual que otros dioses, puede llevar coronas de olivo o de laurel como signo de victoria, o demostrar su carácter benefactor portando en su mano, inclinada, una *phiale*, *pátera* o bandeja circular.

Acaso en el siglo VII, pero ya con seguridad en el siglo VI a.C., la imagen de Zeus había pasado a Italia. En Etruria se apoderó por completo de la figura de Tinia, un primitivo dios celeste con atribuciones en el más allá subterráneo: apenas se puede apreciar la resistencia, hasta el final del Periodo Clásico, de un Tinia juvenil e imberbe frente a la invasión de las imágenes y los mitos de Zeus. Tinia asume el aspecto

del dios helénico, aunque con ciertas peculiaridades: en concreto, su fulmen puede adquirir formas variadas porque, según las creencias etruscas, Tinia tiene a su disposición tres tipos de rayos con efectos diferentes (uno inocuo, otro variable y el tercero destructor).

Al llegar a Roma, Zeus se encuentra consigo mismo en la figura de Júpiter, quien, como hemos visto, lleva incluso una variante de su propio nombre. Éste ya ha recibido, según la tradición, un primitivo templo, obra de Rómulo, bajo la advocación de *Júpiter Stator* [el que detiene a los que huyen]. Nada más fácil para los romanos, por tanto, que aceptar para su dios las facciones del griego y asumir sus mitos: a fines del siglo VI a.C. se realiza la imagen arcaica de *Júpiter Óptimo Máximo*, flanqueada por las de Juno y Minerva, para constituir la Tríada Capitolina y conformar así la imagen de culto más famosa de la Urbe y de todo el orbe romano. Ante tal invasión iconográfica, apenas puede resistir, como en Etruria, ese “Júpiter joven... de rostro juvenil” (Ovidio, *Fastos*, III, 429-448) que es Veiovis, del que sólo conocemos representaciones aisladas (Fig. 23) y un bello torso clasicista, procedente de su templo en el Capitolio.

El crecimiento acelerado de Roma y la necesidad de mejorar sus templos dan lugar a una constante renovación de estatuas, de modo que todas las imágenes de culto de Júpiter recordadas por las fuentes son posteriores al año 300 a.C. y, en parte, proceden del saqueo de santuarios griegos. En tales circunstancias, se comprende que las figuras de Júpiter sean calcos de los Zeus clásicos y helenísticos. Los atributos son los mismos y se repiten las actitudes: el dios romano puede aparecer erguido —recuperando incluso, en ocasiones, la antigua iconografía del *Zeus Keraunios*—, pero también entronizado, cabalgando sobre el águila y, de vez en cuando, montado en cuadriga. Sólo la evolución del estilo deja ciertas huellas, como el ceño y la abultada cabellera del Júpiter de Otricoli, acaso la mejor copia que nos ha llegado del *Júpiter Óptimo Máximo* elaborado h. 70 a.C. para sustituir al de la Tríada Capitolina arcaica. ¡Lástima que no conociéramos una copia del cuerpo comparable en calidad, aunque sepamos que el dios estaba sentado, colocaba el rayo con la mano derecha sobre el manto de sus rodillas y sostenía el cetro con la mano izquierda!

Pese a todo, el genio de Roma se manifiesta en ciertos detalles —a veces resurge la *égida*— y, sobre todo, plantea un tema muy propio del Imperio: el de Júpiter “señor del cosmos”: en ocasiones lo vemos rodeado de astros, y muchas veces con la esfera del mundo como atributo o acompañado por la Victoria. En efecto, el dios se ha convertido en el gran protector de la institución imperial: ayuda a los ejércitos en sus campañas —recuérdese el grandioso y extraño *Júpiter Pluvius* que “llueve” literalmente en la *Columna de Marco Aurelio*— e incluso se muestra particularmente amistoso con los emperadores. Suele coronarlos, protegerlos o departir con ellos en las monedas, y en el *Arco de Benevento* llega a entregar a Trajano el *fulmen* para que gobierne

la tierra. Al fin y al cabo, no podemos olvidar que muchos emperadores fueron divinizados con la pose y los atributos de Júpiter.

La importancia de Zeus y de Júpiter hace que, entre fines del Clasicismo griego y el periodo de la Roma Imperial, su figura se asimile a dioses supremos de culturas vecinas: incluso habrá judíos que lo identifiquen con Yaveh, y algunas de esas asimilaciones dan lugar a iconografías muy curiosas. Así, en Anatolia podemos hallar a Zeus con atributos tan atípicos como el tridente o la doble hacha, vestido con túnica larga en forma de red o montado a caballo. En Siria, el dios mantiene su imagen griega, pero con estilo local, convertido en Zeus Belos o en Baalshamin. De igual modo, es asimilado a Qos por los nabateos, y llegamos a encontrar al Zeus helénico, en alguna moneda de Bactria y la India, coronado por una Victoria junto a un elefante.

De estas iconografías sincréticas, algunas revisten particular importancia con sus formas peculiares: así, en Germania y en la Galia se asimila Júpiter al céltico Taranis, empuñando un bastón rematado en una rueda o cabalgando contra un Gigante con el *fulmen* en la diestra. En cambio, vemos definirse en la Anatolia sudoriental la figura de Zeus o Júpiter Doliqueno, antiguo dios hitita que mezcla su imagen primitiva con el estilo clásico, mostrándose en pie sobre un toro, revestido con coraza y clámide, tocado con gorro frigio y portando doble hacha en la mano diestra y *fulmen* en la izquierda.

2. ZEUS [JÚPITER] DESDE LA ANTIGÜEDAD TARDÍA

Cuando el cristianismo triunfa, obviamente es el "demonio" Zeus [Júpiter] el dios perseguido con más saña, como símbolo del paganismo en su conjunto. Ni siquiera su función de protector del Imperio y de los emperadores le salva de la destrucción más implacable, y su imagen sólo se mantiene hasta el siglo v d.C. en ilustraciones miniadas de textos literarios.

Pero, para entonces, hace ya mucho que nuestro dios se ha preparado su salvoconducto para la supervivencia: desde el siglo iv a.C. es un dios-planeta, traducción a la astronomía clásica del babilónico Marduk; a fines del Helenismo ha recibido, en consecuencia, un día de la semana –el jueves–, y sus funciones se multiplican en las ramas más diversas del saber tardoantiguo: en metalurgia y alquimia, simboliza el estaño; en la teoría de los cuatro elementos, puede asimilarse al fuego o al aire, y en la teoría médica de los humores, controla la sangre, origen del entusiasmo y la vitalidad.

Por tanto, Júpiter puede aspirar a pervivir, aun a costa de grandes cambios en su iconografía. Durante unos siglos lo vemos mantenerse como un dios-planeta sin atributos, pero, ya a fines del Renacimiento otomano, advertimos su curiosa presencia

en el *Comentario a Marciano Capela* de Remigio de Auxerre conservado en Munich (h. 1100): allí aparece dibujado como un monarca medieval sentado en un trono, con un águila a un lado y un árbol –sin duda el roble– al otro (Fig. 20).

Esta iconografía, verdadera sombra desvaída de la antigua, se ve enfrentada, desde el siglo XIII y por obra del astrólogo Miguel Escoto, a otra nueva: Júpiter se convierte en un clérigo, con el capuchón monástico o con mitra episcopal o pontificia, y porta a menudo en su mano un aparatoso cetro con remate floral, que más parece un báculo que un recuerdo del *fulmen*. En realidad, esta iconografía sigue un principio teórico de la astronomía árabe: el de recuperar el sentido primigenio de los dioses-planetas mesopotámicos y, por tanto, el carácter sacral de Marduk, el que dicta normas. Si a ello se añade que, para algunos astrólogos islámicos, el planeta Júpiter es el “patrón de los cristianos”, la imagen de Júpiter-clérigo cobra todo su sentido.

La verdadera recuperación de las formas antiguas se ve preparada por los estudios de Petrarca y Boccaccio, que investigan los atributos del dios, y se lleva a cabo, como es de rigor, en el siglo XV: Taddeo di Bartolo (h. 1410) imagina ya un Júpiter barbado con túnica larga y manto, con una piedra flameante en una mano y un cetro en la otra, y hace volar bajo él un águila; sólo mantiene la tradición medieval en el tipo de corona, rodeado de llamas, que le coloca en la cabeza. Después, si los *Tarots de Mantegna* (1465) parecen retornar al pasado, mostrando al dios-planeta como un rey medieval que, sentado en una mandorla, arroja una lanza o venablo bajo la atenta mirada de su águila y con la figura de Ganimedes a sus pies, en el Templo Malatestiano de Rímini (1450-1462) se da un paso fundamental: Júpiter se agita irri-tado, sacudiendo su melena, sólo recubierto por un manto y unas sandalias, y lleva como atributos el águila, un roble y tres rayos en forma de varas, de los que caen al suelo sendas “piedras del rayo” portadoras de fuego; además, empuña en su diestra un látigo, atributo del dios según Macrobio (*Saturnales*, I, 23). Realmente, poco falta para que se restablezca la figura clásica de Júpiter, identificada en monedas y relieves romanos: la vemos ya en miniaturas de h. 1500 y toma su forma definitiva en los frescos que pinta Rafael para la Farnesina (1517). Tras esta formulación, sólo en el norte de Europa se mantendrán algún tiempo resabios de iconografías anteriores.

El Júpiter de los siglos XVI a XVIII resulta, en efecto, perfectamente previsible desde el punto de vista iconográfico: en cierto modo, reproduce la imagen del dios romano con los matices de estilo impuestos por la época y sin la grandeza religiosa que supone el verdadero culto. Como figura presentativa, suele aparecer en ciclos de planetas o de dioses paganos en general, casi siempre erguido en las esculturas y a menudo cabalgando sobre su águila en pintura o grabado. Sin embargo, también descubrimos una variante de interés, que hunde sus raíces en las representaciones quattrocentescas de los dioses-planetas sobre carros: nos referimos a la imagen del dios montado en un carruaje o biga a la romana tirado por dos águilas (J. Zucchi, h. 1590).

Por lo demás, choca la permanencia, entre sus atributos, del tardío venablo, y, sobre todo, sorprenden las posturas crispadas y dinámicas que sacuden su abultada anatomía como manifestación de poder: nadie en la Antigüedad las hubiera considerado necesarias ni pertinentes; al Zeus de Homero le bastaba mover las cejas.

Estas formas violentas y extrañas quedan cercenadas en el Neoclasicismo, cuando los artistas intentan volver al espíritu de la Hélade y buscan sus modelos en las mejores estatuas de culto antiguas; en este sentido, no podemos sino resaltar la imagen creada por J.A.D. Ingres en su cuadro *Tetis implorando a Júpiter* (Fig. 21), que se inspira en el Júpiter de Otricoli y en el pasaje de la *Iliada* que hemos evocado al comenzar el estudio iconográfico del dios. Después de esta obra, sin embargo, poco podía hacer Zeus por mantenerse con vida: su propio carácter de monarca absoluto es totalmente ajeno a las inquietudes del mundo contemporáneo, y sólo nos cabe señalar, como colofón de sus representaciones más dignas, las interesantes y grandiosas que imaginó G. Moreau en las distintas versiones que hizo del mito de Sémele (h. 1894).

Una vez tratada la forma presentativa del dios, cabe decir algo de su sentido alegórico, que se perfiló a medida que, desde fines del Gótico y a lo largo del Renacimiento, se impuso este tipo de visión para los seres mitológicos en general. Júpiter fue visto como exponente de diversas cualidades, como la inteligencia o la fuerza viril. Sin embargo, no lograría nunca convertirse en una personificación precisa de estas virtudes, sino que concentró su sentido en torno a la idea del poder: poder del Estado, poder del monarca, poder de Dios. Tal es el concepto que representa su figura en los pocos cuadros alegóricos donde aparece: señalemos, por ejemplo, el *Júpiter fulminando a los vicios* que pintó P. Veronés para el veneciano Consiglio dei Dieci (1553), o un cuadro de J. Tintoretto que llega a evocar ecos del Imperio Romano: *Júpiter proclama a Venecia reina del mar* (h. 1580).

3. ZEUS EN CONTEXTOS MÍTICOS: ESQUEMA GENERAL

Obviamente, una figura tan importante como Zeus aparece en decenas y decenas de mitos, lo que asegura su presencia en múltiples iconografías. Sin embargo, a la hora de exponer este enorme abanico de figuraciones, es preferible hacer una división clara:

Por una parte se hallan los mitos de los que Zeus es protagonista o coprotagonista. Ya hemos visto parte de ellos en el capítulo primero —mitos de nacimiento, infancia y juventud, hasta la Titanomaquia y el reparto del mundo— y veremos el resto en el presente capítulo y en el siguiente: advertiremos cómo organiza nuestro dios el Olimpo, poblándolo de hijos suyos, cómo lo defiende de todo tipo de asechanzas y cómo demuestra su carácter de principio masculino de la fecundidad enamorando a cuantas deidades y mortales desea para difundir su estirpe por el mundo.

Por otra parte se hallan los mitos en los que Zeus actúa como testigo o como simple juez: éstos serán estudiados cuando hablemos de sus verdaderos protagonistas. Tal es el caso, por ejemplo, de la recepción de Dioniso en el Olimpo, o del mito de Asclepio y su padre Apolo, o de la Guerra de Troya, o de tantos otros acontecimientos que no pudieron tener lugar sin la voluntad de Zeus. Y hemos decidido situar en este segundo apartado una serie de iconografías con trasfondo mítico en las que Zeus comparte la escena con otro dios: es lo que ocurre, por ejemplo, con el nacimiento de Atenea [Minerva] o con el encuentro y matrimonio de Zeus y Hera [Juno]. En estos casos, preferimos también dejar su exposición para los capítulos en los que hablemos de estas deidades, ya que, para ellas, la relación con Zeus tuvo especial importancia.

4. LAS MÁS ANTIGUAS “COMPAÑERAS DIVINAS” DE ZEUS

Ya en el momento en que trama su sublevación contra Crono, Zeus empieza a desarrollar la faceta más importante de su mitología: la de principio fecundador por excelencia, padre de dioses y héroes. Los antiguos mitógrafos, abrumados por la cantidad de “amores” del dios y deseosos de establecer listas de sus hijos, se plantearon desde el principio una división clara: por una parte estarían las “compañeras divinas”, que se unieron a Zeus en las épocas más remotas y le dieron hijos inmortales; por otra parte, las diosas, heroínas o mujeres que le recibieron más tarde, cuando ya se había casado con su “esposa oficial”, Hera [Juno], y que fueron madres de héroes. Bien podemos seguir este esquema, estudiando enseguida el primer apartado y dejando el segundo para el próximo capítulo. Sólo cabe advertir, antes de comenzar, que existen figuras difíciles de adscribir a uno de los dos campos, e incluso algunas que no aparecen en las listas más conocidas.

El texto de referencia para estudiar las “compañeras divinas” de Zeus se encuentra en la *Teogonía* de Hesíodo (v. 886 y ss.) y comienza así: “Zeus, el rey de los dioses, tomó como primera compañera a Metis, la más sabia entre las deidades y los mortales. Mas cuando ya faltaba poco para que ésta diese a luz a la diosa Atenea de ojos glaucos..., Zeus se la tragó por indicación de Gea y del estrellado Úrano: así se lo aconsejaron ambos para que ningún otro de los dioses inmortales sustituyera a Zeus en su dignidad real”.

Metis, cuyo mero nombre significa “prudencia”, era una oceánida y, como ya vimos en el capítulo primero, entregó a Zeus el brebaje que haría vomitar a Crono los hijos que tenía en su vientre. Sin embargo, su curiosa desaparición –un medio casi “antropófago” de incorporar la prudencia a las cualidades de Zeus– explica que su iconografía, tanto antigua como moderna, sea nula. En realidad, la Prudencia personificada no tendrá imagen hasta que el cristianismo la convierta en una de las Virtudes Cardinales, y sus atributos se irán multiplicando hasta llegar al límite que

representa en el siglo XVII la descripción de C. Ripa: cara doble (mira hacia delante y hacia atrás), casco dorado con guirnalda de morera, flecha con una rémora enroscada, espejo y ciervo.

Prosigamos con el texto de Hesíodo: "En segundo lugar, [Zeus] llevó consigo a la brillante Temis, quien parió a las Horas –Eunomía [la buena norma], Dike (es decir, Astrea, [la justicia] y la floreciente Irene [paz]–, protectoras de las cosechas de los mortales; también parió a las Moiras [Parcas] –Cloto, Láquesis y Átropa–, a las que el prudente Zeus otorgó la mayor distinción, pues conceden a los mortales la felicidad y la desgracia".

Temis es –ya lo vimos en el capítulo primero– una Titánide, y personifica la Ley Natural, es decir, la ley eterna que rige la marcha de la naturaleza. Más afortunada que Metis, recibió culto en Grecia –recuérdese su imagen por Queréstato (h. 270 a.C.) para el santuario ático de Ramnunte– y ya hemos dicho que, tras sustituir a Gea en el control del santuario de Delfos, fue consultada en él por Deucalión y Pirra. Aún mantendría este puesto hasta cedérselo a Apolo, y esto explica su aparición como *pitia* en una vasija ática, obra del Pintor de Codro, donde se representa la consulta remota del ateniense Egeo a este oráculo (h. 420 a.C.). Sin embargo, después seguiría sirviendo de consejera a Zeus, señalándole, por ejemplo, la conveniencia de provocar la Guerra de Troya, y ello le daría cierto papel en algún vaso griego. Finalmente olvidada, sólo volveremos a verla –a menudo como estatua– en representaciones modernas del Diluvio de Deucalión.

Volvamos de nuevo a los versos de Hesíodo: "La bella y encantadora Eurínome, hija de Océano, le dio [a Zeus] las tres Cárites [Gracias] de hermosas mejillas: Aglaya, Eufrosine y la deliciosa Thalía".

Pocas figuras míticas son tan oscuras como la oceánida Eurínome, que parece moverse entre montes, mares y ríos de toda la Hélade. Sólo se conoce una antigua imagen suya por un texto de Pausanias, que la sitúa en un santuario de Figalia [Arcadia]: "Oí que la estatua, de madera, está sujeta con cadenas de oro y que tiene figura de mujer hasta los muslos y de pez el resto" (VIII, 41, 6); obviamente, el autor de tan extraña imagen se fijó tan sólo en el origen oceánico de la diosa.

Mucho más conocida es la siguiente "compañera divina" que señala Hesíodo: "Luego subió [Zeus] al lecho de Deméter [Ceres], la nutricia de tantos seres. Ésta parió a Perséfone la de blancos brazos, que Edoneo [Hades, Plutón] arrebataría del lado de su madre". Obviamente, no es cuestión ahora de adentrarnos en el estudio de deidad tan importante: tiempo tendremos de analizarla en el capítulo quinto.

Cierra este primer apartado una personificación de particular importancia: según la Teogonía, "también hizo [Zeus] el amor a Mnemósine, la de hermosos cabellos, y de ella nacieron las nueve Musas de dorada frente, a las que encantan las fiestas y el placer del canto".

El nombre de la Titánide Mnemósine deriva de *mneme*, [la memoria], a la que simboliza. Se acostó con Zeus nueve noches seguidas en el monte Pieria, junto al Olimpo, y a su debido tiempo parió a sus famosas hijas, a las que apoya siempre en su labor poética y musical. Esto explica que, cultural e iconográficamente, todas ellas, incluida la madre, sean casi inseparables en el arte antiguo: Mnemósine aparece ya junto a una Musa en una vasija ática de mediados del siglo v a.C. y unos cien años más tarde se esculpe por dos veces su efigie, siempre carente de atributos: una en Tegea, junto a todas las Musas, y otra en el Cerámico de Atenas, junto a Zeus, Apolo y Atenea, tres dioses muy relacionados con ellas. Después, podríamos seguir su imagen, siempre acompañando a las Musas, en el *Relieve de Arquelao de Priene* (h. 130 a.C.; Museo Británico) y en diversos sarcófagos romanos.

Sin embargo, la Memoria personificada –tanto con el nombre de *Mnemósine* como con el de *Mneme*– tiene también su iconografía particular: dejando aparte precedentes dudosos, la vemos en un mosaico alegórico del siglo iv d.C., perfectamente encuadrado en el simbolismo neoplatónico que se impuso por entonces en el ámbito sirio.

Esta dicotomía se reprodujo en la Edad Moderna: por una parte, existen imágenes de Mnemósine junto a las Musas (B. Thorvaldsen, h. 1836) y representaciones de su amor con Zeus disfrazado de pastor, siguiendo el texto de las *Metamorfosis*, VI, 114 (G. Bonasone, h. 1560). Por otra parte, hallamos que la Memoria, según C. Ripa, tiene una iconografía muy particular: es una mujer de mediana edad, vestida de negro (símbolo de permanencia), lleva sobre su cabeza un cofre lleno de joyas y toca su oreja con la mano derecha y un perro negro con la izquierda.

5. LAS MADRES DE LOS GRANDES DIOSES

Después de citar a las primeras cinco “compañeras de Zeus”, Hesíodo pasa directamente a dos mitos que se suponen casi simultáneos: la relación amorosa del dios con Leto [Latona] y su matrimonio con Hera [Juno]. Sin embargo, cabe decir que olvida un acontecimiento que hubo de ser anterior –el emparejamiento con Dione– y otro que, desde un punto de vista lógico, cabe situar en la misma época, o poco más tarde: la unión con Maya. Sin estas cuatro relaciones amorosas, el Olimpo hubiera perdido casi la mitad de sus principales pobladores.

Dione debió de ser una gran diosa local, adorada en el Epiro y considerada allí esposa de Zeus, puesto que su nombre es el del propio dios en femenino (recuérdese que el genitivo de *Zeús* es *Diós*). Fue, por tanto, la “compañera” o *paredros* de Zeus en el santuario oracular de Dodona –con lo que esto supone de iconografía en monedas locales y otros objetos artísticos–, pero también fue considerada la madre de Afrodita [Venus] por todos aquéllos que, como Homero, quisieron ver a la diosa del

amor como hija de Zeus, y no como nacida de la espuma del mar y del semen de Úrano. Siguiendo esta lógica, se suele identificar como Dione, en el frontón oriental del Partenón, a la mujer sentada que recibe en su regazo a Afrodita, y su grandiosa imagen –por desgracia también sin cabeza– aparece junto a su hija y a Eros en el *Altar de Zeus* en Pérgamo.

Leto [Latona] fue también una diosa local: recibió culto en Licia y el sudoeste de Anatolia durante toda la Antigüedad Clásica e incluso, posiblemente, desde mucho antes, puesto que se la considera hija de los Titanes Ceo y Febe. Sin embargo, su relación con Zeus fue conflictiva, puesto que el matrimonio del gran dios indoeuropeo con Hera quedó establecido desde muy pronto como un hecho indudable. En consecuencia, Leto hubo de contentarse con la función de “última compañera divina” del dios, aunque ya enfrentada a la “novia oficial”.

Esta situación explica las vicisitudes de Leto, sólo comparables a las de las amantes de Zeus posteriores a su matrimonio. Hera, presa de celos, ordenó que ninguna tierra se prestase a que su rival diese a luz sobre ella. Esto provocó la asombrosa “fuga” de las llanuras, las islas y todos los elementos de la naturaleza. Por fortuna, Leto tenía una hermana, Asteria, bien conocida por su imagen en la *Gigantomaquia* de Pérgamo. Hera respetaba a Asteria porque se había resistido a los amores de Zeus: para huir de él, se había transformado en codorniz y, lanzándose al agua, se había convertido en una isla flotante, Ortigia. Fue precisamente esta Asteria-Ortigia la que ofreció su superficie a Leto, de modo que en ella, según palabras de Hesíodo, ésta “parió a Apolo y a la flechadora Ártemis, los retoños más deseables entre los descendientes de Úrano” (*Teogonía*, 919-920). Dicen las versiones más conocidas que Ártemis [Diana] fue la primogénita, y que incluso pudo ayudar al nacimiento de su hermano. De cualquier modo, Ortigia recibió el premio de quedar fijada al fondo del mar y de cambiar su nombre por el de Delos [la resplandeciente].

Sin embargo, no concluyeron ahí las desgracias de Leto: con sus hijos en brazos, siguió huyendo de Hera –y de la serpiente Pitón, enviada por ésta para acosarla– hasta llegar a Licia. Sedientos, los tres hallaron “en el fondo de un valle un lago de poca agua”, pero un grupo de campesinos que se encontraba allí les prohibió beber. Leto les suplicó hasta que, cansada, “levantó sus manos a las estrellas y dijo: «¡Vivid eternamente en esta laguna!»”. Al punto, a los campesinos “se les hincha el cuello, y sus mismos insultos dilatan sus enormes bocas. Las espaldas tocan la cabeza, los cuellos desaparecen, la espalda se hace verde, el inflado vientre blanquea y todos saltan como nuevas ranas en la cenagosa laguna” (Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 339-381)

Leto, como diosa que es, tiene en la Antigüedad alguna imagen representativa o de culto, aunque sólo podemos identificarla con claridad si la hallamos junto a sus hijos: en efecto, lo más común es verla en movimiento con los niños en brazos, perseguida a veces por la serpiente, o, por el contrario, erguida y reposada junto a Ártemis y

Apolo ya adultos, conformando la llamada “Tríada de Delos”: en este grupo, que surge ya a principios del siglo VII a.C. en unos bronce de Dreros, que se repite a lo largo de la cultura griega y que aún resucita en la época de Augusto, lo normal es que el dios toque la cítara, su hermana se muestre como cazadora y Leto porte un cetro o una antorcha (Fig. 22). Con este último atributo, y también con sus dos hijos, la vemos combatir bravamente en el *Altar de Zeus* en Pérgamo.

Mucho menos representada, tanto en la Antigüedad como en la Edad Moderna, es la escena del alumbramiento en Delos: existe una vasija ática (h. 350 a.C.) donde se muestra el pasaje con todo lujo de detalles, e incluso con la palmera a la que se agarró Latona en el momento de parir a Apolo; pero acaso se esperaría más material iconográfico para un acontecimiento de tanta transcendencia religiosa. Consuélenos que, en la Edad Moderna, lo inmortalizaron artistas de la talla de Giulio Romano (h. 1530) y P.P. Rubens (h. 1630). En cuanto a la huida de la madre y sus dos hijos ante la serpiente Pitón, la hallamos en algunas ocasiones entre el siglo V a.C. y la Época Romana.

Por el contrario, la escena de los campesinos licios, ignorada por los artistas antiguos, cobra enorme importancia desde mediados del siglo XVI, precisamente a través de su descripción en las *Metamorfosis*. Puede aparecer en alguna serie de temas míticos —J. Tintoretto, en 1541, la integra en los Techos de Módena—, o en algún ciclo sobre la mitología de Ártemis, pero alcanza su mayor vistosidad en las fuentes decorativas: Latona en el centro, rodeada por campesinos en plena transformación o por ranas que lanzan agua por sus bocas, es un motivo recurrente en los jardines palaciegos desde que se elaboró en Versalles la *Fuente de Latona* (h. 1670).

Como hemos dicho, suele darse por concluido el catálogo de las “compañeras divinas” de Zeus con Leto, ya que, como dice Hesíodo tras hablar de ella, “Finalmente, [el dios] tomó por esposa a la floreciente Hera, quien dio a luz a Hebe, Ares e Ilitía en contacto amoroso con el rey de los dioses y los hombres”. Sin embargo, ya hemos anunciado que vamos a añadir, por razones de coherencia, una figura atípica, madre de un dios muy importante.

Nos referimos a Maya, una diosa antigua y de alto linaje: es una de las siete Pléyades, hijas de Atlante (el hermano de Prometeo) y de la oceánide Pléyone. Sin embargo, como tantas diosas primitivas, vio reducido su poder con la llegada de los dioses indoeuropeos y acabó siendo vista como una simple ninfa del monte Cileno, en Arcadia: allí fue donde tuvo sus amores con Zeus, fruto de los cuales nació Hermes [Mercurio].

La historia mítica e iconográfica de esta diosa es muy peculiar: en Roma, la Maya griega fue identificada con una diosa local del mismo nombre, patrona del crecimiento de los vegetales y del mes de Mayo, y ello a pesar de que ésta era considerada esposa de Vulcano. Poco importaba: al fin y al cabo, Maya había de ser en

sus representaciones, ante todo, la madre y constante compañera de su hijo, hasta el punto de que no aparece nunca como diosa independiente. Incluso los celtas se apuntaron a este criterio: al identificar con Mercurio a su dios Cernunno, consideraron que Maya era su madre, la diosa Rosmerta, lo que dio origen a una curiosidad iconográfica: la pareja Mercurio-Maya es representada, sobre todo, en el arte galorromano.

6. EL OLIMPO Y LAS ASAMBLEAS DE DIOSSES

Desde su toma de poder tras el destronamiento de Crono, Zeus reúne a sus hijos divinos, y a todos los demás dioses que pueden moverse con libertad—quedan excluidos, por tanto, Plutón, Helio [Sol], Selene [Luna], las ninfas, etc.—, y los sitúa en la cumbre más alta de toda la Hélade: el monte Olimpo, al sur de Macedonia. Allí tienen sus moradas los inmortales, y allí son convocados por Zeus cada vez que un problema importante acecha al mundo o cuando quieren celebrar un banquete de néctar y ambrosía para realzar sus buenas relaciones, base de la armonía universal.

Realmente, resulta difícil determinar cuándo comenzaron a pensar los griegos que tal emplazamiento geográfico era un puro símbolo, y que los dioses, en realidad, se reúnen en un Olimpo celeste, inaccesible desde el mundo y más elevado que varios montes superpuestos. Es probable que tal creencia surgiese ya en Época Arcaica, aunque tardase mucho en sustituir por completo a la primitiva.

Sea como fuere, la reunión de los dioses, ya en el Olimpo, ya en el cielo o en otros lugares, constituye un tema iconográfico muy sugerente. En el arte antiguo, podemos encontrar buenos conjuntos de deidades en escenas legendarias como las bodas de Tetis y Peleo (representadas ya a principios del siglo VI a.C. en el *Vaso François* y en otras vasijas áticas), las recepciones de Dioniso y Heracles en el Olimpo o, cómo no, el seguimiento de la Guerra de Troya, descrito por la *Iliada* y reflejado en obras cronológicamente tan distantes como en el friso del *Tesoro de los Sifnios* en Delfos (h. 525 a.C.) o las miniaturas de la *Iliada Ambrosiana* (siglo V d.C.).

Sin embargo, el mero catálogo de los dioses principales—a menudo colocados en composición paratáctica, es decir, con las figuras yuxtapuestas—suele plasmarse en una iconografía concreta de carácter presentativo: es lo que llamamos *Dodekatheon*, es decir, reunión de “los Doce Dioses” (*Dodekatheoi*).

La costumbre de reunir a los doce dioses principales—doce es un número mágico, como es bien sabido—tiene precedentes en Egipto y entre los hititas, pero se instaura en Grecia, al parecer, cuando Pisístrato, a mediados del siglo VI a.C., levanta en Atenas un altar con esta advocación. Obviamente, desde el principio se plantea un arduo problema: ¿cuáles son los doce dioses principales del Olimpo? Once de ellos son evidentes—Zeus [Júpiter], Hera [Juno], Posidón [Neptuno] y Deméter

[Ceres] entre los hijos de Crono; Afrodita [Venus], Atenea [Minerva], Apolo, Ártemis [Diana], Hermes [Mercurio], Ares [Marte] y Hefesto [Vulcano] entre los hijos de Zeus—; pero ¿cómo cubrir el puesto vacante? Parece que el problema se solucionó de forma variada, dependiendo de las preferencias de la ciudad o del autor del encargo: así, en el friso del Partenón se introduce a Dioniso, dios “joven”, pero muy adorado en Atenas, y se conocen ciclos, tanto clásicos como helenísticos, en los que aparecen Hestia [Vesta] o Heracles [Hércules] divinizado.

En Roma, los Doce Dioses, conocidos como *Dei Consentes*, [los dioses que están de acuerdo], tienen un importante papel ritual, ya que sus efigies celebran un banquete (*lectisternium*) y se presentan al público en el cortejo que abre los juegos circenses (*pompa circensis*). Esto hace que se ordenen por parejas inmutables: Júpiter-Juno, Neptuno-Minerva, Marte-Venus, Apolo-Diana, Vulcano-Vesta y Mercurio-Ceres. Sólo en provincias se pueden apreciar cambios en este catálogo o en su ordenación, tal como observamos en alguna pintura pompeyana (Fig. 23).

Si en la Edad Media las reuniones de dioses se reducen a la representación yuxtapuesta de los dioses-planetas, y sólo algún *Ovidio moralizado* se plantea la imagen de Júpiter con tiara pontificia entre dioses vestidos de reyes, en el Renacimiento se renueva el gusto por la asamblea olímpica, que permite al artista demostrar sus conocimientos de iconografía antigua. En este contexto, vuelve a plantearse la doble vertiente que hemos visto en Grecia y Roma: una de las más antiguas reuniones de dioses del siglo XVI, la que diseñó Rafael en un techo de la Farnesina (h. 1517), plantea el problema desde el principio: en realidad, refleja un tema mítico —Eros dirigiéndose a Júpiter en el Olimpo para interceder por Psique—, pero, a primera vista, parece una mera sucesión de dioses.

A partir de este modelo se abren de nuevo las dos vías. Al conjunto de dioses simplemente reunidos, presentados en un paisaje o sobre las nubes, se le suele dar el nombre de *Olimpo*. Al principio, los dioses aparecen sencillamente alineados, como en el *Olimpo regio de Enrique II de Francia y su corte* figurado por la Escuela de Fontainebleau en el castillo de Tanlay, un fresco que aporta, sin embargo, un sentido alegórico al tema: la armonía de los magnates bajo el gobierno del monarca absoluto. Después, podríamos seguir nuestra lista señalando cómo se complica la composición, siguiendo el ejemplo de las Glorias cristianas (P. Veronés, 1560; A. Coypel, h. 1702), hasta la *Asamblea de los dioses* pintada por L. Sabatelli en un aparatoso tondo del florentino Palazzo Pitti (h. 1850)

Sin embargo, es más común la representación de múltiples dioses aprovechando un acontecimiento mítico concreto, que puede tener tradición iconográfica antigua —las bodas de Tetis y Peleo, la apoteosis de Heracles [Hércules], etc.—, o, por el contrario, basarse en textos mitológicos no ilustrados en la Antigüedad: tal es el caso del tribunal de los dioses al que se somete Apolo, o de los festejos y banquetes celebrados

para las bodas del Amor [Cupido] y Psique, cuyas evocaciones por Rafael en la Farnesina (h. 1517) y por Giulio Romano en el Palazzo Tè de Mantua (h. 1530) destacan por su carácter temprano. También puede plantearse un tema repetido en la vida de los dioses: los banquetes celebrados en el Olimpo, pretexto para crear composiciones multitudinarias llenas de riqueza y dinamismo.

7. LA GIGANTOMAQUIA

Una de las primeras ocasiones que tuvieron los dioses olímpicos para reunirse, y para cerrar filas en defensa propia, fue cuando los Gigantes pretendieron arrebatarse su poder, dando lugar a una guerra, la Gigantomaquia, que se ha convertido, a lo largo de la historia, en uno de los temas más grandiosos de la iconografía clásica.

El mito de la Gigantomaquia no parece muy antiguo: Homero lo desconoce por completo y Hesíodo se limita a decir que "los altos Gigantes de resplandecientes armas" nacieron, como las Erinias [Furias], cuando Gea recogió en su seno gotas de los genitales de Úrano (*Teogonía*, 183-186). Ante tales circunstancias, lo único que podemos decir es que la idea de su enfrentamiento con los dioses estaba ya formada a principios del siglo VI a.C., puesto que las primeras Gigantomaquias aparecen representadas en vasos hacia el 570 a.C.. Sin embargo, el paso decisivo hacia la difusión del tema se da en su primera representación escultórica segura: la del *Tesoro de los Sifnios* en Delfos (h. 530 a.C.), inmediatamente seguida por diversas Gigantomaquias monumentales en frontones y metopas. En todas estas obras, y en las pinturas sobre vasos de fines del Arcaísmo, los Gigantes tienen siempre aspecto de hombres y van armados como hoplitas.

El Periodo Clásico se abre con la primera alusión literaria concreta al enfrentamiento (Píndaro, *Pítica VIII*, 11-18). Enseguida surgen las metopas orientales del Partenón, donde los Gigantes empiezan a perder parte de sus armaduras —sólo a veces conservan el casco y el escudo— o realzan el salvajismo de sus barbas y cabellos hirsutos revistiendo pieles de animales. Es una iconografía que tiene éxito inmediato, porque la Gigantomaquia se ha convertido en arquetipo de las guerras contra los persas y se ha puesto de moda en Atenas: enfrentamientos individuales o colectivos de dioses contra Gigantes abundan en la cerámica (Fig. 24), recordando sin duda la *Gigantomaquia* que adornaba el peplo bordado cada año para Atenea: no en vano suele aparecer esta diosa al lado de Zeus montado en carro.

A fines del siglo IV a.C., el escenario tradicional del enfrentamiento —en Macedonia, cerca del Olimpo— es discutido por Timeo, quien defiende una teoría alternativa: la Gigantomaquia habría tenido lugar en el sur de Italia. Su tesis chocará con algunos mitógrafos, pero ejercerá un profundo influjo: desde entonces, los Gigantes empiezan a ser relacionados con los grandes volcanes de esta región: se dirá

que, tras su derrota, fueron encerrados bajo ellos, y que manifiestan su protesta con erupciones. Además, esto dará alas a una nueva iconografía, creada en esas fechas por los ceramistas suditálicos: la del Gigante con piernas de serpiente (*anguípodo*), cuya relación con Tifón y con el volcán Etna veremos muy pronto.

El Periodo Helenístico es la época en que se difunden estas ideas y en que, además, se elaboran las tesis más eruditas para dar nombres a los Gigantes (Porfirión, Alcioneo, Oto, Efiates, etc.), determinando cuál de ellos se enfrentó a cada dios. Fruto de estas disquisiciones es la descripción del enfrentamiento por Apolodoro (*Biblioteca*, I, 6, 1-2), que bien puede ser comparada con las grandes *Gigantomaquias* monumentales, entre las que destaca, obviamente, la del *Altar de Zeus* en Pérgamo (181-159 a.C.): en este asombroso friso apenas se descubre ya algún Gigante con casco y escudo: los *anguípedos* alternan con los de piernas humanas, y, sobre todo, el combate adquiere la grandiosa agitación de un seísmo.

El modelo de Pérgamo se impone en Roma sin discusión. Ésta, en efecto, carece de tradiciones alternativas, y la propia Etruria no había hecho otra cosa que copiar, siglo tras siglo, las iconografías griegas. Sin embargo, no por ello se pueden negar perfiles creativos durante el Imperio. Ante todo, se aprecia una simplificación tipológica: salvo en obras copiadas de originales griegos o realizadas en Grecia, los Gigantes romanos son siempre *anguípedos*, como si este rasgo fuese tan consustancial a su naturaleza como las cabelleras alborotadas, las barbas en desorden o las poderosas musculaturas. En segundo lugar, se empieza a concebir la Gigantomaquia como una escena “abierta”: en algún sarcófago aparecen sólo los Gigantes, mirando hacia arriba, de modo que los dioses deben ser suplidos por la imaginación del espectador. En tercer lugar, los Gigantes vencidos y aplastados bajo los montes pueden convertirse en “atlantes” arquitectónicos decorativos. Y en cuarto lugar, se exalta el valor político del mito: los Gigantes son quienes se sublevan contra el emperador, y la función de éste es derrotarlos como si fuesen bárbaros. No en vano, en ocasiones, las corazas imperiales llevan, como símbolo de poder, dos Gigantes cincelados.

Durante la Edad Media desaparece la imagen de la Gigantomaquia, aunque la hallemos aún en una miniatura aislada, ilustrando un texto de Nicandro en la Constantinopla de h. 1000. Salvo en ese caso, podemos decir que, si los Gigantes *anguípedos* conservan a veces sus formas, lo hacen a costa de perder su sentido en el complejo bestiario románico.

La recuperación renacentista del tema tiene lugar, en tales circunstancias, a través de Ovidio, quien relata así el combate: “Los Gigantes, se dice, aspiraron al reino celestial y apilaron montañas para alcanzar las altas estrellas. Entonces el padre omnipotente lanzó su rayo, hizo añicos el Olimpo y derribó el monte Pelio del Osa, que había quedado bajo él. Mientras que aquellos fieros cuerpos yacían aplastados por su propia mole, la Tierra se empapó de la abundante sangre de sus hijos” (*Metamorfosis*,

I, 152-158). No cabe descripción más clara, pero obsérvese que en ella no aparecen ni el carácter *anguipedo* de los Gigantes ni la actividad de los dioses: Júpiter se basta para obtener la victoria.

En consecuencia, las *Gigantomaquias* renacentistas y barrocas serán casi siempre luchas de Júpiter —es decir, del poder monárquico o del poder divino— contra los Gigantes sublevados, simples hombres musculosos, y los dioses aparecerán como meros espectadores situados en las alturas. Es la imagen que ya podemos ver en la *Sala de los Gigantes* del Palazzo Tè de Mantua, obra de Giulio Romano (1530), y que se repite una y otra vez siguiendo un esquema parecido: recuérdese, por ejemplo, la caída de los Gigantes pintada por Perin del Vaga (Fig. 25), que tuvo enorme éxito a través de grabados.

Esto no quiere decir, desde luego, que las *Gigantomaquias* manieristas y barrocas se pierdan en una repetición de esquemas: por el contrario, hallamos a veces soluciones muy creativas, que deben ser estudiadas una a una: así, cuando se recupera la "imagen abierta" a la romana, se logra un paralelismo más o menos consciente con la caída de los condenados en el Infierno (véase *La derrota de los Gigantes* pintada por J. Jordaens sobre dibujo de P.P. Rubens, 1636). Además, no deja de ser interesante ver hasta qué punto dialogan los textos y las creaciones artísticas en una obra dada: cuando A. Diepenbeeck graba el tema de la *Gigantomaquia* para *Le temple des Muses* de M. de Marolles (1655), sabe reflejar una teoría defendida en ese mismo libro: el paralelismo de este mito con el pasaje bíblico de la Torre de Babel.

8. TIFÓN Y LOS ALÓADAS

Si el tema de la Gigantomaquia nació tardíamente y tuvo una vida larga y fecunda, al de la Tifonomaquia le ocurre precisamente lo contrario: fue una leyenda muy antigua —procedía de la tradición hitita, transmitida en poemas y en relieves de Anatolia—, pero su vigencia artística fue muy corta.

Tifón (o Tifeo) queda encuadrado en la mitología griega por Hesíodo, quien nos relata que Gea, irritada por el resultado de la Titanomaquia —como hemos dicho, este poeta desconoce la Gigantomaquia— tuvo este monstruoso hijo acostándose con el Tártaro: "De sus hombros surgían cien cabezas de serpiente... con negras lenguas como dardos. Destellos de fuego salían de los ojos que, bajo las cejas, tenían estas cabezas..., y éstas emitían voces variadas y fantásticas: unas veces pronunciaban articulaciones de aspecto divino, otras un mugido semejante al de un poderoso toro, otras un rugido de león..., y otras un silbido que el eco de las montañas devolvía" (*Teogonía*, 820-835). Este terrible monstruo, lanzando resoplidos —"tifones" diríamos aún nosotros—, recorrió la tierra, amenazó al Olimpo vomitando fuego y huracanes, provocó terribles oleajes y aterrorizó a los dioses. Pero Zeus, armándose de valor, se

enfrentó a él y, lanzándole sus rayos, lo derrotó. El monstruo, envuelto en llamas, se despeñó hasta el fondo de su padre el Tártaro.

El tema de Tifón fue tratado una y otra vez por los mitógrafos, y Apolodoro dio de él una versión mucho más elaborada, sin duda extraída de varias fuentes: según su relato, los dioses, aterrados, huyeron a Egipto y se transformaron en animales –ingenua “racionalización” de la mitología egipcia–; en cuanto a Tifón, acabó aplastado por el monte Etna (nótese el paralelismo o confusión con los Gigantes). Sin embargo, lo que más nos interesa aquí es la descripción que da del monstruo: “De muslos para abajo poseía enormes cuerpos de víboras; todo su torso estaba cubierto de alas; mugrientos cabellos se agitaban al viento desde su cabeza y mejillas, y en sus ojos centelleaba fuego” (*Biblioteca*, I, 6, 3). En efecto, tal imagen coincide con las representaciones que nos han llegado de Tifón.

Éstas, como ya he anunciado, son pocas, y se concentran además en un periodo muy concreto: desde fines del siglo VII hasta fines del VI a.C., con una cierta prolongación en Etruria. En ellas aparece siempre Zeus enfrentándose al aparatoso monstruo, que puede tener dos piernas *anguípedas* o, sencillamente, rematar su cuerpo en una serpiente. En cuanto al famoso monstruo de tres cabezas y cola serpentiforme que adorna un frontón de la Acrópolis ateniense (h. 560 a.C.), aún hoy sigue siendo imposible saber si representa a Tifón.

Sin embargo, el tema de la Tifonomaquia no se cierra por completo: de forma aislada, a fines del siglo IV a.C., lo hallamos de nuevo en una vasija del sur de Italia: se trata de Tifón, puesto que sobre su cabeza sopla un viento surgiendo de una especie de máscara, pero, si no fuese por ese detalle, lo confundiríamos con una de las primeras representaciones de Gigantes anguípedos. Este dato es providencial: la iconografía de los Gigantes parece absorber la imagen de Tifón a fines del Clasicismo. Y este hecho no debe extrañarnos: los textos antiguos nos muestran que mucha gente confundía y mezclaba los enfrentamientos míticos primitivos.

En la Edad Moderna, la situación no cambió: se dieron algunos intentos de reconstruir la imagen de Tifón –los vemos en V. Cartari y J. Flaxman–, pero quedaron totalmente aislados. En estas circunstancias, no podemos sino considerar una resurrección curiosa el gorila-Tifón que incluyó G. Klimt en su *Friso de Beethoven* (1902) como símbolo de las fuerzas hostiles al mundo.

Felizmente concluida la Tifonomaquia, dos últimos conflictos amenazaron la armonía del Olimpo. El primero fue la guerra desencadenada por dos gigantes hijos de Posidón, los Alóadas. Estos hombres inmensos, llamados Oto y Efialtes (nótese la coincidencia con los nombres de dos Gigantes), intentaron, una vez más, amontonar montañas para subir a la sede de los dioses, y llevaron sus desmanes hasta encadenar y encerrar a Ares e intentar violar a Hera y a Ártemis. Obviamente, los dioses se enfrentaron a ellos; según una leyenda, Ártemis les envió una cierva y ellos,

intentando cazarla, se dieron muerte entre sí. Caídos a los infiernos, fueron atados con serpientes a una columna.

Este asunto apenas ha interesado a los artistas. En la Antigüedad, sólo existe una vasija ática, de h. 440 a.C., que muestra a los Alóadas intentando abatir una cierva mientras que Ártemis lanza flechas. En época moderna, cabría citar algún ilustrador, como J. Flaxman, capaz de abordar el tema en sus ilustraciones de Homero.

Sólo una vez más vio Zeus discutido su poder, y fue en una simple "revolución palaciega" que Homero recuerda de paso: en cierta ocasión intentaron los dioses, dirigidos por Hera, Posidón y Atenea, aprisionar a Zeus, pero éste se libró gracias a la oportuna intervención de la nereida Tetis, que trajo en su auxilio a un Hecatonquiro y deshizo así la conjura (*Iliada*, I, 396-406). Por desgracia, es muy difícil hallar ilustrado este acontecimiento: citemos siquiera un grabado de G. Bonasone, inserto en su ciclo *Amores, enojos y celos de Juno* (h. 1560), donde los dioses forjan cadenas para apresarse a su rey.

Capítulo cuarto

Las amantes de Zeus [Júpiter]

Como dios supremo de la fecundidad, Zeus [Júpiter] es padre de múltiples hijos, tanto mortales como inmortales. En el capítulo anterior hemos visto que su emparejamiento con una serie de compañeras divinas le permitió poblar el Olimpo con su descendencia; pero también hemos señalado que, al casar al dios con Hera, los griegos de la Edad Micénica hubieron de plantearse el problema “legal” de otros muchos hijos de Zeus que iban surgiendo en todas las regiones de la Hélade. La solución que se adoptó fue la de considerar que Zeus, tras su matrimonio, tuvo una serie indefinida de “amores” extraconyugales, aceptables sin duda en aquella época: la grandiosidad del dios superaba cualquier posible crítica de orden moral, ya que el señor del rayo estaba por encima de los criterios y costumbres de los hombres.

I. CATÁLOGO DE AMORES

Sin embargo, pronto empezaron a cambiar las cosas: Homero fue acaso el primero que, reuniendo los mitos dispersos que conocía, elaboró un sencillo “catálogo” de los amores de Zeus (*Iliada*, XIV, 315-328): el dios, en un fogoso momento de intimidad con Hera, le dice que está más enamorado de ella que de las demás compañeras y amantes que ha tenido: Deméter, Leto, Dánae, Europa, Alcmena, Sémele y Día (una mortal de la que apenas sabemos nada).

A partir de entonces, el catálogo amoroso de Zeus se convierte en un tópico literario, y, mientras que Hesíodo se limita a mencionar, tras las “compañeras divinas”, a Maya, Sémele y Alcmena (*Teogonía*, 937-944), otros autores se extienden más: Ovidio afirma que Aracne, empeñada en ilustrar las facetas ridículas o malvadas de los dioses, bordó en una tela los siguientes amores de Júpiter: Europa raptada por el toro; Asteria (la hermana de Leto, que ya citamos en el capítulo anterior) intentando rechazar al águila, Leda, Antíope, Alcmena, Dánae, Egina, Mnemósine y Perséfone (Proserpina), a la que el dios tiene acceso transformado en serpiente (*Metamorfosis*, VI, 103-114).

Este afán acumulativo —y no exento, cada vez más, de un cierto distanciamiento irónico— se traslada a las artes plásticas: en época romana conocemos algún ciclo en artes aplicadas —el cazo o *simpulum* de Cullera (Fig. 26)— y en mosaicos: el más

completo de éstos, el de la casa de la Condesa de Lebrija en Sevilla, llega a relatarnos hasta ocho amores del dios, sin duda los más representados en la Antigüedad: Calisto, Ío, Europa, Antíope, Dánae, Leda, Ganimedes y, acaso, Egina (aludida ésta a través de su padre, el dios-río Asopo).

En la Edad Moderna, los ciclos de amores de Júpiter cobran nuevos bríos: tras un intento de Filarete en las puertas de la Basílica de San Pedro en Roma (1433), se suele considerar que el primer gran conjunto fue el que pintó A. Correggio, en 1531, como regalo para Carlos V —Ío, Dánae, Leda y Ganimedes—, y muy pronto se advirtió el atractivo erótico del tema: Giulio Romano incluyó varios amores en un ciclo sobre Júpiter (1533), y el ejemplo se extendió, tanto en pintura como, sobre todo, en grabado (G. Bonasone y M. Coxcie, a mediados del siglo XVI; A.-L. Girodet, 1825). Acaso el último gran ciclo de los amores de Júpiter que se haya realizado sea una serie de litografías de L. Corinth (1920).

2. LOS AMORES POCO REPRESENTADOS

Obviamente, entre los numerosos amores extraconyugales de Zeus —unos veinte documentados, según los mitógrafos actuales—, muchos carecieron de trascendencia literaria y artística, y sólo se recuerdan por los hijos que de ellos nacieron. No importa, en ocasiones, la categoría de la diosa o mortal implicada: la unión con Perséfone [Proserpina] sólo es recordada en algún grabado de la Edad Moderna porque, como acabamos de ver, Ovidio aludió a sus extrañas circunstancias; en cuanto a la extraña unión con Némesis, que mencionaremos algo más adelante, al hablar de Leda, ha pasado sin pena ni gloria hasta hoy.

Entre estos amores poco representados, debemos, pese a todo, detenernos en uno de particular trascendencia: el de Alcmena, la madre de Heracles. En realidad, si pocos artistas se han atrevido a imaginarlo, es por la propia complejidad del mito: Zeus aprovecha que un rey argivo exiliado en Tebas, Anfitríón, ha partido para la guerra junto a su criado Sosias, e intenta seducir a su esposa Alcmena. Como ésta rechaza sus ofertas, el dios no tiene más remedio que tomar él mismo las facciones de Anfitríón y, acompañado por Hermes [Mercurio], a su vez transformado en Sosias, acercarse de nuevo a su amada. Sólo así logra su propósito y deja encinta a Alcmena. Obviamente, cuando Anfitríón vuelve y advierte que su esposa no le recibe con entusiasmo, piensa en una traición por su parte y decide quemarla sobre una pira. Pero entonces aparece Zeus, apaga las llamas, explica el engaño y predice el nacimiento del mayor de los héroes.

Como se comprenderá, esta leyenda —acaso un trasunto de las que en Egipto relataban el acceso de Amón, bajo los rasgos del faraón reinante, al lecho de la Gran Esposa Real para engendrar al príncipe heredero— resulta imposible de representar en

pintura, dada la confusión de los personajes disfrazados. En realidad, desde el principio se advirtió que su futuro se hallaba en el campo de la comedia: cuando J. Giraudoux publicó en 1928 su *Amphitryon* 38, le dio este título porque calculó que el tema había sido ya tratado treinta y siete veces en teatro.

En tales circunstancias, baste decir que, salvo en una obra arcaica —el *Cofre de Cipselo*, recordado por Pausanias (V, 18, 3)—, sólo aparece Zeus acercándose a Alcmena en un vaso suditalico de Paestum (h. 340 a.C.), que, precisamente, reproduce una escena teatral con personajes enmascarados. La única parte del mito que interesa a los artistas antiguos —en concreto, de nuevo a los ceramistas suditalicos del siglo IV a.C.— es la de Alcmena en la pira, que tampoco parece haber sido representada con posterioridad.

Menos interés tiene, desde luego, el amor de Zeus por Egina, la hija del dios-río Asopo. Enamorado de ella, el dios la persiguió, inflamado según algunos en unas llamas que acabaron llenando de escoria el curso del padre a la altura de Sición; después, la raptó y huyó con ella hasta la isla que recibiría su nombre. Allí se acostaron ambos, y fruto de sus amores nacería Éaco, padre de Telamón y de Peleo y abuelo, por tanto, de Áyax y de Aquiles. En la Antigüedad, este mito sólo aparece figurado directamente en varios vasos áticos del siglo V a.C. que presentan la persecución de Egina por Zeus, sin aludir para nada a las llamas; sin duda la razón de este éxito momentáneo estuvo en Píndaro y en una tragedia perdida de Esquilo. Además, siempre queda la duda de una posible confusión entre este mito y el de Sémele, que pronto veremos. En época moderna, la escena de amor con Egina —raras veces representada— se caracteriza por la figura flameante de Júpiter, ya que las *Metamorfosis* insisten en ese detalle.

Finalmente, merece siquiera una mención el curioso personaje de Lamia, una joven de Libia: tuvo amores con Zeus, pero Hera se vengaba haciendo morir a todos sus hijos a medida que nacían. En su desesperación, ella se ocultó en una cueva y se convirtió en una serpiente insomne, que todavía hoy se dedica a espiar a los niños ajenos para devorarlos. En la Antigüedad, las únicas representaciones (hipotéticas) de Lamia se dan en vasos griegos y la representan como una mujer desnuda y cubierta de vello, con aspecto salvaje. Sin embargo, en la versión poética de J. Keats (1819), Hermes volvió a convertirla en mujer, aunque manteniendo en ella la crueldad de la serpiente, y esta atractiva idea ha servido de base para algunos cuadros modernos (J.W. Waterhouse, 1905; H.J. Draper, 1909).

3. CALISTO

A partir de ahora, pasaremos a considerar los amores más famosos de Zeus [Júpiter], y los estudiaremos con cierto detenimiento, pues son muchas sus

representaciones a lo largo de los siglos. Comenzaremos por la ninfa Calisto porque, de todo este ciclo de amantes, es la que se sitúa en un periodo mítico más remoto: los poetas, en efecto, suelen considerarla hija de Licaón, el perverso mortal que provocó el diluvio de Deucalión y Pirra. Sea como fuere, el mito debió de nacer en la Arcadia, donde está ambientado, y ya lo relató Hesíodo en una obra hoy perdida, el *Catálogo de las mujeres*, que conocemos por referencias de otros autores.

Eratóstenes, por ejemplo, al hablar de la Osa Mayor en sus *Catasterismos*, nos comunica lo siguiente: “Hesíodo relata que ésta [Calisto], hija de Licaón, vivía en la Arcadia, y que decidió dedicarse a la vida de la caza en las montañas junto a Ártemis. Seducida por Zeus, ocultó su estado a la diosa, pero fue descubierta poco después, cuando ya estaba a punto de dar a luz, al ser vista por la diosa mientras se bañaba. Indignada por ello, la diosa la transformó en animal salvaje, y así, convertida en osa, ella parió al llamado Árcade... Después de algún tiempo, se adentró en un santuario de Zeus... perseguida por su propio hijo y por los arcadios. Cuando iban a darle muerte..., Zeus la arrebató y la colocó en las estrellas... denominando (a la constelación) «Osa». Realmente, en estas líneas tenemos casi todos los elementos del mito: sólo nos falta uno, que pudo olvidársele a Eratóstenes por ser muy conocido: Zeus sedujo a Calisto tomando la forma de la propia Ártemis [Diana].

Calisto recibió imágenes representativas, ya que, al fin y al cabo, era una ninfa objeto de culto en su tierra: Pausanias nos cuenta que los arcadios ofrecieron una estatua suya y otra de Árcade en Delfos (X, 9, 5-6), y que en Atenas, donde Esquilo la había inmortalizado con una tragedia, se levantó h. 400 a.C. un grupo donde aparecía (quizá como la *Suplicante Barberini*) junto a Ío (I, 25, 1). Pero la relación erótica de la ninfa con Zeus, pese a su interés, tuvo poco éxito en el arte antiguo, posiblemente porque era difícil dar a entender, sin ofender la imagen de la casta Ártemis, que bajo su figura se ocultaba el dios: el problema es abordado directamente tan sólo en el *simpulum* de Cullera, donde Zeus-Ártemis abraza a la semidesnuda Calisto (Fig. 26). En cuanto a las demás representaciones antiguas, se acogen a otros pasajes del relato: la ninfa se va convirtiendo en osa en algunos vasos pintados suditalicos, y es atacada por Árcade en el mosaico de la casa sevillana de la Condesa de Lebrija.

Este problema de respeto religioso quedó solventado con la desaparición del paganismo, de modo que, a fines de la Edad Media, se empezó a ilustrar el mito en los *Ovidios moralizados*. Pero lo que más interesó desde entonces fue el descubrimiento del estado de Calisto (Fig. 27), momento resaltado por las *Metamorfosis*: “[Diana] encontró una fresca arboleda, donde un arroyo se deslizaba murmurando sobre pulidos guijarros... [y] dijo: «No hay ningún mirón por aquí cerca; bañemos nuestros cuerpos desnudos sumergiéndoles en la corriente». Enrojece Calisto; todas se quitan las ropas, y sólo ella remolonea; mientras que vacila, le arrebatan el vestido, y, sin éste, junto a la desnudez de su cuerpo se revela su culpa. Intenta, azorada, ocultar el vientre

con sus manos, pero la Cintia [Diana] le dice: «¡Vete lejos de aquí! ¡No contamines este sagrado manantial!», y le ordena apartarse de su cortejo” (II, 455-465).

Obviamente, la tentación de hacer de mirones se apodera de artistas y comitentes modernos, y el deseo de representar una buena cantidad de desnudos femeninos en un arroyo es un señuelo que, bajo la cobertura cultural, todos siguen con gusto. Así se explica la enorme cantidad de obras con esta temática —una variante del *Baño de Diana*, al fin y al cabo— que se realizan en los siglos XVI a XVIII, y entre las que podríamos destacar las de Tiziano (1556, 1566) y P.P. Rubens (1638). Raros son los artistas que se plantean variantes de fondo, como Dosso Dossi (1528), que muestra a Diana descubriendo el embarazo de Calisto mientras ésta duerme.

Al lado de esta escena, escasean las demás del mito. Sin embargo, no podemos olvidar que a veces se imagina la relación erótica —homoerótica, diríamos— de Calisto y Júpiter transformado en Diana (un tema tratado por P.P. Rubens en 1613, pero que tuvo particular éxito en el siglo XVIII: J.-H. Fragonard, 1755; F. Boucher, 1769; A. Kauffmann, h. 1780). También puede descubrirse, en raras ocasiones, el pasaje en que Calisto huye transformada en osa por Hera [Juno], siguiendo una variante mítica descrita en las *Metamorfosis* (II, 456-507): A. Carracci recrea este instante en la Galleria Farnese (1598-99) junto al de Diana expulsando a Calisto. Finalmente, no faltan imágenes de la ninfa-osa ascendiendo a los cielos (J. de Wit, 1727).

4. Ío

De los mitos sobre los amores de Zeus, sin duda es el de Ío el más complejo y elaborado, además de uno de los más antiguos, pues ya lo relató Hesíodo en su *Catálogo de las mujeres* (fragm. 124-126). Ío, hija del río Ínaco, que riega la llanura de Argos, era sacerdotisa de Hera en el santuario local. De ahí que el enamoramiento del dios fuese doblemente insultante para su esposa, y que sólo tras la consulta de varios oráculos aceptase la joven acudir a la cita con su enamorado junto a la laguna de Lerna. A partir de este punto, bien podemos seguir el relato en las *Metamorfosis* (I, 568-688 y 713-749): Zeus [Júpiter], para disimular su infidelidad, ocultó el escenario de sus amores con una densa niebla, y ello hizo sospechar a Hera [Juno]: ésta bajó, y el dios, al notar su presencia, “transformó la imagen de la Ináquide en una lustrosa ternera”. Ante el requerimiento de su esposa, no tuvo más remedio que regalarle el animal.

Hera [Juno] entrega la vaca, para que la custodie, a Argo: “Por cien ojos estaba rodeada la cabeza de Argo, de los que dormían por turno dos al mismo tiempo, mientras que los demás vigilaban”. Ío, en tales circunstancias, se sentía muy triste, y Zeus [Júpiter] decidió acabar con la situación: llamó a Hermes [Mercurio] y le ordenó dar muerte a Argo. “Poco tarda [Mercurio] en calzarse las alas en los pies, empuñar con su poderosa mano la somnífera varita y colocarse su sombrero en la cabeza”.

Llegado al lugar, se pone a tocar una flauta de cañas —la siringa o flauta de Pan— y charla con Argo, hasta que éste queda adormilado. “Al punto, [Mercurio] deja de hablar y refuerza su sueño acariciando sus entornados ojos con la varita mágica. E inmediatamente, mientras que [Argo] cabecea, le da un tajo con su espada curva allí donde la cabeza se une al cuello”. Argo muere, y Hera [Juno], para rendirle un último homenaje, recoge sus ojos “y los coloca en las plumas de su ave (el pavo real), llenando su cola de gemas estrelladas”.

El resto del mito, relatado por distintos autores, es sin duda su parte más grandiosa: Hera envía un tábano que acose a Ío, y ésta, aterrada, inicia un enorme periplo, verdadera síntesis de la geografía mítica de Oriente: atraviesa el Bósforo —el “paso de la vaca”, que recibe su nombre a raíz de este hecho—, se interna en Asia, alcanza el río Indo, lo sigue hasta que éste se convierte en el Nilo y, finalmente, baja su corriente hasta llegar a Egipto: allí tiene a su hijo, Épafo —mítico fundador de Menfis y creador del reino egipcio, según la tradición helénica—, y ella misma se convierte en una diosa con cuernos de vaca.

Ío aparece figurada ya desde el siglo vi a.C., imponiéndose desde el principio la escena central del mito: aquélla en que la heroína, convertida en ternera, asiste a la llegada de Hermes y a la muerte de Argo. Es curioso que éste último, reflejado con dos caras en un vaso de h. 540 a.C., aparezca con el cuerpo recubierto de ojos a principios del siglo v a.C. Sin embargo, a mediados de ese mismo siglo se da un cambio en las figuras de los protagonistas, acaso basado en las tragedias de la época (como el *Prometeo encadenado* de Esquilo): Ío abandona sus formas bovinas —en algún caso intermedio aparece como vaca con cabeza humana— y se convierte en una mujer con cuernecillos en la frente y orejas de vaca. Así debió de aparecer en la escultura que se le dedicó entonces en la Acrópolis ateniense. Sólo en monedas de Bizancio —es decir, del Bósforo— se mantuvieron, por razones obvias, sus formas animales. En cuanto a Argo, perdió sus múltiples ojos y pasó a ser un simple pastor con la mirada fija en su cautiva.

Paralelamente, desde la segunda mitad del siglo iv a.C. surgen otras iconografías: Ío, siempre como mujer con cuernecillos, puede mirarse en un espejo y recibir a Zeus, a veces en compañía de Eros [Cupido]. Pero, sobre todo, la heroína cobra, a raíz de la conquista de Egipto por Alejandro, un papel asombroso: se desnuda, se convierte en símbolo de fecundidad —su cabeza con cuernos y orejas bovinas se multiplica en terracotas— y, bajo los primeros Ptolomeos, obtiene un culto divino: la vemos en ciertos cuadros saludando a Isis (Fig. 112), e incluso nos han llegado cabezas de estatuas que testimonian su probable asimilación a Hathor y a la propia Isis en el valle del Nilo. En la Época Imperial, aún se mantiene su imagen en las monedas de Gaza (la antigua Ione, fundación suya).

Desde el siglo xv (puertas de San Pedro en Roma, por Filarete, 1433) y a lo largo de la Edad Moderna, todas las representaciones del mito se basan en el relato de

Ovidio. Pueden formar un ciclo completo (L. Cambiaso, 1544, en el Palazzo della Prefettura de Génova), pero lo normal es que cada artista escoja un pasaje: Júpiter amando a Ío recubierto de nubes (A. Correggio, 1531); el dios descubierto por Juno y transformando a Ío en ternera (P. Lastman, 1618); Juno entregando la ternera al cuidado de Argo (A. van de Velde, h. 1670); Mercurio durmiendo a éste (P.P. Rubens (Fig. 28); D. Velázquez, 1659) y cortándole la cabeza (P.P. Rubens, 1636); Hera colocando los ojos de Argo en el plumaje de su pavo real (P.P. Rubens, 1610), y, finalmente, la ternera huyendo del tábano (grabado de A. van Diepenbeeck, 1655). Por lo demás, son escenas puramente descriptivas, que no plantean problemas graves de trasfondo o de interpretación, y en las que –dicho sea de paso– Argo no suele llevar ojos esparcidos por su cuerpo o su cabeza. A mediados del siglo XVIII, el tema de Ío cae en la crisis imparable y definitiva que arrastra a tantos amores mitológicos.

5. EUROPA

Épafo, el hijo de Ío, fue padre de la ninfa Libia –que da su nombre al norte de África–, y ésta, de sus amores con Posidón, tuvo dos hijos: Belo, que permaneció en Egipto, y Agénor, que se convirtió en rey de Fenicia y que tuvo a su vez varios hijos, entre los que destacan Europa y Cadmo. Si el mito de Ío había apuntado la inverosímil hipótesis de un influjo griego en los orígenes de la cultura faraónica, Europa simbolizó de forma mucho más lúcida el origen oriental de las culturas del Egeo.

El mito de Europa, al que alude ya la *Iliada* (XIV, 321-322), es antiguo, sencillo y estable, puesto que ya fue relatado por Eumelo (siglo VIII a.C.) y por Hesíodo en su perdido *Catálogo de las mujeres*. Nos bastará, por tanto, ofrecer la versión de las *Metamorfosis*, la más conocida, como de costumbre, desde la Edad Media: Zeus [Júpiter], tras asegurarse de que la joven Europa, de la que se ha enamorado, baja a la playa, se transforma a sí mismo en un toro blanco de cortos cuernos: “Se maravilla la hija de Agénor de que sea tan hermoso y de que no amenace con embestir. Pese a todo, al principio teme tocarlo...; mas después se acerca y le ofrece flores, colocándolas ante su blanco hocico. [El toro] le va quitando poco a poco el miedo, ofrece el pecho a sus palmaditas juveniles y le acerca sus cuernos para que los ciña con guirnaldas frescas. La princesa se aventura, sin saber quién es el animal, a montar sobre su lomo. Entonces el dios, apartándose poco a poco de la tierra y de la arena, coloca sus fingidas patas en el borde del mar, se adentra en él y, por fin, se lleva a su presa surcando las aguas. Entonces se asusta Europa y vuelve la mirada a la costa que, en su rapto, va dejando atrás; con su mano derecha agarra un cuerno, mientras que apoya la izquierda sobre el lomo; tremolantes, sus ropas ondean al viento” (II, 833-875).

Zeus [Júpiter] llevará a su amada a Creta, tendrá amores con ella en Gortina y, fruto de ellos, nacerán Minos, Radamantis y Sarpedón. Después, el propio dios

casará a la princesa fenicia con el rey de la isla, Asterión, quien acogerá como suyos a los recién nacidos. Tal será la base del poder de Minos y de la cultura a la que hemos dado su nombre: la primera del continente europeo comparable a las de Egipto y el Próximo Oriente. En cuanto a Europa, sabemos que recibió culto en Gortina como diosa vinculada a la luna –acaso alusión a los cuernos del toro– y que junto a ella aparecía, al menos en la Época Helenística, un “Zeus Asterio”. Fruto de este culto podría ser una pequeña estatua de Europa del tipo *Aspasia* o *Sosandra*, velada y con inscripción (Metropolitan Museum of Art, Nueva York).

Existen ciertas imágenes –en cerámica ateniense de los siglos v y iv a.C.–, que muestran a la heroína recibiendo el cuerpo de su hijo Sarpedón, que había emigrado a Licia (y que algunos identificaron con el héroe de este nombre muerto en la Guerra de Troya), pero lo cierto es que la iconografía de Europa se centra, desde el principio, en el mito de su rapto. Ya en las primeras décadas del siglo vii a.C. aparece la princesa, vestida con largo peplo, sobre el toro que corre: es una fórmula que apenas permitirá cambios durante todo el Arcaísmo: todo lo más, el toro podrá caminar en vez de correr, la joven se agarrará a un cuerno del animal y, a fines del siglo vi a.C., su vestido se transformará para seguir la moda: olvidado el peplo, se imponen ya la túnica y el manto, que permanecerán hasta el final del Mundo Antiguo.

En los siglos v y iv a.C. surgen variantes de mayor entidad: junto al rapto propiamente dicho podemos ver la escena previa, con Europa colocada junto al toro, y el entorno se enriquece con sirvientas de la princesa, Eroses [Cupidos], dioses, peces, etc. Además, Europa empieza a perder su compostura: el manto se le cae con la carrera o se convierte en una vela empujada por el viento (Fig. 29). Es el principio de una evolución que proseguirá imparable en los siglos siguientes: durante el Helenismo y el Periodo Imperial, el toro podrá introducirse en el agua, disimulando las patas tras las olas, y Europa, siempre aferrada a su manto volátil, se irá desnudando, incluso antes de que el toro comience su carrera. Éste, bajo la mirada de uno o varios Cupidos, llegará a volver su cabeza hacia la princesa y a besarla apasionadamente en la cara.

Los modelos helenístico-romanos, mantenidos a través de las artes decorativas y las miniaturas, llegarán a ser reproducidos en algún marfil bizantino del siglo x. Sin embargo, la recuperación del *Rapto de Europa* en la Baja Edad Media y el Renacimiento no necesita su ayuda, dada la sencillez de la escena y el apoyo teórico de los *Ovidios moralizados*, que ven en este tema una imagen del viaje del alma al cielo. La iconografía renace, una vez más, en las puertas de San Pedro de Roma, obra de Filarete (1433), y recibe un fuerte impulso por el hecho de que el signo zodiacal de Tauro es un recuerdo celeste de esta leyenda (así lo concibe B. Peruzzi en la Farnesina, en 1510). De cualquier modo, el tema se repite hasta la saciedad durante siglos, siguiendo el texto de las *Metamorfosis* y otros complementarios, sin más

variante que la de ver al toro en tierra con Europa (A. Govaerts, h. 1625), a Europa subiéndose al toro (S. Vouet, h. 1640) o a ambos, ya corriendo por la playa, ya nadando por el mar (Giulio Romano, 1527; Tiziano, h. 1560; F. Boucher, h. 1766). Mucho más difícil es hallar juntas dos o tres escenas sucesivas del raptó (Liberale da Verona, 1470; P. Veronés, 1580).

Por fortuna, Europa no desaparece a la llegada del Neoclasicismo, porque tiene la fortuna de ser la heroína eponímica de un continente que muchos príncipes de todas las épocas hubieran querido “raptar” para sí, y porque simboliza el inicio de la cultura de Occidente. De ahí que su iconografía se mantenga, asumiendo en ocasiones variantes iconográficas de interés: G. Moreau, en una de sus *Europas* (1869), pone al toro la cabeza de Zeus, mientras que A. Rodin (h. 1886) sugiere una equivalencia entre este toro y el Minotauro. Incluso hay artistas que sacan a la luz otros pasajes del mito, como hizo B. West en su *Venus y Cupido consolando a Europa tras su raptó* (h. 1768), y aún en el siglo xx tenemos importantes versiones pictóricas (V.A. Serov, 1910) y escultóricas (J. Pollock, 1949; R. Nakian, 1945 y 1965) que recuerdan la leyenda, dándole a veces formas abstractas.

6. SÉMELE

Es probable que Sémele fuese desde el principio una deidad adorada en Beocia; sin embargo, con el tiempo se impondría una tesis alternativa, que la consideraba en origen una simple mortal, hija de Cadmo (el hermano de Europa) y de Harmonía, los fundadores y primeros reyes de Tebas. Sea como fuere, ella sería la amante de Zeus destinada a alcanzar más alto rango, puesto que su hijo fue Dioniso, quien la rescató del Hades y logró su inmortalidad dándole el nuevo nombre de Tione. Madre e hijo afrontados aparecen ya en el *Trono de Amiclas* (Pausanias, III, 19, 3) y, varias décadas más tarde, en vasos de figuras negras de fines del siglo vi a.C.; sabemos incluso que recibían culto conjunto en el santuario de Dioniso Lisio, situado precisamente en Tebas, y que en dicha ciudad se mostraba a los visitantes el lecho de Sémele.

Cuenta la leyenda, tal como la recuerda Ovidio siguiendo una larga tradición, que Hera [Juno] se enteró de que Zeus [Júpiter] había dejado embarazada a Sémele, y que, presa de celos, decidió vengarse de su rival: tomando la forma de la nodriza de ésta, sembró la duda en su espíritu: si el amante era realmente el dios, tendría que probarlo apareciendo con su verdadera imagen y todo su poder. Sémele cayó en la trampa, e hizo prometer a Zeus [Júpiter] que así lo haría. Éste, previendo un desastre, pero obligado por su juramento, “tristísimo ascendió al alto éter, y con una seña arrastró tras de sí las nubes, a las que añadió lluvias, relámpagos mezclados con vientos, truenos y el rayo infalible”. Así revestido, se presentó ante su amada: “El cuerpo

mortal no soportó la tempestad de los cielos y ardió con el amoroso regalo. El niño, aún no formado del todo, fue arrancado del vientre de su madre y cosido... en el muslo de su padre, donde completó el periodo de gestación” (*Metamorfosis*, III, 253-315). Esto explicaría que a Dioniso o Baco se le denominase “el nacido dos veces”.

Como se comprenderá, el problema iconográfico fundamental de este mito se halla en la representación de los resplandores y nubes que han de bañar a Zeus. Obviamente, ni el Arcaísmo ni el Clasicismo griegos eran capaces de crear estas sensaciones con sus medios pictóricos, y ello plantea una duda insalvable ante ciertas pinturas vasculares de mediados del siglo v a.C., que muestran un *Zeus Keraunios* abalanzándose sobre una mujer: pueden representar la aparición del dios en el mito de Sémele, pero también la persecución de Egina, como ya dijimos al principio del presente capítulo. Realmente, se comprende que los artistas antiguos prescindiesen de este instante, o que sólo lo mostrasen de forma muy sencilla –Zeus con su propia forma convencional– en obras como el *simpulum* de Cullera.

La única forma de mostrar el mito era aludir al parto prematuro, coincidente con la muerte de la madre. Esta escena aparece ya en una vasija apulia de h. 330 a.C., donde las doncellas y comadronas se agitan en torno a la parturienta desnuda, mientras que, sobre todas ellas, unas grandes pinceladas intentan evocar los resplandores de Zeus. Sin embargo, es en la Época Imperial cuando la iconografía se fija con mayor consistencia: entonces se impone, sobre todo en sarcófagos, una narración con escenas yuxtapuestas, que muestra la muerte de Sémele, la implantación del feto en el muslo de Zeus [Júpiter] y su segundo nacimiento (Fig. 30). Además, sabemos que por entonces se ilustró una leyenda alternativa: la del surgimiento milagroso de Dioniso, que saltaría de las cenizas y “de las entrañas desgarradas de su madre, ensombreciendo el fuego con su brillo comparable al de un astro” y comenzaría de este modo su vida inmortal (Filóstrato, *Imágenes*, I, 14).

Emociona contemplar, en pleno siglo x d.C., una miniatura bizantina que recupera, de forma algo libre, la tradición romana del mito en escenas sucesivas: Zeus, vestido con prendas medievales, se lanza sobre Sémele, introduce el niño en su muslo, y, finalmente, le deja salir de él. Sin embargo, no es sino una reconstrucción aislada de la antigua iconografía, que no volverá a recuperarse nunca: a partir del Renacimiento, lo único que interesa ya es la aparatosa aparición de Zeus [Júpiter], olvidándose casi la suerte del niño, y los artistas que se plantean esta iconografía –no muchos, por cierto, desde el anónimo grabador del *Sueño de Polifilo* (*Hypnerotomachia Poliphili*) de F. Colonna (1499)– se enfrentan al problema de dignificar la figura del dios. En nuestra opinión, la idea más interesante –por encima incluso de las imaginativas versiones de J. Tintoretto (1541, 1545) y de otros artistas– ha sido la de G. Moreau en sus dos versiones del tema (1894): este autor prefirió conferir a Zeus toda su dimensión sacra mediante el agigantamiento de su efigie frontal

y sedente, dejando de lado luces aparatosas y efectos atmosféricos más propios del Barroco.

7. DÁNAE

Aunque Dánae aparece ya en la *Iliada* como amante de Zeus y madre de Perseo (XIV, 319-320), es posible que su mito se fuese perfilando en los siglos VII y VI a.C.: junto a datos aislados recogidos por Hesíodo (*Catálogo de las mujeres*, fr. 135) y por Píndaro (*Píticas*, XII, 17), a principios del siglo V a.C. aparecen en cerámica ateniense sus primeras representaciones.

Cuenta la leyenda que Acrisio, rey de Argos, encerró a su hija Dánae en una cámara inaccesible para evitar que tuviese un hijo, porque, según un oráculo, éste daría muerte a su abuelo. Pero Zeus, a través de un orificio del techo, logró entrar en la cámara en forma de lluvia de oro —metamorfosis muy apropiada para el dios de las nubes— y fecundar así a Dánae, haciéndola madre de Perseo. Acrisio decidió entonces introducir a la joven y al niño en un cofre y arrojarlos al mar. Pero el cofre, dirigido por Zeus, llegó a la isla de Sérifo, donde ambos fueron salvados por unos pescadores. No es cuestión de relatar ahora la leyenda de Perseo, que será estudiada en el capítulo vigésimo noveno. Baste adelantar que cuando, años después, madre e hijo regresaron a Grecia, quiso la fortuna que en unos juegos atléticos se desviase el disco arrojado por el héroe y golpease fatalmente a Acrisio, dando así cumplimiento al oráculo.

Los dos pasajes fundamentales de este mito han tenido, a lo largo de la Historia, un éxito muy diverso: mientras que el viaje de Perseo y su madre en el cofre, a veces en presencia de Acrisio, apenas fue recordado en algunas cerámicas del siglo V a.C. y en alguna pintura pompeyana, recuperándose muy raras veces en la Edad Moderna (G. Berger, 1805), el tema de la lluvia de oro es muy común a lo largo de la Historia.

A principios del siglo V a.C., Dánae aparece sola, totalmente vestida, sentada en su cama y recibiendo las gotas que caen del techo. Después, se van multiplicando las variantes: Dánae recibe la visita de Hermes, de una sirvienta o, más comunmente, de Eros; ella misma puede sentarse en una silla o colocarse en pie, y, sobre todo, se va desnudando con el paso de los siglos y mostrando su placidez, e incluso su placer al recibir la lluvia erótica. Finalmente, ya en época romana, se advierte un cambio interesante: Dánae se convierte en una figura semidesnuda, frontal y estática, que recibe de un Júpiter (a menudo presente) sea la lluvia, sea un simple rayo de luz dorada, en un paisaje exterior; de este modo se exalta el carácter sacro de la acción a expensas del mito original.

Es curioso que esta vertiente religiosa de Dánae fuese captada por el cristianismo, que vio en el mito una prefiguración de la concepción virginal de María. De ahí que, a lo largo del Renacimiento, se enfrentasen dos tesis opuestas sobre las escuetas

palabras de las *Metamorfosis*: “Perseo, a quien Dánae había concebido de una lluvia de oro” (IV, 611), y [disfrazado] de oro, [Júpiter] engañó a Dánae” (VI, 113). Para unos, Dánae podía ser vista casi como una personificación de la castidad (*puđicitia*) —grabado del *Sueño de Polifilo* (1499), *Dánae* de Mabuse (1527)—, o por lo menos con el respeto debido a las heroínas clásicas —A. Correggio (1531), Rosso Fiorentino (1540)—; para otros, en cambio, el mito aludía directamente al amor venal, a la prostitución, como ya había sugerido Boccaccio. Con Tiziano (1554) empieza a triunfar esta última tesis, al convertirse la lluvia dorada en una cascada de monedas y al aparecer una alcahueta para recogerlas. El barroco no hará sino ahondar en esta interpretación (Rembrandt, 1636), llegando a la repugnante escena de burdel de lujo que presenta G.B. Tiepolo, con una oronda y despectiva Dánae frente al viejo y achacoso Júpiter (Fig. 31).

Pero la figura de Dánae no se agotó con el barroco dieciochesco. Si E.C. Burne-Jones se planteó un tema nuevo —Dánae contemplando cómo su padre construye la torre en que va a ser encerrada (1872)—, la lluvia de oro, real o simbólica, se renovó con un intérprete tan excepcional como G. Klimt (1907). Hace pocas décadas B. Civitico (1980) aún la ha imaginado como la luz del atardecer entrando por una ventana para inundar a una mujer semidesnuda.

8. ANTÍOPE

El mito de Antíope tiene múltiples variantes, que cabe recomponer de la siguiente forma: según la mayor parte de los autores, esta princesa fue hija del héroe tebano Nícteo, y, según especifican Eurípides y otros, Zeus se unió a ella disfrazado de sátiro. Encinta y temiendo la cólera de su padre, la joven huyó a refugiarse en la corte de Epopeo, rey de Sición. Nícteo, mientras tanto, se suicidó desesperado por la acción de su hija, no sin encargar a su hermano Lico, futuro rey de Tebas, que castigase a Antíope.

Lico y su mujer, Dirce, derrotaron y dieron muerte, en efecto, a Epopeo, y apresaron a Antíope. Cuando la llevaban prisionera a Tebas, dio a luz a sus hijos, Anfión y Zeto, que quedaron abandonados en el monte Citerón, ya en Beocia. Mucho tiempo más tarde, Antíope logró escapar de Tebas con la ayuda de Zeus, llegó a dicho monte y halló a sus hijos; pero éstos no la reconocieron, y a punto estaban de entregársela a Dirce para que ésta la atase a los cuernos de un toro, cuando fueron informados de toda la trama por el pastor que los había recogido de niños; entonces ataron a Dirce al toro y castigaron también a Lico, sea dándole muerte, sea privándole de su reino.

En la Antigüedad, la iconografía de Antíope es escasa. Como recuerdo de su estancia, la heroína tenía una escultura con su efigie en el templo de Afrodita en

Sición (Pausanias, II, 10, 4), pero sus amores con Zeus aparecen en raras ocasiones, casi todas de Época Imperial. Siempre se ve al dios disfrazado de sátiro, con una piel de animal y un bastón pastoril (*pedum*), pero no metamorfoseado en sátiro: basta contemplar su imagen en el repetido mosaico de la casa de la Condesa de Lebríja, o en otros del norte de África, para darse cuenta de este detalle.

En cuanto a la muerte de Dirce y al castigo de Lico, cabe señalar ciertas representaciones antiguas —algún vaso suditalico del siglo IV a.C., alguna pintura pompeyana—, todas ellas eclipsadas por el *Toro Farnesio* del Museo de Nápoles, copia romana de un original helenístico. Sin embargo, no podemos dejar de hacer una advertencia: en esta escultura, la figura de Antíope es un añadido del siglo XVI.

A partir del Renacimiento, la iconografía de Antíope resurge, centrada ya en la escena de sus amores con Júpiter. Por entonces se interpreta la simple referencia de Ovidio (“oculto bajo la figura de un sátiro”, dicen las *Metamorfosis*, VI, 110) como una verdadera transformación del dios en sátiro, y, por otra parte, se da por supuesto que Júpiter encuentra a su amada desnuda y dormida en un bosque. En consecuencia, se incluye el tema en el contexto confuso y problemático de las figuras femeninas dormidas o yacentes a las que espían y sorprenden los sátiros cornudos con patas de cabra: durante dos o tres siglos, se multiplicarán las Venus espiadas por sátiros, las ninfas descubiertas por un sátiro, los sátiros sorprendiendo a las ninfas de Diana, las figuras de Ariadna descubierta por el cortejo de Dioniso, las bacantes dormidas contempladas por sátiros y, precisamente, los amores de Júpiter y Antíope, creando uno de los más graves problemas de interpretación que puede hallar el iconógrafo clásico.

En el capítulo sobre Dioniso y su tíaso tendremos tiempo de estudiar este conjunto de iconografías semejantes y en ocasiones intercambiables. Por ahora nos basta plantear unos criterios para identificar —cuando no hay datos documentales al respecto— el mito de Antíope. Así, mientras que los sátiros propiamente dichos son genios montaraces que sólo buscan su placer sexual, Zeus es un dios enamorado: por tanto, sus facciones han de aparecer humanizadas y dulces. Además, en su caso es casi necesaria la presencia física de Eros [Cupido], por no hablar de atributos más evidentes, como el águila o el *fulmen*. En consecuencia, es correcto definir como *Júpiter y Antíope* las obras así tituladas de Pinturicchio (1509), A. Correggio (1528), P. Bordon (Fig. 32), B. Spranger (h. 1590), A. van Dyck (h. 1630), A. Watteau (1715) o J.-A.-D. Ingres (1851), entre otras muchas, pero también debe recibir este título la *Venus del Pardo* de Tiziano (h. 1535, Louvre), tantas veces discutida. Por lo demás, no deja de resultar curiosa alguna imagen, como la de J. Tintoretto en sus Techos de Módena (1541), en la que, como en la Antigüedad, Júpiter aparece “disfrazado” de sátiro.

9. LEDA

Según relataban las *Ciprias* —un poema épico del siglo VII a.C. del que apenas nos han quedado restos—, Zeus se enamoró de Némesis, una deidad menor que nos ocupará en el capítulo decimosexto porque, en realidad, es una simple personificación de la justicia divina o, más exactamente, de la “venganza de los dioses”. Némesis huyó transformándose en diversos animales, pero, cuando tomó la forma de una oca, el enamorado dios la alcanzó convirtiéndose en cisne y logró subyugarla. A su debido tiempo, Némesis puso un huevo, que fue llevado a Leda, la esposa de Tindáreo, rey de Esparta: de él nació Helena (la futura Helena de Troya), quien se crió junto a los hijos de la propia Leda, entre los que se hallaban Clitemestra (la futura esposa de Agamenón) y, sobre todo, Cástor y Pólux, considerados hijos de Tindáreo por la *Odisea* (XI, 298-304). Las imágenes más antiguas que reflejan este relato son pinturas de vasos de fines del siglo V a.C., y muestran la aparición del huevo ante Leda y su asombrada familia.

Sin embargo, esas pinturas vasculares son contemporáneas de una acalorada discusión: ya en los *Himnos homéricos a los Dioscuros* (siglo VI a.C.) se había afirmado que Cástor y Pólux eran *Dióscoroi*, es decir, “hijos de Zeus”, y, siguiendo esta tradición, Eurípides, en los primeros versos de su *Helena* (412 a.C.), pone en boca de su protagonista una teoría destinada a triunfar: “Hay quien dice que un día Zeus, transformado en cisne y huyendo de un águila que lo perseguía, fue a refugiarse en el seno de mi madre Leda, la hizo suya, y yo fui el fruto de su unión (16-22)”. De un plumazo, Leda había suplantado a Némesis, a pesar de la resistencia que opusieron los sacerdotes de ésta en Ramnunte. Lo que quedaba por completar era ya secundario: el águila sería el atributo de Zeus, aleccionado por éste, y, según los gustos, Leda pondría uno o dos huevos, de los que saldrían Helena, los Dioscuros y Clitemestra. Incluso habrá quien se pierda dentro de esta confusión: Higino, en sus *Fábulas*, dice que Leda tuvo con Júpiter “a Pólux y Helena, y con Tindáreo, a Cástor y Clitemestra (77)”, pero afirma a renglón seguido que “Tindáreo engendró en Leda a Clitemestra y Helena (78)”.

Desde el punto de vista iconográfico, lo importante es que, desde fines del siglo V a.C., advertimos una verdadera eclosión de pinturas o de grupos escultóricos que muestran a Leda con el cisne, y que bien podemos ejemplificar en la *Leda* de Timoteo (h. 370 a.C.), uno de los primeros ensayos de desnudo femenino parcial en la estatuaría griega. A partir de entonces, el carácter erótico del mito se va acentuando: el cisne besa en la boca a su amada y, ya desde principios del Helenismo, el extraño coito se hace explícito: Leda puede estar de pie, firmemente agarrada por las patas de un cisne desmesurado, o bien, reclinada, recibir al cisne sobre su cuerpo desnudo.

En la Época Imperial se repiten una y otra vez los modelos anteriores (Fig. 26), se imaginan variantes sobre sus esquemas, e incluso se crean posturas nuevas y juegos

eróticos de todo tipo: es curioso que, aún en el arte del Bajo Imperio y en algún relieve copto (siglos v-vi d.C.), el cisne persiga a Leda e intente picarle las nalgas. En cambio, el tema ulterior del huevo y del nacimiento de Helena, olvidado desde el Clasicismo griego, hace tan sólo una aparición circunstancial en un sarcófago (siglo ii d.C.), quizá porque, como es bien sabido, el huevo es promesa de resurrección.

Como Ovidio apenas menciona a Leda, limitándose a imaginarla “acostada bajo las alas de un cisne” (*Metamorfosis*, VI, 109), los artistas del Renacimiento se sintieron bastante libres a la hora de recuperar su imagen. Tras el primero, que fue, una vez más, Filarete en las puertas de San Pedro (1433), seguiría el anónimo autor de un grabado del *Sueño de Polifilo* (1499), que representa a la heroína acostada bajo las alas del cisne que le besa los labios. Nos hallamos, obviamente, ante la copia de una obra antigua —sea un sarcófago romano actualmente perdido, sea un camafeo conservado en el Museo de Nápoles— que pronto serviría de base para que Miguel Ángel pintase su propia *Leda* (1529), hoy conocida por copias. Mientras tanto, ya Leonardo había imaginado a Leda en pie, en una pintura también perdida, pero muy copiada en su época (Fig. 33), y faltaba poco para que A. Correggio diese su asombrosa versión del tema (1531), exaltando en el cisne el carácter sugestivo y flexible del cuello.

Con tales precedentes, se comprende que el tema de Leda se haya convertido, generación tras generación, en un reto para cualquier artista ambicioso: en el propio siglo xvi, Andrea del Sarto, B. Bandinelli y B. Ammannati siguieron a Leonardo; el propio Ammannati, en otra escultura, a Miguel Ángel, y podemos prolongar nuestra nómina con Tintoretto (1551), Lucas Jordán (1700), CH.-J. Natoire (varias versiones) o F. Boucher (1741) hasta fines del Barroco.

Sin embargo, aún más interesantes son las versiones posteriores, capaces de hallar matices impensables: J.-L.-Th. Géricault (1816) y E. Delacroix (1834) exaltan —como Miguel Ángel— el carácter musculoso de la heroína clásica; en cambio, G. Moreau, en sus varias versiones del tema, busca las luces huidizas de un ambiente nocturno; P. Gargallo (1909) corona una cabeza femenina con las alas de un cisne; G. Vigeland (1920) imagina la escena de amor en el centro de un lago y, finalmente, S. Dalí sitúa en un espacio onírico a su *Leda atómica* (1949). Realmente, pocos mitos han llegado tan vivos hasta principios del siglo xxi, contando entre sus intérpretes más actuales a artistas de la talla de E.-A. Bourdelle, C. Brancusi, R. Dufy, F. Picabia, G. de Chirico, H. Matisse, P. Delvaux, O. Kokoschka o R. Lichtenstein.

10. GANIMEDES

Es casi una tradición concluir el ciclo de los amores de Zeus [Júpiter] con el único de carácter homosexual, y ello a pesar de que su protagonista sea un príncipe troyano bastante antiguo, hijo de Tros, el héroe que dio nombre a su ciudad. Pero hay una

razón de peso para ello: el mito de Ganimedes tarda mucho en adquirir su formulación definitiva, base de su iconografía más difundida hasta hoy.

Para Homero, en efecto, Ganimedes fue, sencillamente “el más bello de los hombres mortales; por su belleza lo raptaron los dioses, para que fuera escanciador de Zeus y para que conviviera con los inmortales” (*Iliada*, XX, 233-235). Sólo en el siglo VI a.C. Teognis concreta más los términos, diciendo que Zeus “se enamoró en otro tiempo de Ganimedes y raptándolo se lo llevó al cielo y lo convirtió en dios, adornado como estaba por la amable flor de la juventud” (v. 1346-1350). Bastan esos versos para comprender las primeras imágenes del efebo y su rapto, desde la segunda mitad del siglo VI hasta principios del IV a.C.: el joven es perseguido y alcanzado por Zeus —en un grupo en terracotta de Olimpia (h. 470 a.C.) el dios lo lleva en volandas— y sirve de escanciador en el Olimpo. Incluso sabemos, a través de ciertos vasos del Periodo Severo, que no era Zeus el único enamorado del muchacho: también lo perseguía Hermes.

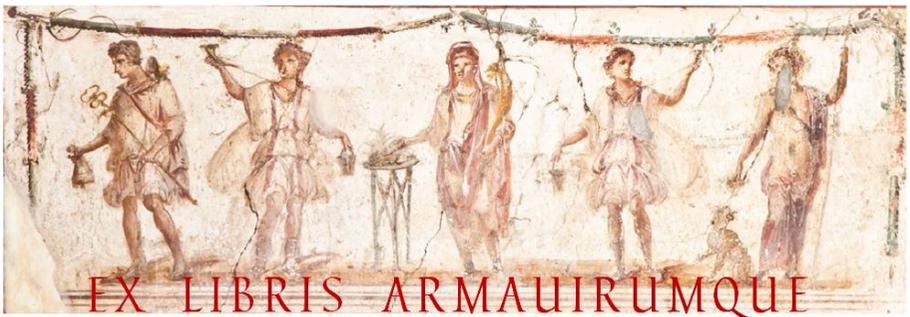
Sin embargo, a mediados del siglo IV a.C. se inventan dos versiones distintas sobre el rapto de Ganimedes: ciertas vasijas suditálicas lo muestran llevado por un cisne —quizá una leyenda basada en la de Leda—, pero carecen de continuidad. El relato que se impondrá será el que imagina al joven raptado por un águila, sea ésta la acompañante de Zeus, sea el propio dios metamorfoseado: esta última tesis es, en concreto, la preferida por Ovidio: “[Júpiter] sólo se digna transformarse en el ave que puede llevar sus rayos. Sin demora, tras batir el aire con sus fingidas alas, rapta al troyano, que ahora prepara las bebidas y sirve el néctar a Júpiter contra la voluntad de Juno” (*Metamorfosis*, X, 157-161).

Desde el punto de vista iconográfico, el gran modelo ideal de esta nueva versión será el *Ganimedes* de Leócares (h. 335 a.C.); a partir de él, se multiplicarán durante el Helenismo y el Imperio Romano las esculturas y relieves donde el joven, casi desnudo y tocado con el gorro frigio de los troyanos, es sorprendido mientras vigila, portando el *pedum* [bastón de pastor] y acompañado por un perro, los rebaños de su padre en el monte Ida de Tróade. El muchacho da de beber al águila —alusión a su futura labor de copero—, intercambia caricias con ella o deja que ésta le lleve por los aires (Fig. 34). Incluso puede aparecer sin el ave, pues los demás atributos son suficientes para identificar su imagen en una escultura decorativa.

La iconografía antigua de Ganimedes —verdadero canto a la homosexualidad griega— concluye al extenderse el cristianismo en el siglo IV d.C. Sin embargo, la figura del joven no es totalmente negativa para la nueva fe: hay quien, como Dante (*Purgatorio*, IX, 19-33), ve en ella al alma pura arrebatada hacia el cielo. Esto le permite al joven aparecer durante la Baja Edad Media como acompañante o atributo de Júpiter (aún aparece así en los *Tarots de Mantegna*, h. 1465), y mostrarse en el instante de su rapto en las puertas de San Pedro cinceladas por Filarete (1433). Después,

esta última imagen se generaliza y, desde principios del siglo XVI (B. Peruzzi, 1514; A. Correggio, 1531; dibujo de Miguel Ángel, 1532), el semidesnudo y equívoco pastorcillo levanta el vuelo entre las garras del águila, una y otra vez, hasta el día de hoy. Entre los artistas que han imaginado esta escena hallamos autores atraídos por su carácter refinado y audaz, y a su lado otros que, sencillamente, lo incluyen sin más en ciclos sobre los amores de Júpiter: resultaría interesante analizar, caso por caso, las razones por las que pintores de toda índole, y tan diversos como P.P. Rubens, Ch.-J. Natoire, G. Moreau, o, ya en el siglo XX, C.M. Mariani (1981), se han aproximado al vuelo del pastor troyano.

Por desgracia, este tema del rapto —con diferencia el más repetido de la leyenda— es muy uniforme desde el Renacimiento: apenas cabe señalar, como variantes de interés, el tono burlesco de Rembrandt, que convierte al efebo en un niño llorón (1635), o un broncecillo atribuido a B. Cellini o a Tribolo, que muestra al joven cabalgando sobre el águila. En cuanto a otros pasajes del mito, cabe mencionar la figuración de Ganimedes como copero (B. Thorvaldsen, 1804) o como simple acompañante de Júpiter (B. Peruzzi en Villa Madama), y recordar dos obras muy interesantes por su historia: una de ellas es una escultura en mármol de B. Cellini (conservada en el Bargello) donde el héroe no vuela, sino que está en pie y lleva el águila a su lado: no se trata de una novedad iconográfica, sino de un torso antiguo que el gran escultor se limitó a restaurar. Y más curioso es el caso de un falso “fresco pompeyano” que muestra a Júpiter acariciando a Ganimedes: en realidad, se trata de una falsificación realizada por A.R. Mengs (1758) para engañar a su amigo —y conocido homosexual— J.J. Winckelmann.



EX LIBRIS ARMAUIRUMQUE

Capítulo quinto

Las hermanas de Zeus: Hestia [Vesta], Deméter [Ceres] y Hera [Juno]

Como ya vimos en el primer capítulo, los mitógrafos griegos afirmaron de forma prácticamente unánime que los hijos de Crono [Saturno] y Rea nacieron en el siguiente orden: “Hestia, Deméter, Hera de áureas sandalias, el poderoso Hades, que reside bajo la tierra con implacable corazón, el resonante Ennosigeo [Posidón] y el prudente Zeus, padre de dioses y hombres, por cuyo trueno tiembla la anchurosa tierra (*Teogonía*, 454-458)”. Una vez estudiado este último, pasamos ahora a presentar a los demás, comenzando por las hermanas.

I. HESTIA [VESTA], LA DIOSA DEL HOGAR

Aunque ignoramos el origen concreto de Hestia [Vesta], parece evidente que es una deidad muy antigua y que, aunque traída al Mediterráneo por los indoeuropeos —sus nombres griego y latino tienen el mismo origen, y ambos una tradición que se remonta por lo menos al siglo VIII a.C.—, su culto tiene un carácter muy primitivo y ajeno al de los demás dioses. Mientras que éstos suelen moverse con libertad y se relacionan a través de mitos, Hestia es una figura fundamentalmente estable y perfectamente localizada: personifica el fuego del hogar doméstico —centro de reunión familiar en todas las culturas, tanto nómadas como sedentarias— y, a través de esta función, protege la prosperidad de la casa. De esta idea básica derivan otras dos, no menos importantes: simboliza la estabilidad del Estado —es el fuego doméstico del jefe, del rey, de la *polis* o del emperador—, resaltando que la nación es una gran familia, y, paralelamente, cuida del Olimpo: está presente en el fuego de todos los sacrificios y prepara para los dioses las ofrendas humanas.

Esta diosa virginal, solitaria y pura como el fuego que encarna, es objeto de múltiples honores, tanto en Grecia como, sobre todo, en Roma. Ya en el siglo VIII a.C. el *Himno homérico V* dice que “entre todos los mortales se la tiene por la más venerable entre las diosas (32-33)”, y bien conocida es la importancia del santuario de Vesta en el Foro de Roma y el carácter sacrosanto de las Vestales, que lo servían al menos desde el siglo VII a.C.

Pero esta gran diosa “es” el propio fuego: pese a la evolución de las mentalidades religiosas, se mantuvo siempre como vestigio de una fase “anicónica”, es decir, ajena

a las imágenes: en las casas y en los templos no se adoraba casi nunca una efigie suya, sino, simplemente, las llamas impercederas que manifestaban su presencia. Por tanto, es muy difícil hallar en el arte antiguo figuras que la representen: la tradicionalmente llamada *Hestia Giustiniani* puede ser otra diosa –acaso Hera [Juno] o Deméter [Ceres]–, y la mayor parte de sus imágenes conocidas están incluidas en asambleas de deidades (por ejemplo, en el Vaso François y en el friso del *Tesoro de los Sifnios*, por tomar dos obras arcaicas) o en las series de “los Doce Dioses”: si en el helénico *Dodekatheon* falta a veces, siempre la vemos entre los *Dei Consentes* de Roma en compañía de Vulcano, el otro dios del fuego (Fig. 23)

Uniendo a estas imágenes otras más aisladas –sobre todo en monedas–, podemos apuntar los atributos, a menudo muy banales, que adornaban a Hestia [Vesta]: además del velo –que llevaba a menudo como signo de sacralidad–, solía ostentar en Grecia un cetro en la mano izquierda y una flor o una *pátera* en la derecha. En Roma, puede llevar además una *diadema*, portar el *Paladio* –primitiva estatua de Atenea [Minerva] traída de Troya por Eneas y conservada en el santuario de Vesta en el Foro Romano (véanse más detalles en los capítulos vigésimo segundo y vigésimo tercero)– y tener a su lado un altar encendido o, a veces, un asno alusivo al trabajo del molino, y por tanto al pan, símbolo del bienestar de la casa.

También en Roma, y tanto en el culto doméstico de los lararios como en el público –hábilmente impulsado por Augusto–, Vesta puede aparecer en compañía de otros dioses: los principales son los Lares, dos hermanos protectores de la casa y sus límites, que empezaron a ser representados en el siglo II a.C. y que toman algo más tarde su imagen definitiva: corona o guirnalda en la cabeza, túnica corta que vuela al viento, manto atado en bandolera, *cornucopia* o *ritón* (copa en forma de cuerno) en la mano izquierda, *pátera* o cesta en la derecha, y botas o sandalias altas (Fig. 35). Mucho más raro es que se represente a los Penates, protectores de la despensa (*penus*) y trasuntos de los que Eneas trajo a Roma desde Troya: en un relieve del *Ara Pacis* los vemos portando lanzas en su templo de Lavinio, y sabemos que con el tiempo acabaron asimilados a los Dioscuros. En cambio, es relativamente fácil que aparezca Agathodaimon, un genio de la buena suerte con forma de serpiente barbuda; el hecho de que a menudo se lo asociase al culto de Serapis nos obligará a estudiarlo con más detalle en el capítulo decimoséptimo.

Finalmente, suele aparecer también en los lararios el Genio, deidad personal del dueño de la casa, que vela por su función generadora, tanto física como intelectual, y que toma la forma de un romano arquetípico, con la cabeza cubierta por un pliegue de su toga (es decir, *capite velato*), con una *cornucopia* en la mano izquierda y una *pátera* en la derecha. Cabe señalar que el “Genio del Emperador” (*Genius Augusti*, *Genius Imperatoris*), adorado en el culto oficial a las deidades domésticas del Estado, se convirtió en un recurso muy útil a la hora de divinizar a los césares, y suele

aparecer semidesnudo como un dios. En cuanto a los llamados “Genio del Senado” y “Genio del Pueblo”, son verdaderas personificaciones de carácter político, y como tales serán estudiadas en el capítulo decimosexto.

El culto a Hestia [Vesta] y a su entorno se mantuvo con fuerza en la religión doméstica romana hasta el Bajo Imperio. Sabemos incluso que la gran diosa del hogar acabó siendo considerada por Marciano Capela nodriza de Zeus [Júpiter], y conocemos un bello tejido copto (siglo IV) donde aparece figurada una “Hestia llena de gracias”, verdadera deidad de la naturaleza a la que unos niños llevan tondos simbolizando virtudes. Sin embargo, todos estos esfuerzos por fortalecer a nuestra diosa no consiguieron salvarla: en 392 d.C., Teodosio prohibió el culto a los dioses en las casas particulares.

Hestia [Vesta], los Lares, los Penates y el Genio no se recuperarían nunca: si autores eruditos, como Cartari, se plantearán el estudio de sus iconografías antiguas, lo cierto es que sólo Vesta —convencionalmente figurada con velo— aparece, y muy raramente, en el arte renacentista y barroco: en ocasiones, puede personificar el fuego en ciclos sobre los Cuatro Elementos (J. Brueghel el Joven, h. 1630), pero, en la mayor parte de los casos, la vemos como una estatua a la que las Vestales ofrecen sacrificios (D. Beccafumi, h. 1550).

2. DEMÉTER [CERES] Y LOS BIENES DE LA AGRICULTURA

Si ya hemos tenido ocasión de hablar de “diosas neolíticas”, y lo haremos aún a menudo, en Deméter hallamos la evocación misma del Neolítico: no es una simple diosa de la tierra y de su fecundidad, sino que tiene a su cargo los frutos nacidos en la tierra por la acción de los hombres, y concreta su dominio en el trigo y otros cereales, es decir, en las primeras plantas que la humanidad cultivó, y que constituyeron la base de la alimentación antigua.

Deméter es con seguridad una diosa preindoeuropea, que recibía cultos distintos en muchas regiones griegas y que logró mantenerse de forma duradera en la Creta minoica. Baste recordar su propio nombre, que en dialecto cretense significa “madre del trigo”, su íntima vinculación con su hija Core o Perséfone [Proserpina], siguiendo un esquema iconográfico documentado en la cultura minoica, e incluso la existencia de unos “misterios” suyos en Cnoso. Además, fue una diosa que se integró en el panteón clásico de forma superficial: no tuvo relaciones duraderas con ningún dios (aunque Perséfone nació de un oscuro amor con Zeus), apenas se la menciona en las deliberaciones del Olimpo —aunque, desde luego, siempre se halla entre los Doce Dioses, (Fig. 23)—, y su culto misterioso, encaminado a conocer las relaciones profundas entre el ciclo vegetativo y la vida humana para conseguir una existencia feliz en el Más Allá, tiene unos perfiles muy particulares.

Sin duda se conocen variantes locales de la mitología y el culto a Deméter —en Figalia, ciudad remota del Peloponeso, se conservaba una primitiva imagen suya con cabeza de yegua, afirmando que se unió a Posidón metamorfoseado en caballo—; sin embargo, los ritos y leyendas de su santuario más famoso, el de Eleusis, fueron imponiendo su doctrina por doquier: incluso en Sicilia, donde la diosa recibió numerosos templos, se asumieron los pasajes míticos relatados en este santuario próximo a Atenas, y el influjo llegó hasta la propia Roma.

Esto explica que, tras una fase antigua (siglos VIII y VII a.C.) en que los distintos santuarios repartidos por la Hélade repiten toscas imágenes de la diosa en terracota, vestida con peplo y sin más atributo que un alto gorro cilíndrico (*polos*) como símbolo de autoridad, en el siglo VI a.C. empiezan a perfilarse los mitos e iconografías basados en el ejemplo eleusino. Por entonces, ya ha sido compuesto el *Himno homérico a Deméter* (siglo VII a.C.), pormenorizado relato de la estancia de la diosa en Eleusis: allí llegó en búsqueda de Perséfone, que había sido raptada por Hades en una gruta vecina (véase nuestro capítulo séptimo y Fig. 50), y allí fue consolada por reyes y siervos hasta que su hija retornó; por ello, decidió premiar a los hombres revelándoles las técnicas de la agricultura y los “misterios”. Tal es el esquema base, sobre el que los atenienses, tras apoderarse del santuario, fueron introduciendo detalles: el héroe local Triptólemo se convirtió en un personaje importante del mito, puesto que Deméter, secundada por su hija, le encomendó difundir su buena nueva, y los Misterios de Eleusis se convirtieron en un símbolo de la unión entre el santuario y Atenas, con procesiones extáticas dirigidas por un dios joven, Yaco, vinculado e incluso asimilado a Dioniso.

Este entramado mítico-cultural es la base de las nuevas iconografías. La diosa, bien conocida a través de la *Deméter de Cherehell* (copia de un original de h. 450 a.C.), la *Deméter tipo Capitolino* (creada h. 420 a.C.) o la *Deméter de Cnido* (h. 340 a.C.), va cobrando todos sus atributos: la ondulada cabellera rubia, pero velada por un manto negro en signo de dolor; el cetro, símbolo de poder; las espigas; las antorchas, que usó en la constante búsqueda de su hija (Fig. 36), e incluso el cerdo, que se le sacrificaba en recuerdo del joven porquero Eubuleo, que contempló el rapto de Perséfone, fue tragado por la tierra junto con toda su piara y se convirtió así en un genio de ultratumba. Realmente, son muchos los atributos alternativos de la diosa, así como los frutos, plantas y animales vinculados a ella: la amapola (flor que la diosa descubrió), el mirto (con el que se hacían las coronas de los iniciados), el asfódelo y la granada (flor y fruta funerarias), la manzana (símbolo de fecundidad), la serpiente (hija de la tierra y protectora de la cesta donde se ocultaban los objetos misticos), la grulla (ave migratoria que servía de presagio para los agricultores), los granos de trigo, panes y pasteles, etc.

Muchas veces, al lado de Deméter o sobre sus rodillas aparece Perséfone [Proserpina]: ambas obtuvieron que, una vez retornada ésta a la superficie de la tierra

(*ánodos* de Core), pasarían juntas dos tercios de cada año, y sólo en el invierno se reunirían Hades y su esposa. Lo normal es que, cuando se muestran juntas, “las Dos Diosas”, objeto de un culto exclusivamente femenino, compartan los atributos ya señalados para Deméter: la única forma de distinguirlas es analizar detalles internos—movimientos, moda en el vestir y en el peinado— para determinar cuál es la más joven.

Si Yaco tiene una iconografía escasa, y basada en la de Dioniso joven, Triptólemo aparece muy a menudo en el arte ático: surge en pleno siglo VI a.C. como un monarca barbado, con cetro y manojo de espigas, y, sentado en un trono con ruedas, se despidе de las diosas o predica a los hombres. Pero a fines del mismo siglo experimenta un profundo cambio: toma aspecto juvenil, mientras que las ruedas de su carro se adornan con alas e incluso, en ocasiones, con serpientes. Además, para insistir en la relación con Eleusis, las diosas le ofrecen un líquido sagrado, el *ciceón*, que allí se bebía durante los misterios (Fig. 36). Ya sólo queda un paso para la iconografía definitiva: en el siglo IV a.C., el carro cobra un aspecto fabuloso, ya que son serpientes aladas las que tiran de él.

Por lo que se refiere a los demás actores del drama eleusino, podemos decir que aparece en ocasiones como comparsa el héroe Eumolpo, protector de Eleusis; en cambio, son raras e inseguras las representaciones antiguas de Eubuleo, aunque resulte sugestivo pensar en él ante una cabeza praxitélica de la propia Eleusis. En cuanto a Baubo (o Yambe), una mujer que entretuvo a Deméter con sus gracias, se la identifica con la figura que, en ciertas terracotas helenísticas, se levanta la falda: un gesto obsceno que hizo reír a la diosa.

En Roma, Deméter se apropió pronto de la figura y los cometidos de una antigua diosa de la germinación y el crecimiento de la plantas: Ceres. Ya en 496 a.C., según la tradición, se introdujo la llamada “Tríada de Eleusis” (Deméter, Perséfone y Yaco), convirtiéndola en la “Tríada Aventina” (Ceres, Libera—más tarde identificada con Proserpina— y Liber). Esta tríada, muy adorada entre los plebeyos—presidía, entre otras cosas, los repartos de trigo entre los pobres—, llegó a asumir los ritos griegos: ya a fines del siglo III a.C. se mencionan fiestas femeninas para festejar el rapto y el retorno de Proserpina, y años más tarde se implantan en la Urbe los Misterios Eleusinos, que diversos emperadores fomentarán.

Ceres, como vemos ya en monedas del siglo III a.C., toma su iconografía de Deméter, sin modificar apenas sus atributos. Todo lo más, se advierte en ella un particular apego arcaizante por el peplo y—detalle más importante— una afición a montar en el carro de Triptólemo, hasta el punto de apropiárselo en los sarcófagos en los que asiste al rapto de su hija (siglo II d.C.). En cambio, se lo restituye al héroe en los relieves que reflejan, en dos escenas, la partida de éste y el *ánodos* de Proserpina.

Pero Ceres cobra en Época Imperial un nuevo cometido: su carácter civilizador primordial se convierte, cada vez más, en símbolo de las buenas cosechas y de la

riqueza que aporta el buen gobierno. En tales circunstancias, ya desde la época de Augusto tenderán las emperatrices a figurarse con su imagen y atributos, y una obra como la *Pátera de Aquileia* (Kunsthistorisches Museum de Viena) muestra cómo el mito de Eleusis pudo ser manejado políticamente en el siglo I d.C., dándole a Triptólemo los rasgos de un príncipe imperial, acaso Germánico.

Sin embargo, a medida que pasaban los siglos se advertía cada vez más el problema religioso de Deméter [Ceres]: era una diosa demasiado vinculada a cultos locales muy arcaicos, y la única posibilidad de salvarla pasaba por convertirla en una mera personificación de la agricultura, su contexto y sus beneficiosas consecuencias. Tal fue la solución que, atisbada, como acabamos de ver, bajo el Imperio Romano, se impuso al recuperarse la imagen de la diosa en el Renacimiento: desde entonces, Ceres puede en ocasiones aparecer en series de dioses paganos, pero sólo algún cuadro erudito, como el de A. Elsheimer sobre la búsqueda de Perséfone (h. 1608), basado en unos versos de las *Metamorfosis* (V, 446-461), nos la muestra en un pasaje de su mitología: lo normal es que aparezca —a veces sobre su carro tirado por serpientes aladas, o sustituida por Triptólemo— como personificación de la riqueza, o de la alimentación, o del verano en los ciclos de Estaciones (ya desde A. Lorenzetti, h. 1340), o del mes de agosto, o de la tierra en las series de los Cuatro Elementos (*Triptólemo cultivando la tierra*, por C. Gherardi y G. Vasari, en la Sala de los Elementos del Palazzo Vecchio florentino, 1555). Realmente, ante un simbolismo tan laxo, se comprende que ciertos artistas se hayan permitido cambios iconográficos de importancia en la figura de Ceres, multiplicando *cornucopias* en sus manos y llenándolas de todo tipo de frutos, hasta el punto de permitir confusiones con Pomona y otras diosas afines.

Este carácter de personificación permite a Ceres, por lo demás, un cierto relieve en el campo de las alegorías: el título de un cuadro de S. Vouet, *Neptuno y Ceres, o Alegoría de la Paz* (h. 1640), es bien elocuente, y otro tanto podemos afirmar de la *Venecia recibiendo el homenaje de Hércules y Ceres* (h. 1577), de P. Veronés, que nos muestra cómo la Serenísima República, con la garantía de su poder militar, logra el crecimiento de su producción y riqueza. Por lo demás, si, apareciendo al lado de Dioniso (o Baco), puede nuestra diosa aludir a la buena alimentación (comida y bebida), o a la sucesión del verano y el otoño, cuando surge junto a ellos Afrodita [Venus] nos hallamos ante un tema muy concreto, el titulado *Sine Baccho et Cerere friget Venus*, que estudiaremos en el capítulo duodécimo.

3. HERA [JUNO], LA REINA DEL OLIMPO

Llegamos ahora a una de las máximas deidades de la Antigüedad Clásica, y a la muestra más clara de cómo y hasta qué punto llegaron a coordinarse en la Hélade los cultos tradicionales neolíticos y los dioses indoeuropeos. Hera, según opinión

unánime, es la mejor manifestación que se dio en Grecia de una diosa primitiva muy bien documentada en todo el mundo antiguo: la dedicada a la mujer y a la femineidad. Esta figura divina, que puede tener vinculaciones secundarias con la fecundidad de la tierra, desarrolla su culto a través de una sucesión de ritos cíclicos, de modo que encarna sucesivamente la virginidad, el matrimonio, el parto de los hijos, la complejidad de la vida en pareja y, en ocasiones, la viudez. El ciclo se renueva cuando, en un baño lustral, vuelve a ser virgen.

Una deidad de esta índole, con las múltiples fiestas que presidía, implicaba un culto complejo en grandes santuarios. Por esta razón, se supone que los aqueos, al instalarse en Grecia, y sobre todo en la Argólide, quedaron asombrados ante la devoción local del Hereo de Argos y les pareció buena idea emparejar a su máximo dios, Zeus, con la diosa del lugar. Ello planteó, sin embargo, un problema mitológico de difícil solución: Hera estaba acostumbrada a presidir su mundo, resultando secundaria la figura de su esposo o *paredros*, y ahora pasaba a ver discutida su preeminencia. A la larga, se vio que no cabía más que una solución de compromiso: en el campo religioso y del culto, Hera mantendría su absoluta independencia y su sentido primigenio, mientras que en los mitos su figura quedaría incómodamente humillada por la del señor del Olimpo.

En tales circunstancias, la imagen representativa de Hera, la que presidía sus santuarios, sigue su evolución particular, aunque, evidentemente, marca la pauta para la figura de la diosa en las escenas mitológicas. Y en esta imagen representativa asombra, desde el principio, su carácter aislado: es muy raro que Hera aparezca junto a su esposo, si no es en ciclos de varios dioses (*Dodekatheon*, etc.). Además, necesita pocos atributos, pues basta que quede clara la dignidad de su poder. Por tanto, si dejamos de lado inseguros precedentes del II Milenio a.C., no puede extrañarnos que las primeras representaciones suyas identificables (desde fines del siglo VIII hasta principios del VI a.C.) sean figurillas semejantes a las que por entonces representaban a Deméter en sus santuarios: como ella, aparece sentada o en pie, vestida con rico peplo y tocada con *polos*. Sólo en ciertos casos puede mostrarse con algún símbolo de sus funciones (un niño en brazos, por ejemplo) o portar un atributo tan común como la *pátera*.

En el siglo VI a.C. empieza a matizarse este planteamiento, aun sin renunciar a sus bases teóricas. Por entonces, Hera es ya conocida por todos como esposa de Zeus, y los defensores más acérrimos de su dignidad aceptan asumir de este hecho su parte más positiva: es la reina del Olimpo, y por tanto deben adjudicársele como atributos los símbolos de la realeza. De este modo, la iconografía regia de nuestra diosa domina en las imágenes de culto, y la construida por Policleto para el propio Hereo de Argos (h. 420 a.C.) es buena muestra de ello, aunque contenga también elementos legendarios de la tradición local: “Hera está sentada en un trono... Lleva una corona sobre la que están labradas las Horas y las Cárites [Gracias], sostiene una

granada en una mano y porta un cetro en la otra. La razón de ser de la granada es absolutamente secreta y se aparta de mi pluma; sobre el cetro aparece un cuco porque cuentan que Zeus, antes de raptar a Hera para desposarla, se transformó en este pájaro, y ella lo cogió para jugar” (Pausanias, II, XVII, 4).

Durante las Épocas Clásica y Helenística, los atributos de Hera serán bastante repetitivos (Fig. 70): suele dejar el peplo para adoptar la túnica y el manto, y lleva en ocasiones el velo nupcial (que hoy nos resulta difícil distinguir del negro manto de Deméter). Este velo puede cubrirle sólo la parte posterior del cráneo para dejar bien visible la corona o *stepháne*, que puede adoptar las formas más variadas: si en la citada Hera de Argos era un cilindro repujado –verdadera herencia del arcaico *polos*–, en otras obras puede ser una mera cinta –como la *diadema* regia de los hombres– o convertirse en una joya de forma lunar, con la parte más ancha sobre la frente. Por lo demás, aparte del cetro y la *pátera* ya citados, puede llevar una flor o algún fruto, símbolos de juventud y fecundidad. En cuanto a atributos animales, ya hemos mencionado el cuclillo; más tarde, a fines del Helenismo –al comenzar los contactos entre Grecia y la India– se le adjudicó una ave asombrosa: el exótico pavo real: Ovidio acepta sin más esta adscripción (explicando, en *Metamorfosis*, I, 720-723, los “ojos” de la cola del pavón mediante el mito de Ío y Argo); Fedro escribe una fábula acerca de las quejas que el ave dirige a Hera [Juno] por no haberle dado buena voz, y la Hera de Samos presenta este atributo a sus pies en alguna moneda desde el siglo II d.C.

En Roma, Hera es asimilada pronto a una deidad local, Juno, cuyo nombre, relacionado con la palabra *juvenis*, “joven”, es bien elocuente: era la diosa de la juventud, y aunque existía una *Juno Sospita* belicosa, patrona de los jóvenes guerreros y armada de forma primitiva (con piel de cabra y escudo en forma de 8), lo normal es que centrarse sus intereses en las mujeres: era la diosa que presidía el paso de la virginidad al matrimonio, e incluso cumplía entre las casadas el papel que el Genio tenía entre los hombres como símbolo de fertilidad personal. Esta diosa primitiva, patrona del mes de junio, recibió ya templos en la Roma del siglo VIII a.C. (como *Juno Lucina*, patrona de los alumbramientos, o como *Juno Moneta*, “consejera” de quienes la consultasen) y pasó a Etruria, un siglo más tarde, con el nombre de Uni.

Hubo de ser en el Periodo Arcaico cuando, al entrar los romanos en contacto con las numerosas colonias griegas donde se adoraba a Hera, se planteó la asimilación cultural de las dos diosas, el matrimonio de Juno con Júpiter e incluso ciertas peculiaridades de trascendencia iconográfica: si Homero había llamado a Hera “la de mirada de vaca”, unas terracotas de Satricum, a principios del siglo V a.C., figuraron a Juno con cuernos y orejas bovinas (como, décadas más tarde, los griegos imaginarían a Ío). Sin embargo, ya a fines del siglo VI a.C. se había impuesto la imagen

canónica de Hera: debió de darse en la más antigua *Juno Regina*, es decir, en la imagen que acompañaba a Júpiter y a Minerva en la Tríada Capitolina, y la costumbre se mantuvo, siglo tras siglo, hasta la caída del Imperio Romano (Fig. 23).

Hera [Juno], carente de funciones astrales pese a su altísimo rango, se hunde por completo en el colapso del paganismo. Durante el Medievo, su presencia en el arte es muy escasa, y cuando aparece lo hace siempre vestida de dama o de reina y acompañada por uno o varios pavos reales (miniatura de un *Fulgentius Metaforalis* del Vaticano, siglo xv): basta ese detalle para señalarnos que la única fuente de inspiración en esos siglos es la lectura de Ovidio y sus seguidores.

El mismo criterio rige a partir del Renacimiento, hasta el punto de que Hera [Juno] tiene, como único atributo seguro, el pavo real. Por lo demás, puede aparecer como reina (Rembrandt, 1664), recuperando en parte la iconografía antigua, o bien, lo que es más común, desnuda o casi desnuda (G. Bandini, h. 1580), dada la verdadera pasión que manifestó la Edad Moderna por mostrar los cuerpos de todas las diosas paganas, incluso de aquéllas a las que el respeto religioso de los antiguos mantuvo siempre vestidas. La tendencia llega hasta un artista tan independiente como G. Moreau, quien, al ilustrar la citada fábula de Fedro, traducida por la Fontaine, dota a la diosa de un elegante erotismo (Fig. 37).

La Hera [Juno] renacentista apenas aparece de forma aislada: no se la concibe fuera de un ciclo de dioses —como los dos que adornan la Farnesina (1511-1512), el pintado por G. Romano en el Palazzo Tè de Mantua (h. 1527) o el que realizó G. Vasari para el Palazzo Vecchio florentino (1555)—, y, en ocasiones, simboliza el aire en los conjuntos de los Cuatro Elementos, siguiendo una tradición transmitida por Macrobio. En estos contextos, suele acomodar su iconografía a la de sus compañeros de composición: como ellos, aparece en pie o sentada, y, si van en carros, recibe uno, tirado lógicamente por pavones (S. del Piombo, en la Farnesina)

Por lo demás, Juno se inserta de lleno en el mundo de las alegorías renacentistas y barrocas, donde simboliza, por lo común, la prosperidad y el poder: tales son sus regalos, que entrega a Venecia en sendas composiciones de P. Veronés (Fig. 38) y J. Tintoretto (1577), ambas realizadas para el Palacio Ducal de la ciudad. También protege el matrimonio y de ese modo hemos de entender las pinturas en las que ella y Venus (promesa de amor fecundo) asisten a una boda, como en la *Stanza dell'Amore Coniugale* de la Villa de Maser, obra también de P. Veronés (1560), o en la *Alegoría de la unión entre las casas de Medici y Della Rovere*, de G. da San Giovanni (1635), obra situada en un techo del florentino Palazzo Pitti. No cabe mayor halago para una reina o princesa casada que ser retratada con los atributos de la diosa, como hizo G. Coustou en su escultura *Maria Leczinska como Juno* (1731).

4. LOS MITOS Y EL ENTORNO DE HERA [JUNO]

Igual que su esposo Zeus [Júpiter], Hera [Juno] es una diosa que, por su enorme importancia, aparece en múltiples mitos: bastaría, siquiera para recordarlos —y, de paso, para advertir el sesgo de todos ellos— mencionar los que, a mediados del siglo XVI, recordó G. Bonasone en su ciclo de grabados titulado *Amores, enojos y celos de Juno*: según esta veintena de obras, la diosa se dejó seducir por Júpiter convertido en cuco y ascendió con él al Olimpo; sufrió el asalto de Ixión; sintió celos ante los amores de su esposo; tramó una conjura de dioses para hacerse con el poder supremo; dio a luz a Ares [Marte]; envió dos serpientes contra Heracles [Hércules] recién nacido, pero, a la vez, lo amamantó; después lo persiguió, ya adulto, por lo que Zeus la colgó del cielo; fue una de las concursantes en el Juicio de Paris; intervino activamente a favor de los aqueos en la Guerra de Troya y, finalmente, hizo todo lo posible por obstaculizar la gesta de Eneas.

Sin duda se le quedaron en el tintero a nuestro grabador otros pasajes menos conocidos en su época, como la infancia de la diosa junto a Océano y Tethys o su educación por parte de las Horas, por no hablar de las tensas relaciones que tuvo con su hijo Hefesto [Vulcano] y de las numerosas ocasiones en que, como una diosa más, asistió a reuniones, fiestas y otros acontecimientos del Olimpo; sin embargo, el mero relato de estas aventuras es ya elocuente: Hera [Juno], tras su boda, se presenta ante los griegos clásicos como una diosa resentida ante la estructura patriarcal que la domina, como una fuente de conflictos entre dioses y hombres y, por tanto, como un motor de guerras y desastres. Además, la progresiva crisis de la religiosidad antigua acabará dando un tono ridículo a algunas de sus intervenciones.

Entre los mitos que acabamos de citar, se habrán reconocido algunos ya estudiados. Otros, por tener protagonistas de excepción, se tratarán con ellos en próximos capítulos; de modo que, a la postre, son muy pocas las leyendas ilustradas que muestran a Hera [Juno] superando la función de incitadora o de comparsa y le reservan un papel de primer plano.

Entre ellas, debe tenerse en cuenta, ante todo, la que marcó la cumbre de la jerarquía olímpica: el matrimonio de Zeus [Júpiter] y Hera [Juno], un acontecimiento que se conmemoraba con fiestas en múltiples ciudades de la Hélade. Ya en el siglo VII a.C., en una metopa de Micenas, aparece la fórmula básica de su representación: la diosa hace el gesto de apartarse el velo, verdadero símbolo de la boda. Es el punto de partida de una serie de imágenes de esta *hierogamia* o unión sagrada, como la metopa del *Templo E* de Selinunte (h. 470 a.C.) donde Zeus muestra su pasión agarrando a su esposa por un brazo. Sin embargo, es difícil dirimir si esta escena no representa en realidad una situación cotidiana (la esposa iba a menudo velada, y sólo se descubría ante su marido), puesto que la pareja de Júpiter y Juno es, por

definición, un matrimonio inmortal con relaciones infinitas: así debemos interpretar, por ejemplo, un fragmento del friso del Partenón con esta iconografía. Además, cabe recordar, como otra alternativa válida, un momento mítico concreto y bien conocido: el pasaje en que Hera, adornando su torso con el ceñidor de Afrodita [Venus], sedujo y llevó al lecho a su esposo para que éste no se enterase de un momento crucial en la Guerra de Troya (*Iliada*, XIV, 153-351). Todas estas dudas, que nos planteamos ante las obras antiguas, resurgen en la Edad Moderna. De esta manera, sólo la presencia del ceñidor vincula al ciclo troyano la composición *Júpiter y Juno* de A. Carracci (1600).

Menor interés iconográfico tienen los otros dos pasajes que vamos a señalar, ambos correspondientes a la mitología de Heracles [Hércules]. El primero es el conocido a menudo como “Origen de la Vía Láctea”, y recuerda el momento en que Hera [Juno] se aviene a amamantar al hijo recién nacido de Zeus y Alcmena, pese al odio que siente por él: los dioses ven en tal gesto una promesa de inmortalidad para el niño, pero éste, con su terrible fuerza, arranca miles de gotas de la leche de la diosa y las dispersa por el firmamento. Se trata de un mito poco representado —en la Antigüedad, sólo un poema (*Anthol. Palatina*, 9, 589) evoca una imagen suya—, pero que inspiraría composiciones tan bellas como las de J. Tintoretto (1582) y P.P. Rubens (Fig. 39).

Años más tarde, cuando Heracles volvía de su conquista de Troya, Hera, de nuevo enfrentada a él, le envió una tempestad. Pero, en esta ocasión, Zeus se irritó e imaginó el terrible “Castigo de Hera”: la diosa quedó colgada del cielo con unos yunques atados a sus pies (*Iliada*, XV, 18-28): un tormento que, según sabemos, sólo se aplicaba en la realidad a los esclavos. Para algunos, en este castigo influiría en la identificación de la diosa con el aire en los ciclos de los Cuatro Elementos, y su representación más famosa es un fresco de A. Correggio en la Camera di San Paolo, de Parma (h. 1519).

Aunque algunos afirman que Hera [Juno] tuvo a solas un hijo, Hefesto [Vulcano] —curiosa maternidad de la que ya hablaremos en el capítulo décimo—, concibió otros tres con Zeus [Júpiter]: un dios mayor, Ares [Marte], que nos ocupará en el capítulo undécimo, y dos diosas menores, Ilitía [Lucina] y Hebe [Juventas], verdaderas facetas de la propia personalidad de su madre.

Ilitía es, en efecto, la diosa que cuida de los alumbramientos, y sin cuya presencia ningún niño puede nacer. De ahí que Hera le prohibiese acercarse a Leto [Latona] cuando ésta quería dar a luz, y que los demás dioses hubiesen de convencerla para que permitiese con su presencia el nacimiento de Apolo y Ártemis [Diana]. En Roma, la primitiva diosa Lucina se mantiene en ocasiones como una figura independiente, pero a menudo —ya lo hemos señalado— se diluye en la personalidad de *Juno Lucina*. Como, a lo largo de la Antigüedad, tanto Ilitía como Lucina carecen de atributos —son simple jóvenes vestidas con túnica y manto— sólo se las puede

identificar, en las escenas de nacimiento, por un cartel o por su colocación destacada entre las comadronas (Figs. 69 y 86).

Más fuerza iconográfica tiene la Hebe griega, en contraste con la Juventas romana, que dejó de proteger a los jóvenes para centrar su beneficioso influjo en el heredero del título imperial. Hebe, diosa de la juventud, fue la escanciadora del Olimpo (a veces en competencia con Ganimedes), y como tal aparece, alada, ya a principios del siglo V a.C. También sabemos que, como símbolo de reconciliación final, Hera [Juno] la entregó como esposa a Heracles [Hércules] cuando éste ascendió al Olimpo, este motivo ha tenido muy escasa trascendencia en el arte (véase capítulo decimooctavo). En realidad, Hebe ha permanecido siempre, en la memoria colectiva, como la grácil jovencita que sirve el néctar a los dioses en el Olimpo, aunque su iconografía fuese a veces mal comprendida: C. Ripa, en concreto, dice que lleva una guirnalda de flores y una copa de oro porque “la flor de la edad es preciosa como una copa de oro”.

La verdadera recuperación moderna de Hebe se da en el Neoclasicismo y comienza en Inglaterra, donde varios retratos de adolescentes vestidas “a la antigua” quieren ser recuerdos neoclásicos de esta figura mítica (J. Reynolds, 1785). Se comprende que, tras las magníficas esculturas de A. Canova (Fig. 40) y B. Thorvaldsen (1816), se interesase por esta sugestiva diosa F. Rude, quien explotó, en *Hebe y el águila* (1857), su obvio paralelismo con Ganimedes.

Finalmente, cabe añadir al ciclo dominado por Hera [Juno] la curiosa figura de Iris, personificación del arco iris y enlace entre el Olimpo y la tierra. El hecho de que Zeus confiase más, para este último cometido, en su fiel Hermes [Mercurio] hizo que, a la postre, ella quedase como fiel sierva y enviada de su esposa. Sin embargo, la imagen de esta joven deidad apenas se caracteriza en el Mundo Antiguo: sólo cuando porta alguno de los atributos de los mensajeros —el *caduceo*, o el sombrero de ala ancha (*pétaso*) y las botas o altas sandalias propias de los caminantes—, podemos identificarla de forma segura; si no, cabe confundirla con Hebe y con Nike [Victoria], ya que todas ellas son aladas en Grecia. A partir del Renacimiento, Iris ha sido representada en varias ocasiones, a menudo con sus alas (Fig. 164) y con un arco iris muy evidente en el fondo de la escena: J.M. Vien, en concreto, la recordó así el pasaje de la *Iliada* en que esta diosa retiró del combate a Afrodita, que había sido herida por Diomedes (1775).

Capítulo sexto

Posidón [Neptuno] y los dioses del mar

Según una teoría enunciada en el siglo xx, Posidón pudo ser, en origen, el turbulento dios de los caballos que recorrían las estepas haciendo retumbar la tierra bajo sus cascos. Los indoeuropeos, cuando llegaron con su culto a la Hélade, se encontraron con una situación insólita para ellos: allí no había más territorio plano que el mar, y su ruido era la fuerza del oleaje. Decidieron entonces convertir al dios en señor de las aguas y siguieron ofreciéndole sacrificios de caballos. Además, para que no perdiese por completo su montura, inventaron un afortunado híbrido de caballo y pez: el *hipocampo*.

Aceptemos o no tan sugestiva hipótesis —hay quien dice que Posidón fue más bien un dios subterráneo preindoeuropeo—, lo cierto es que el hermano de Zeus [Júpiter], cuando se hizo cargo de las aguas marinas tras la caída de los Titanes, se encontró entre las olas una serie de deidades más antiguas: orilló a unas, aceptó a otras como compañeras y, de forma rápida, se convirtió en un dios del mar perfectamente fundido con su elemento. Si, para el griego antiguo, el ponto era temible por sus oleajes y borrascas, nuestro dios supo encarnar esa imagen en su propia persona, y hasta logró engendrar violentos gigantes; si el marinero se asombraba ante los grandes mamíferos acuáticos y peces —focas, delfines, atunes—, Posidón supo dominarlos; si el pescador descubría en sus redes los seres vivos más extraños y monstruosos —peces, anguilas, calamares, pulpos, medusas, crustáceos y moluscos—, nuestro dios se convirtió en señor y padre de todo tipo de seres híbridos, ya que, para los hombres de la Antigüedad, monstruosidad e hibridación solían ser sinónimos.

I. NEREO Y PROTEO, LOS “VIEJOS DEL MAR”

Estiman hoy los mitógrafos que el dueño primitivo de los mares, el que sería desplazado por Posidón, fue Nereo: hijo de Gea [Tellus, la Tierra] y de Ponto (personificación del mar), era más antiguo que los dioses olímpicos y se unió a Dóride, una hija de Océano. De este modo, se crearon dos familias paralelas: por el exterior del mundo giraban Océano, Tethys y sus hijas, las numerosas oceánidas; en los mares interiores se movían Nereo, Dóride y su prole de cincuenta nereidas.

Sin embargo, una vez perdido su poder soberano, Nereo quedó reducido a un papel subalterno: los griegos lo imaginaron como el “Viejo del Mar” por excelencia,

y lo figuraron en sus vasos con barba blanca, armado a veces con tridente o cetro y acompañado por sus hijas y por otros genios marinos; en época arcaica, le colocaron incluso a menudo, como remate de su cuerpo bajo el vientre, una cola de pez o de anguila: era el símbolo primitivo de los dioses del mar, como vimos al hablar de Océano y como tendremos ocasión de repetir. Sin embargo, más tarde perdió Nereo esta cola para acentuar su imagen de anciano bondadoso, porque lo más importante de su personalidad era su infinita sabiduría —había recorrido todas las costas— y su afán de dar consejos a los marinos. Lo único que no aceptaba era que le reclamasen sus saberes: cuando Heracles [Hércules] lo buscó para obtener noticias sobre el Jardín de las Hespérides, él recurrió a su capacidad —que sólo detentan los señores del fluido mundo acuático— de transformarse sucesivamente en múltiples seres y rehuir así preguntas inoportunas. El héroe hubo de emplear toda su fuerza y astucia para apresarle —tema que vemos en ciertos vasos griegos—, pero, una vez cautivo, Nereo se mostró sincero y dijo cuanto sabía.

Proteo es un ser muy semejante: la *Odisea* (IV, 349-575) lo presenta como un viejo dios marino que, convertido en pastor de las focas de Posidón, habita en la isla de Faro, junto a la desembocadura del Nilo. Allí lo descubre Menelao cuando intenta volver de Troya a Esparta, y allí puede comprobar que tiene las mismas mañas que Nereo: “Llegó el mediodía, el anciano surgió de las aguas, encontró las robustas focas, las miró y las fue contando. Entonces nosotros, con grandes gritos, sobre él nos lanzamos; pero el viejo acudió a sus ardidés: convirtiéndose primero en león de abundantes melenas, después en serpiente, en pantera, en enorme jabalí e incluso en agua que corre y en árbol florido. Nosotros los agarrábamos con ánimo esforzado, y al final el anciano se cansó de sus enredos...”. Por desgracia, no hay ninguna representación antigua segura de este mito, aunque se haya propuesto, para éste o para el de Nereo, la parte izquierda del conocido frontón arcaico de la Acrópolis donde aparece el monstruo de tres cabezas que ya mencionamos al hablar de Tifón en el capítulo tercero.

En época moderna, Nereo y Proteo apenas han sido representados, por la propia dificultad que supone su imagen cambiante o “proteica”. Sin embargo, no faltan sus figuras de viejos barbados en ciertas imágenes generales del mar, en grandes ciclos de dioses (en los jardines de Versalles hay hasta dos esculturas de Proteo, por F. Girardon y E. Bouchardon), en conjuntos de grabados sobre temas marinos, como el de Ph. Galle (h. 1600), o en libros ilustrados de mitología (el *Proteo* de A. Diepenbeek aparece en *El Templo de las Musas* de M. de Marolles, 1655).

2. POSIDÓN [NEPTUNO] Y ANFITRITE EN LA ANTIGÜEDAD

Hermano de Zeus y de Hades, Posidón es un dios bien conocido en Grecia desde el II Milenio a.C., puesto que aparece su nombre en tablillas micénicas. Sin embargo,

apenas sabemos cómo fue perfilando su radio de acción: desde luego, fue el dios del mar ante todo, pero, dado que ese elemento resulta omnipresente en Grecia, donde pocos puntos se encuentran a más de dos jornadas de la costa, se comprende que su zona de influencia se ampliase: no sólo se le atribuían las tormentas y tempestades que estallaban sobre las olas, sino que —al haberse observado la relación entre éstas y algunos fenómenos sísmicos—, también se le temía como desencadenante de terremotos. Además, los campesinos recelaban de su cólera en las llanuras costeras, puesto que podía anegarlas en algún momento: por ello solicitaban su benevolencia —hay textos que mencionan entre los atributos de Posidón el arado—, y era común poner bajo su advocación las fuentes próximas a la costa, aunque fuesen de agua dulce.

Pese a los antiguos orígenes de este dios, su iconografía nos es conocida tan sólo desde principios del siglo VI a.C., porque es entonces cuando empieza a mostrarse con su atributo esencial: el tridente, arma por excelencia de los antiguos pescadores de atunes. A través de vasos y, sobre todo, de una colección de cuadros en terracota o pínakes hallados en Corinto (Fig. 41), vemos su imagen arcaica, que denota oscilaciones importantes: a veces aparece imberbe (imagen juvenil que apenas llega al siglo V a.C.), pero lo normal es que sea un hombre fuerte, bien peinado y con barba negra, cubierto, como un monarca o noble de la época, con túnica larga y manto terciado: sólo en contadas ocasiones lleva túnica corta o va totalmente desnudo. Como atributos, porta tridente o cetro en una mano y, ocasionalmente, un atún o un delfín en la otra. En cuanto a actitudes, puede ir a pie, o montado en un toro (uno de sus animales favoritos) o cabalgando sobre las más variadas criaturas marinas: su hijo Tritón, un *hipocampo* (animal con *prótomos* —es decir, parte delantera, incluidas las patas— de caballo y parte trasera de pez o anguila) o un *hipalectrio* (monstruo con *prótomos* de caballo y parte trasera de ave, alas incluidas). Finalmente, es común que asista a las reuniones de los dioses con su esposa, Anfítrite, y que en esas ocasiones, así como en las escenas de Gigantomaquia, aparezca en un carro tirado por caballos (otro de sus animales predilectos, como ya hemos dicho).

A fines del Arcaísmo y principios del siglo V a.C. cobra importancia una iconografía concreta: la que muestra al dios, en la misma actitud del *Zeus Keraunios*, lanzando el tridente a lo lejos. Se comprende que el *Posidón de Artemision* (h. 460 a.C.), acaso la mejor de estas imágenes —e identificada gracias a un relieve romano donde aparece el tridente— haya sido tomada en ocasiones por un Zeus. Por lo demás, esta iconografía tiene una importancia fundamental: para llevar a cabo su acción, el dios debe tener gran libertad de movimientos, y esto impone figurarlo desnudo.

En efecto, en el siglo V a.C. se quita Posidón su túnica, e incluso a menudo su manto. Empieza la evolución del Periodo Clásico y Helenístico, en la que nuestro dios va cobrando una impresionante musculatura, curtida por la mar, y se evidencia su creciente desaliño en cabellera y barba, fruto de la brisa y de los baños constantes.

Sus atributos se simplifican, reduciéndose al tridente y al delfín, y se ensayan distintas actitudes: ocasionalmente puede aparecer montado sobre su caballo –para evidenciar su carácter de *Posidón Hippios*– o sentado en un trono, pero se prefiere verle erguido, apoyado en su tridente (*Posidón de Milo*, siglo II a.C.), o inclinado hacia delante, con un pie asentado en una roca o en un espolón de nave (*rostrum*) y con el brazo sobre la rodilla: una feliz imagen que se suele atribuir a Lisipo (siglo IV a.C.).

Si el Posidón arcaico aún pudo conocerse en Etruria, donde fue identificado con el dios local Nethuns, la iconografía que llegó a Roma, y que sirvió desde el principio para figurar a Neptuno, fue la clásica y helenística. Tanto Nethuns como Neptuno tienen orígenes mal conocidos, pero debieron de ser primitivos protectores de las aguas dulces (ríos, lagos) en una época en que la navegación apenas interesaba a los itálicos. De ahí que, al cambiar sus cometidos, se aceptase sin más la imaginería importada (Fig. 23). En una de sus primeras figuraciones romanas conocidas –la de su cortejo en el *Ara de Domicio Ahenobarbo* (h. 100 a.C.)–, Neptuno es una deidad totalmente helenística: semidesnudo y acompañado por Anftrite velada, monta en un carro tirado por dos tritones músicos.

Esta imagen nos anuncia lo que Roma preferirá en los siglos siguientes: junto a las imágenes erguidas del dios, que se mantendrán sin duda, Neptuno surgirá entre las olas, cada vez más a menudo, en su carro de dos ruedas, del que pueden tirar tritones, caballos, *hipocampos* o *ictiocentauros* (o centauros marinos, es decir, con cuerpos rematados en colas de pez). Nos hallamos en un mundo estético donde, a raíz de la evolución pictórica en el campo de la ambientación, se llegan a componer verdaderos “paisajes marítimos” poblados por dioses, peces y monstruos imaginarios que nadan entre el oleaje rodeando a Posidón y a Anftrite, tal como comprobamos en sarcófagos y mosaicos de Época Imperial, donde los dioses principales pueden llevar nimbo para resaltar su figura (Figs. 6 y 100).

Las alusiones que hemos hecho a Anftrite nos invitan a presentarla. Esta diosa “de azules pupilas”, según Homero, es una nereida –es decir, una hija de Nereo y Dóride– que enamoró a Posidón cuando bailaba en Naxos con sus hermanas, por lo que el dios la raptó (escena que ya aparece en vasos del siglo V a.C.). Ella quiso huir de su turbulento amante y llegó en su fuga hasta el Océano, pero, descubierta por un delfín y convencida de que su destino era ser reina del mar, aceptó volver junto al señor de las aguas: en este retorno triunfal la acompañaron múltiples criaturas y deidades marinas.

Pese a su dignidad como esposa de Posidón, Anftrite es, a todas luces, una deidad menor desde el punto de vista iconográfico: carece de atributos y casi de mitos propios, por lo que su presencia depende de la de su marido. Casi siempre a su lado, tanto en el mar como en el Olimpo, puede llevar una *diadema regia* o una simple vestimenta nupcial, con velo, como vemos en una copa de Onésimo (h. 500 a.C.)

donde recibe a Teseo y Atenea. Sin embargo, a partir del siglo IV a.C. compete con esta imagen digna y oficial otra que recuerda su carácter de nereida: va despojándose de su velo y de su túnica hasta quedar totalmente desnuda, a veces con el manto agitado como una vela sobre sus hombros. Cuando aparece sola con esta imagen en una escena marina, su interpretación suele ser problemática, pues cabe la confusión con Afrodita [Venus] o con otras nereidas importantes: volveremos sobre este punto cuando hablemos de esta misma iconografía en la Edad Moderna.

A fines de la Antigüedad, la pareja formada por Neptuno y Anftrite vio seriamente comprometida su pervivencia: el hecho de que, en ciertos mosaicos romanos, veamos que ella toma la iconografía de Tethys o Thálassa (recuérdese nuestro capítulo primero), convirtiéndose en un mascarón con pinzas de cangrejo, alas y delfines sobre la frente y con una serpiente marina en torno al cuello, nos muestra que el problema no era sólo el triunfo del cristianismo, sino el avance iconográfico de Océano y su entorno, seres carentes de culto y, por tanto, más aceptables para la nueva religión (Fig. 4). Habrá que esperar al Renacimiento para contemplar de nuevo al magnífico dios del tridente y a su compañera.

3. LOS SEÑORES DEL MAR DESDE EL RENACIMIENTO

En efecto, es a fines del siglo XV cuando se dan los primeros intentos serios para recuperar la iconografía de Neptuno, copiando, entre otros modelos, un sarcófago conservado hoy en el Vaticano, en el que Leonardo se inspira para un dibujo (1504). Después, muy pronto, se desea reconstruir la pareja de los señores del mar (B. Peruzzi, en la Villa Farnesina, 1511): al principio se advierten ciertas dudas –J. Gossaert, “Mabuse”, piensa en un Neptuno imberbe (1516)–, pero pronto se generaliza la iconografía helenístico-romana, común en relieves y monedas. Además, el dios se convierte enseguida en un símbolo muypreciado: el del dominio de los mares (*Andrea Doria como Neptuno*, por A. Bronzino, h. 1533), con todo lo que este fenómeno significa en el plano político, económico e incluso cotidiano: baste citar, como una obra temprana que ilustra este último sentido, el *Salero de Francisco I* realizado por B. Cellini (1540).

A ello se añade, además, el obvio descubrimiento de que Neptuno puede ser un motivo ideal para fuentes, ya que simboliza el elemento acuático: recordemos cuántas obras de esta índole adornan plazas y jardines desde mediados del siglo XVI: B. Ammannati en Florencia (h. 1565) y Giambologna en Bolonia (1566) ilustran los primeros ejemplos de esta costumbre, que tiene una doble virtud: la de conjuntar el tema con la función de la escultura y la de incidir en una idea halagadora: el comitente es, como Neptuno, un señor del mar: en el Paseo del Prado madrileño, el rey de España (Apolo) domina las tierras (Cibeles) y el océano (Neptuno). Alegorías tan

fáciles de comprender como ésta no faltan entre los siglos XVI y XIX: basten como ejemplos la *Venecia entre Hércules y Neptuno* de P. Veronés (1575), obvia alusión al ejército y a la flota de la Serenísima República, el *Neptuno entrando al servicio del Almirantazgo de Amsterdam*, por F. Bol (1661) o el relieve de A. Canova titulado *Minerva, Neptuno y Marte entregando a Inglaterra un héroe* (el héroe es Horacio Nelson).

Por fortuna, estas alegorías sencillas no son las únicas figuraciones de Neptuno a partir del Renacimiento: el dios puede aparecer en distintos pasajes de su mitología, como pronto vamos a ver, y, ya desde fines del siglo XIX, renueva su imagen y sentido en obras como *Los corceles de Neptuno* de W. Crane (1892), donde las olas se convierten en hileras de caballos al galope, o el *Neptuno oscuro* y el *Neptuno brillante* en cerámica de P. Picasso (1968).

Cobra además particular importancia desde el Barroco la figura de Anfitrite, que se convierte en símbolo del mar en sus aspectos más agradables, cuando el oleaje se calma. Es, de alguna manera, el reverso de su temible esposo (Fig. 42) y la única persona capaz de calmar su cólera: no es casual que, en los jardines palaciegos del siglo XVIII, se multipliquen las fuentes de Anfitrite y su cortejo, a veces sin la presencia de Neptuno, y que sean numerosas las obras que reflejan la armonía entre los dos dioses del mar: tras el rapto de la nereida por su futuro esposo (J. Jordaens, h. 1640), ambos suelen recorrer juntos sus dominios acuáticos, como en las antiguas escenas romanas (N. Poussin, h. 1635; Ch. Le Brun, h. 1685). En ocasiones, se ha dado a estas obras el título de *Neptuno y Tetis*, pero hemos de pensar en un error del artista o del intérprete, arrastrados sin duda por la fama de la madre de Aquiles y por la leyenda —a la que aludiremos más adelante— de que Posidón la cortejó.

Como ya anunciamos en el apartado anterior, en este campo iconográfico cabe advertir la presencia de un tema particularmente resbaladizo: el “Triunfo de Anfitrite”, es decir, la escena de su retorno desde el Océano para casarse con Posidón. Dado que Anfitrite, en la Edad Moderna, aparece siempre desnuda o semidesnuda —siguiendo la tradición helenístico-romana— y este pasaje exige la presencia de abundantes dioses, monstruos marinos y Eroses [Cupidos] alusivos al matrimonio, se crea una escena idéntica a la del cortejo de Galatea, otra nereida que veremos muy pronto, o a la del que, según ciertos autores, acompañó a Afrodita [Venus], recién nacida de la espuma del mar, para llevarla hasta la playa. Realmente, si carecemos de datos sobre la voluntad del artista, es imposible decidir ante qué diosa nos encontramos: sólo nos pueden ayudar detalles mínimos, como la presencia de Posidón o de un carro semejante al suyo (en el caso de Anfitrite); la de Acis, Polifemo o una barca en forma de concha tirada por delfines (en el de Galatea), o la de la concha sola, la costa, un espejo o unas palomas (en el de Afrodita).

4. LA MITOLOGÍA DE POSIDÓN

Como todos los dioses importantes, Posidón asiste a múltiples mitos, que sólo en parte merece la pena mencionar: tras repartirse con sus hermanos el mundo, lo vemos en las reuniones olímpicas –a las que sube con facilidad abandonando su reino–, interviene en la Gigantomaquia con su esposa y con otros miembros de su entorno, ayuda a Hera cuando ésta trama sublevarse contra Zeus y, en una palabra, se deja ver en todos los acontecimientos de cierta entidad. Sin embargo, lo que aquí nos interesa son los mitos que lo tienen por protagonista, y éstos se circunscriben a unos apartados concretos.

El primero es, desde luego, el de sus múltiples amoríos, que le hacen padre de un buen conjunto de gigantes y de monstruos: baste decir que, de distintas diosas o heroínas, tuvo al cíclope Polifemo, a los gigantes Alóadas (a los que ya vimos sublevarse contra los dioses en el capítulo tercero), a Cerción y Escirón (dos de los malvados enemigos de Teseo) y al bello gigante Orión (que acabaría muerto por Ártemis, como veremos en el capítulo noveno).

Sin embargo, muy pocas de estas relaciones amorosas han inspirado a los artistas: en algunas pinturas vasculares del siglo v a.C. se aludió a la unión de nuestro dios con Medusa, que tuvo como frutos al gigante Crisaor y al caballo Pegaso, y en la Edad moderna se han analizado mitos aún más extraños: en la Arcadia –ya lo dijimos en el capítulo anterior–, Posidón, transformado en caballo, se unió a Deméter [Ceres] metamorfoseada en yegua (S. Vouet, h. 1645); en otra ocasión, persiguió a una heroína llamada Coronide hasta que Atenea [Minerva], apiadada de ella, la transformó en corneja (G. Carpioni, h. 1665), y en otra, al fin, accedió a los deseos de Cenis transformándola en un hombre llamado Ceneo, que más tarde perecería luchando contra los centauros (B. Spranger, 1580).

Pero el amor más representado de nuestro dios –después del de su esposa Anftrite– es el de la Danaide Amimone, que ya aparece en vasos áticos desde mediados del siglo v a.C. Dice la leyenda que, irritado por haber tenido que ceder ante Hera [Juno] en sus pretensiones al patronazgo de Argos, el terrible monarca del mar hizo que las fuentes de la llanura de la Argólida se secasen. Esto obligó a las Danaides –hijas del rey Dánao, que entonces gobernaba la región– a ir con sus grandes jarras o *hidrias* en busca de agua. Amimone, que era una de ellas, se vio asaltada por un sátiro, tema que dio lugar al drama satírico *Amimone*, de Esquilo, y a varias pinturas sobre vasos áticos a fines del siglo v a.C.. Pero la heroína tuvo la fortuna de que por entonces la viese Posidón y se prendara de ella: el dios hizo huir al genio campestre (C. van Loo, 1757; F. Boucher, 1764), y la Danaide, aunque sorprendida al principio (momento preferido en el arte antiguo (Fig. 43) y descrito por Filóstrato en sus *Imágenes*, I, 8), se entregó al dios. Fruto de este amor sería Nauplio, el héroe

epónimo del puerto de Argos. Quizá durante un tiempo siguió Amimone acompañando a su amado —aparece, en un mosaico sirio del siglo III d.C., presidiendo con él un concurso de belleza entre nereidas—, pero después seguiría la triste suerte de las demás Danaides, que veremos en el próximo capítulo.

Si Posidón perdió Argos frente a Hera, otro tanto le ocurrió en diversas ciudades frente a otros dioses, ya que sólo la isla legendaria de la Atlántida lo admitió como patrono. Pero la competencia más sonada, objeto de un verdadero concurso, fue la que le enfrentó con Atenea por el control del Ática. La leyenda es muy conocida, pues afecta a la más importante de las ciudades griegas: en presencia de los dioses y los héroes locales de Atenas, el dios del mar hizo surgir en la roca de la Acrópolis una fuente de agua salada (según otros, un caballo), y Atenea, como respuesta, hizo crecer un olivo, logrando así la preferencia de los jueces. No hace falta decir que la representación más señera de este acontecimiento, entre las realizadas en la propia Atenas, fue el frontón occidental del Partenón (h. 430 a.C.), pero el tema mantuvo su éxito durante la Antigüedad —un famoso camafeo romano que la representa fue interpretado en la Edad Media como *Adán y Eva*— e incluso ha sido recuperado en ocasiones desde el Renacimiento (A. Lombardo, 1508; D. Beccafumi, h. 1520; N. Hallé, 1748).

Aún cabría señalar, en el contexto de las leyendas atenienses, la feliz relación que mantuvo el dios del mar con Teseo, al que se considera a menudo su hijo: como veremos con más detenimiento en el capítulo vigésimo, esta relación tuvo como fruto el viaje submarino del héroe para buscar una joya, y bastará señalar por ahora que las obras realizadas en la Atenas clásica para imaginar este pasaje nos dan una imagen sencilla de los fondos marinos, reflejándolos como la tranquila residencia de sus dioses (Fig. 133).

Finalmente, cabe hacer una referencia a las acciones de Posidón en el amplio contexto de la saga troyana. En cierto modo, los conflictos entre la Hélade y Troya tienen como remoto origen el enfrentamiento de Apolo, Posidón y Éaco con el rey troyano Laomedonte, pues éste les encargó que construyesen la muralla de la ciudad y después se negó a pagarles: tal es el tema representado en una pintura pompeyana de la Casa del Citarista. Esto acarreó sucesivamente la venganza del dios del mar —quien envió una serpiente marina a Troya—, la llegada de Heracles [Hércules] para dar muerte al monstruo, la llamada “Primera Guerra de Troya”, que este mismo héroe dirigió (ver capítulo decimooctavo), y, por fin, la Guerra de Troya propiamente dicha, en la que, como es lógico, Posidón aparece siempre del lado de los griegos.

Sin embargo, cuando regresan a casa los aqueos después de tomar la ciudad de Príamo, diversas circunstancias fortuitas hacen que cambie de actitud del dios del mar: bien lo comprobará el pobre Ulises, que sufrirá su acoso por haber humillado y herido a Polifemo. Y ese cambio de actitud se extenderá al viaje del principal de los troyanos supervivientes: Eneas. En un momento cumbre de la Eneida, Virgilio

relata que, incitados por Hera [Juno], los Vientos desencadenan una terrible tormenta sobre los barcos de los troyanos fugitivos. Esto hace que Posidón [Neptuno] se irrite y les dirija las siguientes palabras: “¿Vientos, cómo osáis, sin contar conmigo, mezclar cielo y tierra y levantar tamañas moles de agua? ¡Ya veréis lo que hago yo con vosotros! (*Quos ego!*)” (I, 132-133). Estos versos han tenido, en la Edad Moderna, gran éxito en el arte, hasta el punto de configurar un tema iconográfico concreto, al que llamamos precisamente “*Quos ego!*”, que representa la escena con Neptuno en primer plano (Fig. 44), un enorme oleaje y las naves de Eneas al fondo (dibujo de Rafael, pinturas de P. di Cortona y de P.P. Rubens).

5. NEREIDAS, TRITONES Y MONSTRUOS MARINOS ANTIGUOS

Hasta finales de la Época Clásica, la imagen que tenían los griegos de las profundidades marinas era, como ya hemos señalado, bastante sencilla: Posidón y Afrodita vivían en su palacio amueblado y, junto a ellos, se hallaba acaso un “Viejo del Mar”, Tritón, un conjunto de nereidas bien vestidas y, de cuando en cuando, algún monstruo marino. Será a mediados del siglo IV a.C., y sobre todo en época helenística, cuando todo este mundo empiece a agitarse, se anime al compás de las olas y se convierta en ese confuso bullir de vida que nos han legado las pinturas pompeyanas y los sarcófagos y mosaicos del Periodo Imperial.

Desde el principio, constituyeron el núcleo básico de esta animación las cincuenta nereidas, alegres hermanas a las que diversos mitógrafos se empeñaron en dar nombres concretos (Galene, Glauce, etc.), alusivos todos a la belleza, el sosiego, el movimiento, la armonía y la agilidad. En efecto, parece que sus formas evocaban el juego de las olas cuando la mar está en calma, y que se pensaba en ellas como en unas jóvenes que, cuando no danzaban entre las olas, iban a hilar y a coser junto a su padre, Nereo, o en las moradas de Posidón. En época clásica portaban túnicas y mantos, a menudo sacudidos por la brisa, y ya desde entonces se las evocaba en contextos funerarios para que acompañasen al difunto, considerado un héroe, en su largo viaje hasta las Islas de los Bienaventurados (*Monumento de las Nereidas* de Jantos, h. 390 a.C.).

Las nereidas no cambiarían nunca de carácter y funciones: salvo tres de ellas –Anfitrite, Galatea y Tetis–, carecerían de vida mítica personalizada, y sólo su imagen evolucionaría con el tiempo en el sentido esperable: a partir del siglo IV a.C. empiezan a desnudarse, quitándose la túnica para nadar mejor, y lo normal es que el manto se descoloque, vuele sobre ellas o, sencillamente, desaparezca con el ejercicio: cabalgan sobre monstruos marinos, juegan con los tritones –unos juegos que, por lo común, se mantienen en los límites de la natación, porque las nereidas son consideradas doncellas– y se convierten en figuras decorativas, ideales para evocar la inmortalidad en los sarcófagos.

Frente a estas gráciles diosas, el aspecto masculino del mar se limitó al principio a Posidón y a los “Viejos del Mar”, entre los que se contó durante siglos a Tritón, un dios primitivo que, como sus compañeros, remataba su torso con una cola flexible de pez o anguila. Así lo vemos en el siglo VI, y así permanece en el V a.C., cuando ya Nereo se había convertido en un simple anciano. Parece incluso que, durante el Arcaísmo, ambos dioses fueron en cierto modo intercambiables, ya que sólo se distinguían por la barba negra de Tritón y la blanca de Nereo: en los vasos, los carteles explicativos muestran que Heracles pasó de apresar a Nereo a hacer lo mismo con Tritón, en un cambio que ningún texto literario nos explica. La razón de fondo es lógica: a Tritón se le atribuía, como a Nereo y a Proteo, la sabiduría de un profeta.

Pero Tritón había ido cambiando en el campo mitológico: se había convertido en hijo de Posidón y Anfitrite (a la que, paradójicamente, habría dado su nombre), y ello obligaba a una puesta al día iconográfica: pudo mantener su cola pisciforme —que alternó desde el siglo IV a.C., siguiendo una tendencia propia de la época, con dos piernas independientes con forma de pez—, pero hubo de rejuvenecerse, recortándose o quitándose la barba (Fig. 29): al fin y al cabo, su carácter alegre y juvenil coincidía con su afición más recordada: la de hacer sonar la caracola marina: “Tomó [Tritón] su hueca bocina, que crece en espiral desde su fina base y que, al impulso del soplo en medio de la mar, llena con su sonido las costas más apartadas” (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 335-338).

Es posible que, ya para los griegos más antiguos, los Viejos del Mar, dioses masculinos rematados en cola de pez, existiesen en un número indeterminado: en el Arcaísmo pueden aparecer dos seres idénticos con estas características pintados en un mismo vaso. Pero, a fines del Clasicismo, esta tendencia se acentuó: quizá se imaginó que en los mares existía algo parecido al cortejo dionisíaco, y se pensó en crear, con el modelo de Tritón y con una o dos colas de pez, un conjunto de genios: así fue como surgió el colectivo de los tritones, con sus faldellines de aletas y algunos atributos —tridente, remo, caracola marina, ancla— en las manos. Éstos, no contentos con tener junto a sí a las nereidas, se vieron inmediatamente acompañados —tanto en el arte griego y etrusco como, más tarde, en el romano— por un buen número de “tritonas” (Fig. 100), y hasta por “tritones niños”. Sin embargo, estos seres se mantuvieron sin una mitología precisa: su función fue meramente decorativa.

Junto a estos seres total o parcialmente antropomorfos, el mar se fue poblando, a lo largo de la Antigüedad, de monstruos híbridos: ya hemos mencionado a los *hipalectrios* (que sólo se ven en el siglo VI a.C.), a los *hipocampos* (los más duraderos de todos, pues existen en el arte minoico, recorren toda la Antigüedad —véase Fig. 6— y aún se ven en Bizancio hacia el año 1000 d.C.) y a los *ictiocentauros*, o centauros marinos, que surgen en el siglo III a.C. (Fig. 100) y que admiten muchas variantes posteriores: pueden tener patas delanteras en forma de aletas, llevar sobre

sus frentes cuernos o pinzas de cangrejo, e incluso verse acompañados por *ictiocentauros*. Pero la nómina de seres acuáticos es mucho mayor: podemos seguirla con el curioso “chivo marino” —parte anterior de chivo con cola de pez—, que aparece en el siglo VII a.C., acaso inspirado en el dios mesopotámico Ea (el mismo que dará forma al signo zodiacal de Capricornio), pero que después desaparece y no resurge hasta el Helenismo. Además, sobre su misma idea se elaboran por entonces el “toro marino” (recuerdo del animal sagrado de Posidón), la “pantera marina” (alusión al paralelismo con el cortejo dionisiaco), el “grifo marino”, el “carnero marino” y el “ciervo marino”.

Un lugar aparte merece, desde luego, el *ceto*, serpiente o dragón de mar que envía Posidón cada vez que quiere castigar a alguien, y al que han de enfrentarse Heracles (Hércules) y Perseo para salvar de sus fauces a princesas indefensas (Fig. 123). Surgió a mediados del siglo VII a.C. con esquemas muy variados: una simple cabeza de animal rugiente sin cuerpo visible, un pez con tres cabezas de fieras, o una serpiente con cresta sobre el lomo y cabeza de perro. Sin embargo, pronto se vió que la última solución era la más adecuada: durante el clasicismo se le colocaron unos cuartos delanteros (patas o aletas), que le ensancharon la parte central del tronco; después, se le fue alargando el cuello y se le colocaron uno o dos cuernos sobre el morro: así llegó a la época romana, y así lo recogerían los artistas paleocristianos cuando tuvieron la idea de convertirlo en la ballena o “cetáceo” que se tragó a Jonás.

6. LOS SERES ACUÁTICOS A PARTIR DE LA EDAD MEDIA

Tomados como colectivo, los dioses menores del mar fueron muy afortunados a la hora de afrontar la Edad Media. Las nereidas, cabalgando en *hipocampos* u otros seres híbridos, surgen en los lugares más insospechados: evocan el arte antiguo en algún marfil bizantino del Renacimiento Macedónico, simbolizan acaso algún pecado en un portal románico de la catedral de Módena y, como ya dijimos en el capítulo primero, prestan su imagen a Thálassa. Algo parecido podríamos decir de los tritones, los *ictiocentauros* y otros monstruos, que cambian su sentido para adaptarse a la moralidad cristiana. En cuanto a las “tritonas”, fueron reinterpretadas de una forma muy peculiar: en el siglo VI d.C., el *Liber monstrorum de diversis generibus* (42-43) decidió darles su forma a las sirenas, “doncellas marinas, que seducen a los navegantes con su espléndida figura y con la dulzura de su canto. Desde la cabeza hasta el ombligo tienen cuerpo de mujer, pero tienen las colas escamosas de los peces, con las que siempre se mueven en las profundidades”; desde entonces, las sirenas clásicas, con su cuerpo de ave, irían cediendo su puesto —con algún sobresalto erudito— a esta nueva imagen, que ha llegado hasta hoy (véanse más detalles en el capítulo vigésimo tercero).

Pasado el tiempo, el animado bullicio de los monstruos marinos en su versión romana volvió a asombrar a los artistas del Quattrocento, que los descubrieron en sarcófagos, se inspiraron en ellos y se dejaron fascinar por sus formas: basta recordar la inspirada *Batalla de los dioses del mar* que dibujó A. Mantegna h. 1475. Sin embargo, la creatividad cedió pronto al análisis erudito, que dio lugar a grandes composiciones –por ejemplo, el paisaje marítimo poblado de seres mitológicos que elaboró G. Vasari en la Sala de los Cuatro Elementos del Palazzo Vecchio florentino (h. 1570)–, recobrando pronto el decorativismo cultivado en la propia Antigüedad. Desde entonces, tritones, tritonas y nereidas han poblado el arte moderno y contemporáneo protagonizando en solitario alguna obra –por ejemplo, la *Fuente del Tritón* de G.L. Bernini (h. 1642)–, formando en otras pequeños grupos –*Tritón y nereida*, por A. Rodin (h. 1886) y por A. Böcklin (1895); *Familia de Tritón*, por el propio A. Böcklin (1880)– y quedando en la mayor parte de los casos subordinados a Neptuno, a Anfitrite o al simple contexto compositivo de una fuente o una escenografía.

No vamos, desde luego, a plantear un panorama de estas profusas figuraciones, de su ocasional relación con el mundo funerario –heredada de los sarcófagos antiguos– y de las mínimas variantes que pueden observarse en sus formas, incluidas las piernas pisciformes para las nereidas. Sin embargo, sí debemos hacer alguna advertencia léxica, que sirve ya para el Renacimiento, pero que afecta mucho más a los siglos XIX y XX: a raíz de lecturas superficiales, la palabra “nereida” se ha confundido a menudo con “oceánida” y, sobre todo, ha ido sufriendo un cierto desgaste, siendo substituida por la impropia “ninfa marina”, inexistente en el mundo clásico, o por la inexacta “náyade”, que se aplicaba en la Antigüedad a las ninfas de las fuentes y arroyos, pero no a diosas del mar. De este modo, lord Leighton puede representar a la nereida Acteea llamando a su obra *Acteea, la ninfa de la costa* (h. 1868); E. Burne-Jones u O. Kokoschka pueden pintar sendas *Ninfas marinas* (1880 y 1936, respectivamente), y R. Dufy, unas *Náyades sobre hipocampos* (h. 1925). Por lo demás, apenas merece la pena reseñar que, haciendo caso omiso de la tradición, los artistas modernos suelen figurar amores entre tritones y nereidas.

7. GLAUCO, ESCILA Y DOS NEREIDAS FAMOSAS

Entre los múltiples seres que pueblan los mares, no podemos dejar de resaltar algunos que, por su actividad mítica, se han ganado un cierto papel en la iconografía. Y entre ellos debemos citar, en primer término, a un personaje extraño: Glauco, también llamado Glauco Pónico. Por su forma –largas barbas, piernas de pez o anguila–, parece evidente que fue, en sus inicios, un Viejo del Mar, pero los poetas le forjaron una historia muy curiosa: habría nacido mortal, hijo del rey Sísifo de Corinto, pero descubrió una hierba que confería la inmortalidad: “La arranqué y la mordí con mis

dientes. Apenas había mi garganta acabado de tragar aquel jugo misterioso, cuando noté que mis entrañas se agitaban y que mi corazón era atraído hacia otra naturaleza. No pude permanecer allí, sino que dije: «Adiós, tierra, a la que nunca volveré», sumergí mi cuerpo bajo las aguas, y los dioses del mar me recibieron como a uno de los suyos” (Ovidio, *Metamorfosis*, XIII, 943-949). Su presencia es ambigua, como su propio ser: por una parte, es buen consejero, y así se muestra cuando se acerca a la nave Argo (tema descrito por Filóstrato, *Imágenes*, II, 15, y reproducido en grabados modernos); por otra, los marinos temen verle, porque creen que su visión acarrea la desgracia.

El arte romano prefirió mostrar a Glauco como un *ictiocentauro* junto a Ino (véase capítulo decimonoveno), convertida en la nereida Leucótea al caer al mar. En cambio, el arte moderno se ha interesado más por su relación con Escila (B. Spranger, A. Carracci, L. de La Hyre (Fig. 45), J.M.W. Turner): esta diosa, hija de Forcis (un hermano de Nereo), fue pretendida por Glauco, mas no le correspondió y, al obrar de ese modo, labró su propio infortunio: Glauco pidió auxilio, según Ovidio (*Metamorfosis*, XIV, 8-74), a la maga Circe, quien le ofreció su propio amor y, al verse rechazada, decidió vengarse: dio a Escila un brebaje (J.W. Waterhouse, 1892) que la convirtió en un ser de aspecto repulsivo: su cuerpo quedó totalmente deformado bajo el vientre, pues recibió como remate una serpenteante cola (o dos colas) de pez, y unos prótomos de perro en los costados: en el siglo v a.C., parece –salvo por este último detalle– una prefiguración de las tritonas.

A mediados del siglo iv a.C., Escila acaba convirtiéndose en una figura única e irrepetible: bajo un faldellín de aletas presenta toda una hilera de cabezas de perro aullantes y, por debajo, dos largas colas agitadas: la diosa se ha convertido en un monstruo furioso y aterrador, que enarbola un remo o un tridente con sus brazos poderosos (Fig. 29): viéndola esculpida en el conjunto de Sperlonga (siglo i. d.C.) se comprende el pánico de Ulises al avistarla en el Estrecho de Mesina –justo enfrente del remolino llamado Caribdis–, y no deja de ser una sorpresa descubrir de nuevo al héroe y al monstruo, sin ninguna variación iconográfica, en una pintura mural carolingia (siglo ix) situada en la abadía alemana de Höxter.

Acabaremos nuestra exposición hablando de las dos únicas nereidas que consiguieron, junto a Anfitrite, una mitología personal. La primera es Tetis, que acarrea sobre sí una maldición: el hijo que tuviese sería más importante que su padre. Al enterarse de ello, tanto Zeus [Júpiter] como Posidón [Neptuno], que la pretendían y la habían perseguido, olvidaron sus intenciones: había que buscarle un marido mortal, para que su hijo no fuese un dios peligroso. El joven elegido fue Peleo, quien tuvo que ingeniárselas para atrapar a la novia, porque ésta, sintiéndose desairada y humillada por los olímpicos, acudió a un recurso propio de su estirpe: el de transformarse sucesivamente en todo tipo de seres. Tal es la escena más representada del mito, que aparece ya en una vasija de h. 600 a C. y, más tarde, en cerámicas de

h. 500 a.C., donde se indican las transformaciones dibujando un león y una serpiente en los brazos de la nereida; incluso J. Flaxman haría dos dibujos sobre este tema, imaginando a Tetis transformada en serpiente (h. 1824). Dejemos aquí el mito: la vida ulterior de Tetis y Peleo, a partir de sus bodas, se encuadra en la Guerra de Troya —su hijo fue Aquiles—, y por tanto nos ocupará en el capítulo vigésimo segundo.

Finalmente, queda ante nosotros una figura femenina ideal: Galatea, la “blanca como la lechosa espuma del mar”, tan asociada en ocasiones a la propia Afrodita [Venus]. Al parecer, su mito es bastante reciente, puesto que fue formulado hacia 400 a.C. por Filoxeno de Citera, poeta cortesano de Siracusa. Fue él quien imaginó cómo, en las costas sicilianas, esta nereida fue avistada por el terrible cíclope Polifemo, quien, enamorado de su belleza, empezó a dirigirlle toscos poemas de amor. La idea entusiasmó a los poetas helenísticos, encabezados por Teócrito, Calímaco y Bión, pues vieron en este Polifemo una figura más digna de conmiseración que de burla y pusieron en su boca versos bucólicos: tal es la escena que aparece representada, una y otra vez, en pinturas y mosaicos romanos (Fig. 46). Parece que, al menos en alguna versión, el Cíclope acabó por conmover a Galatea, ya que ambos se abrazan en una pintura pompeyana.

Pero Ovidio prefirió un planteamiento mucho más dramático: según él (*Metamorfosis*, XIII, 750-897), Galatea estaba enamorada del joven Acis, que la correspondía. Cuando Polifemo, tras cantar su amor, descubrió juntos a los amantes, enloqueció de celos y aplastó a Acis bajo una roca; lo único que pudo hacer Galatea fue convertirlo en un río para salvar su inmortalidad. Esta versión parece haber sido ignorada por el arte antiguo, pero, al haber sido la mejor conocida desde el Renacimiento (ya la relatan Dante, A. Poliziano y Lorenzo de Medici), fue la destinada a dominar en Europa, tanto en el campo literario como en el artístico: tras el *Triunfo de Galatea* pintado en la Farnesina por Rafael (1511), los pintores se entusiasmaron con el mito: en el Renacimiento y el Barroco podemos ver varias de sus escenas, desde la presentación triunfal de Galatea hasta la transformación de Acis en río (G. Lanfranco, N. Poussin, L. Giordano), e incluso ciclos completos (A. Carracci, en la galería del Palazzo Farnese, 1597).

En el siglo XVIII se mantiene la misma pasión, que ni siquiera decae con la llegada del Neoclasicismo (P. Batoni, C. Giaquinto, J.-B. Greuze; J. Flaxman, A.-J. Gros); sin embargo, habrá que esperar al Simbolismo para que se renueve la visión del tema, dándole un sentido más inquietante: Acis desaparece y Galatea, que personifica la fragilidad de la belleza, es inconsciente de la amenaza que supone el inmenso Cíclope, que no sabe qué hacer con ella desde su tosca brutalidad (G. Moreau, O. Redon, A. Rodin). En cuanto al siglo XX, parece devolvernos la paz cósmica y la armonía marina de Rafael en la *Galatea de las esferas* de S. Dalí (1952).

Capítulo séptimo

Hades [Plutón] y los infiernos

Los hombres de la Prehistoria pensaban, al parecer, que los difuntos mantenían una vida aletargada en el lugar mismo de su sepultura, esperando las ofrendas de los vivos y amenazando con volver a reclamarlas. Fue mucho más tarde –acaso en el II milenio a.C.–, cuando en Grecia, sin duda por influjo egipcio o mesopotámico, se empezó a imaginar un reino de los muertos, un Más Allá o unos infiernos –como queramos llamarlo–, que se hallaría en un lugar preciso, al occidente o por debajo de nuestro mundo. Sobre él reinaría Hades, por lo que, desde épocas muy antiguas, se llamaría a este lugar “el Hades”. En cuanto a la suerte que allí corriesen las almas de los difuntos, se discutía sobre ella y sobre la forma de mejorarla.

I. LAS IMÁGENES GRIEGAS Y ETRUSCAS DEL HADES

La más antigua descripción del inframundo que nos ha legado la literatura griega se halla en la *Odisea* y relata el viaje de Ulises “al palacio de Hades, mansión de la temible Perséfone, para consultar como a un oráculo al alma de Tiresias” (X, 564-565). El héroe y sus compañeros se embarcan, atraviesan el Océano hacia el noroeste y llegan a “una playa larga y a unos bosques consagrados a Perséfone, con elevados álamos y estériles sauces... Allí, el Piroflegeton (un río de fuego) y el Cocito [el río de los llantos], un arroyo que sale de la laguna Estigia, llevan sus aguas al Aqueronte [el río del dolor], y surge una roca en el lugar donde confluyen esas sonoras corrientes” (X, 509-515). Es una zona “siempre envuelta en nubes y en bruma, nunca alcanzada por los rayos del sol fulgurante” (XI, 15-16). Una vez llegado a esa costa, el héroe hace sacrificios y libaciones, implora “largamente a los muertos, seres sin fuerza”, y espera. De pronto, “del Érebo (es decir, de las tinieblas inferiores) surgieron, reunidas, las almas de los muertos...; se acercaban en gran multitud, con clamor horroroso”, y Ulises hubo de defender la carne de las víctimas, para podérsela ofrecer a Tiresias. En efecto, el adivino tebano predijo a Ulises su futuro, y tras él fueron apareciendo otros muertos, atraídos por la sangre y las libaciones.

Poco a poco, nos enteramos de que las almas son inasibles, porque, “escapando a manera de sueños, revolotean por aquí y por allá” (XI, 222-223), y apreciamos que su

existencia es muy triste. El espíritu de Aquiles no duda en decir: “No pretendas consolarme, que más querría ser siervo en el campo... que reinar sobre todos los muertos”; luego se aleja “dando pasos gigantescos por la pradera de asfódelos”, donde el gigante Orión “sigue a la caza de las fieras que en vida mató por las sierras bravías” (XI, 488-574).

Allí se halla también el rey Minos, “quien, sentado y con cetro de oro, juzga a los muertos, mientras que ellos aguardan, sentados o en pie, sus fallos en el Hades, mansión de anchas puertas” (XI, 568-571). No lejos sufren sus merecidos tormentos los “grandes condenados” –Ticio, Tántalo y Sísifo–, y por allí se mueve asimismo “la sombra” de Heracles, ya que “él participa en los festines de los dioses junto a Hebe la de lindos tobillos” (XI, 602-603). Aún hubiera querido Ulises esperar algo más para ver a otros difuntos, como Teseo y Pirítoo, pero, según él mismo confesaría, “se arremolinaron por miles los muertos con chillido horroroso y fui presa de lúvido pavor, no fuese la augusta Perséfone a enviarme desde el Hades la monstruosa cabeza de la terrorífica Gorgona” (XI, 632-635).

Esta descripción esquemática –Ulises no entra en los infiernos, sino que permanece en su acceso– será el origen del “Hades épico”, base de todas las concepciones posteriores del más allá, tanto las que lo acepten sin más como las que lo modifiquen. En el campo del arte, se mantendrá casi sin variantes en vasos suditálicos del siglo IV a.C. (Fig. 47), e incluso veremos un intento de reconstruirlo en el ciclo pictórico de la *Odisea del Esquilino* (siglo I a.C.).

Sin embargo, ya el propio Homero ofrece una alternativa a un futuro tan triste: para los héroes felices existen los Campos Elíseos (Odisea, IV, 561-569), conocidos por Hesíodo como Islas de los Bienaventurados: según señala éste, se hallan también “junto al Océano de profundas corrientes”, y a quienes los habitan, “el campo fértil les produce frutos dulces como la miel, que maduran tres veces al año” (*Los trabajos y los días*, 171-173): allí reinan el cretense Radamantis y el propio Crono [Saturno], finalmente perdonado por su hijo Zeus [Júpiter]. El problema de este paraíso, donde los héroes comen, cazan y hacen deporte, es determinar quién tiene acceso a él: en época histórica, la “heroización” se basa sobre todo en el poder y el rango: de ahí que un monarca o magnate pueda sentirse con derecho a ella y haga votos para que, a su muerte, un caballo mítico le ofrezca su grupa (“heroización ecuestre”) y para que, una vez zambullido en las aguas del Océano, pueda hallar un *hipocampo* que le lleve hasta su ansiado destino. Basta pensar en ciertos hipogeos etruscos, o en la *Tumba del bañista* en Paestum (h. 480 a.C.), para evocar estas escenas de viaje. En cuanto a las Islas propiamente dichas, es posible imaginarlas a través de la *Cacería de Filipo II de Macedonia*, figurada sobre la fachada de su tumba.

Sin embargo, desde el propio Arcaísmo tuvieron más éxito las promesas de felicidad “democráticas”, basadas en el desarrollo de los misterios: los iniciados en los de

Deméter [Ceres], en los de Dioniso o en los fundados por Orfeo y por Pitágoras, tendrían derecho a lugares privilegiados en el Hades, donde se reunirían para gozar, felices, de banquetes sin fin: a lo largo de la Antigüedad, esta posibilidad no dejará de ensancharse.

Teniendo en cuenta estas teorías y otras ideas complementarias, en torno al 500 a.C. se perfila la imagen del “Hades popular”, cuyo éxito se verá asegurado por la instauración de la democracia ateniense, y que sufrirá una acelerada evolución hasta el Helenismo. Cuando, hacia 460 a.C., Polignoto pinta en Delfos la primera gran descripción artística de los infiernos –su *Nekyia* o “evocación de los muertos”, que conocemos a través de Pausanias (X, 28-31)–, ya muestra genios de ultratumba que Homero desconocía. Después, Aristófanes nos proporciona, en sus *Ranas*, la visión del Hades más típica de la Atenas clásica, y Platón inicia un camino filosófico de enorme trascendencia: concede un valor fundamental a los “jueces de los infiernos” a la hora de decidir el futuro de las almas según la moralidad de sus acciones, y empieza por tanto a desdibujar el papel de los misterios: para él, los buenos van a las Islas de los Bienaventurados, y los malos, al Tártaro (*Gorgias*, 523-524).

Si prescindimos de estas opiniones de Platón, que tardarán algo en imponerse, podemos ofrecer la siguiente descripción del Hades popular: las almas de los difuntos, dirigidas por Hermes, llegan a un gran río –el Éstige o Aqueronte– o una laguna –la Estigia o Aquerusia–, donde espera su llegada el desherrapado y barbudo barquero Caronte, quien les cobra una moneda pequeña –el *óbolo* que se les pone en la boca a los muertos– para llevarlos al otro lado. Caso de no poder pagar –es decir, de no haber sido correctamente enterrados–, tendrían que quedarse en una tierra incierta: no saldrían del mundo de los vivos ni accederían al de los muertos.

Cruzadas las oscuras aguas, el paisaje que se presenta es muy variado: por una parte, en una ciénaga donde se mueven serpientes y monstruos míticos (los que fueron muertos por los héroes de antaño), se ve a los “grandes condenados”, más numerosos que los enumerados por Homero: de ellos y de sus tormentos se ocupan las Erinias [Furias] y, en ocasiones, ciertos genios terribles. Por otro sector se extiende la llanura de asfódelos: al recorrerla, se ve pasear a algunas almas, se advierten los recintos donde se reúnen los adeptos a los misterios y, finalmente, se llega a las puertas del palacio donde residen Hades y Perséfone. Allí se encuentra, como perro guardián, el terrible Cerbero, y ante la fachada juzgan a los muertos Minos, Radamantis y Éaco, que hace también de portero. Las almas de los buenos tienen el futuro que merecen: pueden ir a los Campos Elíseos –que a veces se colocan en bosques cercanos al palacio, aunque lo cierto es que el Hades popular concede poco papel a ese destino “aristocrático”–, o, si no, tienen libre acceso a la morada de Hades, donde gozarán para siempre de la presencia del dios y participarán en los banquetes preparados por los genios de ultratumba.

Las imágenes que nos han llegado de este “Hades popular” son escasas, pero elocuentes: la primera aparece pintada en la *Tumba de los demonios azules* de Tarquinia (h. 450 a.C.), y parece seguir, simplificándola, la *Nekyia* de Polignoto. Después, cabría señalar todos los hipogeos tardoclásicos y helenísticos que figuran fachadas de palacios, porque evocan, en realidad, la morada de Hades; sin embargo, hay uno que merece ser resaltado: la *Tumba de Lefkadia*, en Macedonia (h. 300 a.C.), donde aparece el difunto dirigido por Hermes y juzgado por Radamantis y Éaco. Finalmente, una pintura descubierta en Alejandría (siglo II a.C.) muestra el panorama de los infiernos desde el punto de vista de quienes se aproximan a la barca de Caronte.

A estas representaciones puramente griegas del Hades popular habría que añadir diversas pinturas funerarias etruscas, algunas tan sugestivas como las de la *Tumba Golini I* de Orvieto y la *Tumba del Orco II* de Tarquinia (Fig. 49): ambas evocan el momento en que los dioses del infierno, Calu y su esposa, que aquí aparecen con los nombres helenizados de Aita y Phersipnei, reciben en su palacio al difunto y le ofrecen su hospitalidad. Sin embargo, incluso en estas obras se aprecia una interpretación local, que da pie a una visión nueva: la del “Hades etrusco”, que se desarrolla sobre todo durante el Helenismo: en él multiplican su presencia las Vanth (es decir, las Erinias o Furias), que pueden aparecer en ocasiones como genios benevolentes, pero también abundan los Charun (seres emparentados con Caronte), e incluso vemos al terrible genio Tuchulcha, con su pico de rapaz, que atormenta a ciertas almas. Este animado infierno, que acaso inspiró a los primeros artistas que visitaron las tumbas de Toscana, llega a tener una geografía compleja: en la *Tumba del Cardenal* de Tarquinia (siglo II a.C.), las almas y los genios del más allá se mueven en un laberinto con múltiples puertas sucesivas.

2. LOS INFIERNOS ROMANOS Y SU RECUPERACIÓN RENACENTISTA

Si los etruscos mostraron más interés que los griegos por imaginar el más allá en sus relieves y pinturas, los romanos, por el contrario, rehuyeron al principio esta temática: durante mucho tiempo, carecieron (como los etruscos primitivos) de la idea de un verdadero infierno y mantuvieron la vieja creencia de que las almas o Dioses Manes yacían bajo tierra y pedían que se animase su vitalidad con danzas y sacrificios sangrientos. Después (como en la Etruria arcaica), estas creencias alternarían con las teorías homéricas sobre los Campos Elíseos, y finalmente (como en la Etruria clásica) se fijaría la idea de la duplicidad de almas: un alma seguiría solicitando sacrificios —y combates gladiatorios entre ellos—, mientras que la otra se desplazaría a un mundo de los muertos inspirado ya directamente en el Hades popular: es el “reino de Plutón” o “reino de Dis”, pues tales nombres recibe en Roma el señor del Más Allá.

Prosiguiendo esta línea evolutiva, en la época de Augusto se redactaron las dos mejores descripciones latinas del mundo de los muertos: la de Virgilio y la de Ovidio, ambas basadas directamente en la tradición helenística, que ya había asumido las tesis platónicas. Aunque estos versos no parecen haber inspirado a ningún artista de su época —las visiones romanas de los infiernos, en sarcófagos y relieves, asumen sin más el Hades popular griego—, serían, a partir de la Edad Media, las mejor conocidas de la Antigüedad pagana.

El infierno de las *Metamorfosis* es relativamente sencillo, y surge en un pasaje muy concreto: Juno quiere recabar la ayuda de las Furias y desciende a buscarlas al “fiero palacio del negro Dis” (IV, 438): unas cuantas palabras le bastan al poeta para darnos una sensación de oscuridad, nieblas y confusión, en la que sólo destacan los insustituibles “grandes condenados”: realmente, los pintores modernos que se han inspirado en este pasaje (como J. Brueghel de Velours, 1598) han buscado ante todo, con buen criterio, una ambientación paisajística y lumínica aterradora.

Mucho más pormenorizado es el viaje de Eneas y la Sibila de Cumas, que comienza en la selva del lago Averno, cerca de Nápoles (*Eneida*, VI, 179-679): allí, en el centro, fluye “el Cocito con su negra corriente”, y, a través de un pasadizo, se llega a un “camino que conduce a las olas del tartáreo Aqueronte”, donde aguarda Caronte con su barca. Pasados a la otra orilla, los viajeros desembarcan en “un lodazal cubierto de verde légamo. Enfrente, el enorme Cerbero atruena aquellos sitios con los ladridos de sus triples fauces”. Tras adormecerlo, ambos llegan a una zona triste y boscosa, donde habitan las almas de los niños, los suicidas, los consumidos por el amor y los que, según criterio de Minos, han sido condenados injustamente a muerte. Algo más lejos “moran los Manes de los guerreros ilustres”, y justamente allí se divide en dos el camino.

La senda “de la izquierda conduce al impío Tártaro..., gran fortaleza, rodeada de triple muralla, que el rápido Flegetonte (el Piriflegetonte de Homero)... circunda con ardientes llamas, arrastrando en su corriente resonantes peñas”. Rige aquel lugar el inflexible Radamantis, quien hace confesar sus culpas a los condenados y dicta sentencia inmediata. Las Furias y otros monstruos se apoderan de los reos, entre los que se hallan —¿cómo no?— los “grandes condenados”.

Una vez recorrido este lugar inhóspito, Eneas y la Sibila se dirigen, por la senda de la derecha, hacia “Las murallas forjadas... y las puertas del palacio de Plutón”. Justo en el zaguán se hallan “los espacios risueños y amenos vergeles de los bosques bienaventurados, felices moradas” donde las almas bondadosas y los héroes magnánimos comparten deportes y aficiones. Allí será donde Eneas encuentre a su padre Anquises y le pregunte por su futuro, objetivo de su viaje, y allí se informará sobre el río Leteo, cuya agua hace olvidar su pasado a las almas que vuelven a la tierra para reencarnarse en nuevos cuerpos.

La descripción de Virgilio ha tenido sin duda algún reflejo en el arte de la Edad Moderna —véase el capítulo vigésimo tercero— pero aún más importante ha sido su función como fuente inspiradora de Dante Alighieri: el Infierno de la *Divina Comedia*, donde no en vano el poeta latino sirve de guía al italiano, es sin duda una fabulosa prueba de resurrección de temas y mitos clásicos en los albores del Renacimiento (h. 1310). Obviamente, la perfecta organización del poema tiene mucho de medieval, pero, aquí y allá, vemos reemplazados ríos, murallas y personajes de la *Eneida*.

Partiendo de nuevo de una “selva oscura”, Dante y Virgilio se introdujeron en el Infierno por un camino abrupto y rocoso. Así, llegaron al Aqueronte, donde hallaron a Caronte, “un anciano canoso... con círculos de llamas alrededor de los ojos”, que aceptó de mala gana embarcar a Dante en su barquichuela (c. III). Al otro lado del río se halla el Limbo, donde conversan múltiples “grandes espíritus” de la Antigüedad, que, por la época en que vivieron, no pudieron bautizarse (c. IV). En este punto comienza el Infierno propiamente dicho, en cuya puerta “estaba el horrible Minos, quien, rechinando los dientes, examina las culpas de los que entran: juzga y da a entender sus dictámenes por medio de las vueltas de su cola... en torno a su cuerpo” (c. V).

En todos los círculos y recintos aparecen, junto a contemporáneos de Dante, hombres y mujeres de la Antigüedad, pero no vale la pena detenerse en ellos: basta que veamos los demonios y monstruos del Hades clásico: así, no podía faltar Cerbero, que clava “sus garras en los espíritus, les desgarrar la piel y los descuartiza” (c. VI), ni el propio Plutón, con “el rostro hinchado de ira”, situado no lejos de la laguna Estigia (c. VII). Esta extensión de agua ha de ser atravesada en otra barca de remos, dirigida ésta por Flegias —uno de los “grandes condenados” del Tártaro, según Virgilio— (c. VIII), para llegar a la “ciudad de Dis”. Sobre sus murallas, Dante vio “aparecer rápidamente tres Furias infernales... Estaban rodeadas de hidras venenosas, tenían por cabellos pequeñas sierpes” y empezaron a gritar para que apareciera Medusa y convirtiera en piedra al intruso (c. IX).

Ya en la ciudad de Dis, Dante alude de paso a Proserpina, a la que identifica con la Luna (c. X), y se introduce en el complejo “círculo de los violentos”: allí ve al Minotauro —al que describe como un toro— y recibe ayuda de varios centauros, cuyos mitos conoce perfectamente (c. XII). En un bosque próximo anidan las brutales Harpías (c. XIII), y, poco más adelante, puede hablar con Virgilio de los distintos ríos que surcan los infiernos: Aqueronte, Estigia, Flegetonte, Cocito y Leteo (c. XIV). A partir de este momento, los temas clásicos empiezan a escasear y a desvirtuarse: si aparece Gerión, lo hace como un monstruo apocalíptico (c. XVII); en cuanto a Caco, es visto como un dragón sobre la grupa de un centauro (c. XXV). Sin embargo, aún nos queda una sorpresa interesante: el acceso al noveno y último círculo es un castillo con un pozo en el centro, y sus almenas están coronadas por varios Gigantes míticos: entre ellos destacan Efialtes y Briareo (el Hecatonquiro) encadenados, y junto a ellos, Anteo,

el conocido enemigo de Hércules (c. XXXI). En el fondo del pozo se halla Lucifer, al que Dante identifica, curiosamente, con Dis (c. XXXIV).

Si hemos insistido en este Infierno de Dante, es, desde luego, porque su papel es enorme en el campo de la iconografía: desde fines de la Edad Media, la mayor parte de las representaciones del infierno pagano o, más exactamente, de sus pobladores, tienen como base estas imágenes cristianizadas. Incluso puede decirse que varios personajes del antiguo Hades recibieron en la Divina Comedia sus rasgos definitivos: ¿quién no recuerda, por ejemplo, el violento Caronte y el terrible Minos de la *Capilla Sixtina*, o las bellas ilustraciones de S. Botticelli (h. 1480), J. Flaxman (1793), W. Blake (1824) y G. Doré (1861), por no mencionar *La barca de Dante* de E. Delacroix (1822), magnífica descripción del paso de la laguna Estigia?

Pese a todo, con Dante no se agota la fuente de inspiración que es el antiguo Hades: a partir del Renacimiento, seguirá habiendo artistas que ensayen matices nuevos, sea buscando una síntesis con las creencias cristianas —recuérdese el *Paso de la laguna Estigia* de Patinir (Fig. 48), sea recuperando el espíritu de la mitología antigua, como sin duda intentaron E. Burne-Jones en sus *Almas en la orilla del río Éstige* (1871) y A. Böcklin en su melancólica *Isla de los muertos* (1880).

3. HADES [PLUTÓN] Y SU ESPOSA PERSÉFONE [PROSERPINA]

Como es lógico, la imagen del Más Allá, con su propia evolución, perfiló la de sus señores. Hades [el oculto] fue al principio, según parece, el dios de lo que hay bajo la superficie de la tierra: era por tanto el encargado de recibir a los muertos cuando se pensaba que éstos permanecían en su tumba, y resultó fácil trasladarlo a los infiernos cuando la imaginación helénica los creó. Sin embargo, a su territorio perteneció siempre la zona donde germinan las plantas y el subsuelo, donde se hallan las rocas que ocultan los filones metalíferos y las piedras preciosas. De ahí que recibiese el sobrenombre de Plutón, “el rico”, que se popularizaría en la Atenas del siglo v a.C. Este nombre fue el que se impuso en Roma cuando las creencias helenizadas fueron sustituyendo al viejo genio itálico de la muerte, Orco; y ello a pesar de la competencia que en el mundo latino tuvo la traducción *dives* [rico], dando lugar al término Dis, o Dis Pater.

Hades [Plutón] fue un prisionero de su propio reino: jamás subía al Olimpo y, como tampoco influía en la suerte de las almas, pocos pensaron en tributarle un verdadero culto. De ahí que las escasísimas esculturas presentativas que nos han llegado con su efigie, todas de Época Helenística y Romana, estén casi siempre asimiladas a la figura de Serapis —el dios greco-egipcio relacionado con Osiris—, y adopten por tanto la túnica y el *kálathos* (o *modius*), cesto cilíndrico para frutos y semillas que éste lleva sobre la cabeza. Si hacemos abstracción de estas efigies ambivalentes, hay que acudir a escenas mitológicas para intentar definir la verdadera imagen de Hades.

En realidad, su aspecto sigue de cerca el de sus hermanos Zeus [Júpiter] y Posidón [Neptuno]: en época arcaica, es un monarca correctamente vestido y peinado, pero después conserva sólo el manto y muestra su cabellera y su barba cada vez más revueltas. En cuanto a atributos concretos, brillan por su indefinición: ni siquiera parecen acordarse los artistas del yelmo que, según la leyenda, le dieron los Cíclopes cuando forjaron el tridente de Posidón y el fulmen de Zeus, y sólo en la Etruria del siglo IV a.C. se le ve con una piel de lobo —animal funerario— sobre la cabeza. Por lo demás, como dios y rey a la vez, lleva *pátera*, *diadema* y cetro (a veces rematado en un pájaro o una esfinge, o bien rodeado por una serpiente); en ocasiones resalta su carácter de “rico” con una *cornucopia*, o marca su relación con la tierra fértil mediante una rama o una espiga; pero, en realidad, sólo hay un atributo seguro que permita identificarlo: el inconfundible can Cerbero situado junto a sus pies.

En tales circunstancias, se comprende que los pintores renacentistas, cuando buscaron una iconografía para Plutón —por lo general, para figurarlo en un ciclo de dioses, o en algún mito concreto, o como símbolo de la Tierra en las series de Elementos—, hubieron de inspirarse en textos antiguos: hicieron que Cerbero lo acompañase, le adjuntaron Erinias [Furias] u otros seres demoníacos, lo protegieron a veces con un casco y, como atributo principal —al lado de la corona y del manto— dibujaron un instrumento de tortura formado por un palo rematado en uno, dos o tres garfios (pinturas de J. Zucchi, 1590, y A. Carracci, 1592; dibujo de B. Spranger, 1611; grabados de H. Goltzius, h. 1594).

Los mitos en los que puede aparecer Hades [Plutón] son muy pocos a partir del momento en que él y sus hermanos se reparten el mundo: tan sólo la llegada a los infiernos de un dios o un héroe (Orfeo, Heracles) pueden animar su vida aislada, aunque palaciega (Fig. 47). En tales circunstancias, la única relación con el mundo superior que tuvo el rey de los muertos, y el único mito que protagonizó, fue el rapto de Perséfone [Proserpina], la hija de Deméter, de la que ya hemos hablado en el capítulo quinto. Basta recordar lo que entonces dijimos, resaltar el carácter dual de esta diosa, reflejo de la alternancia vida-muerte de la naturaleza a lo largo del año, y tratar ahora de su imagen en los tres momentos de su vida mítica que tienen relación directa con los infiernos: su rapto propiamente dicho, su vuelta a la tierra (*ánodos*) y su estancia invernal junto a Hades.

Por lo que al rapto se refiere, hay acuerdo en imaginar a Hades montado en un carro de dos o cuatro caballos, ya que este animal, sobre todo si es negro, goza de sus preferencias. Las primeras representaciones del mito aparecen en tablillas en terracotta de Locris (sur de Italia), se fechan h. 470 a.C. y muestran aún los caballos alados, para exaltar su carácter sobrenatural y su rapidez. A partir de entonces se ofrecen dos posibilidades bien definidas: presentar a la diosa dignamente colocada junto a su futuro esposo, como previendo lo que será su futuro —una iconografía que

aparecerá en ciertos contextos funerarios, y en la que Perséfone suele llevar el velo de casada—, o, por el contrario, ver el rapto como tal, con el dios agarrando a la joven y ésta agitándose en sus brazos.

Obviamente, es esta última la imagen que se impuso con más fuerza desde el principio, enriqueciéndose poco a poco: así, en la Grecia del siglo IV a.C. empieza a caerse la vestimenta de Perséfone, a la vez que la escena se llena de personajes: Hermes dirige la huida, Hécate o una Erinia [Furia] ayudan al dios, las jovencitas que cogían flores junto a Perséfone se asustan, los dioses —y Deméter entre ellos— contemplan el acontecimiento... Poco a poco, y pasando por una pintura tan impresionante como el *Rapto de Perséfone de Vergina*, en Macedonia (h. 300 a.C.), se llega a las complejas escenas de los sarcófagos romanos, en las que Cupido revolotea, las jovencitas se han convertido en las hermanas de la raptada, dirigidas por Atenea [Minerva], y, tras ellas, se lanza a la carrera Deméter en su carro tirado por serpientes aladas.

En el Renacimiento, son estos sarcófagos los que guían a los artistas, completando la descripción de Ovidio que ya había inspirado a los miniaturistas góticos: “La diosa, aterrada, llamó con sus gritos desesperados a su madre y a sus amigas...; se desgarró el vestido desde el cuello, y las flores recogidas se le cayeron de la túnica... El raptor conducía su carro, apremiaba a su caballo llamando a cada uno por su nombre, y a lo largo de sus cuellos y crines sacudía las riendas manchadas de negruzco orín” (*Metamorfosis*, V, 396-404). Con estas bases y una gran creatividad surgen composiciones tan bellas como la de Filarete en las puertas de San Pedro de Roma (1433), sin duda la primera imagen de este mito en el Renacimiento, o las de N. dell’Abbate (h. 1560), P.P. Rubens (Fig. 50) o Rembrandt (h. 1635). En escultura, en cambio, se prefiere reducir la acción a los dos personajes principales: ¿cómo olvidar, en este momento, la magnífica obra de G.L. Bernini (1621)? Sin embargo, también cabe ver representados momentos más atípicos del mito, como el relatado por Ovidio (*Metamorfosis*, V, 379-384) en que, a instancias de Venus, Cupido lanza sus flechas contra Plutón (J. Heintz el Joven, h. 1640).

Mucho menos ha interesado a los artistas el retorno o *ánodos* de Perséfone al mundo de los vivos: en la Grecia Clásica se interpretan así ciertas cabezas o bustos femeninos que surgen de la tierra en pinturas de vasos (Fig. 43), e incluso se ha intentado dar este sentido a la escena principal del *Trono Ludovisi* (h. 460 a.C.), más comúnmente interpretada como el nacimiento de Afrodita [Venus]. En época moderna, podríamos citar pinturas aisladas, como la de L. Giordano (h. 1660), que canta la vuelta de la naturaleza a la vida, y la de lord Leighton (1891), que evoca el emocionado reencuentro de la diosa con su madre.

En cuanto a la visión de la pareja formada por Hades y Perséfone —dejando de lado su iconografía en carro—, puede aparecer aislada, tanto en la Antigüedad como en la Edad Moderna (sarcófagos romanos; composición de Rosso Fiorentino

grabada por J. Caraglio), pero también en escenas de los infiernos de cualquier época (desde los vasos clásicos hasta el grabado de J. Flaxman para la *Teogonía* de Hesíodo, 1807). Además, en Grecia es posible hallar a los dos dioses en ciertos contextos culturales: en concreto, varias de las tablillas en barro de Locris (h. 470 a.C.) ilustran el culto conjunto que en esa ciudad se les tributaba, a veces junto a Hermes y Dioniso.

Todas estas obras tienen interés iconográfico para cada una de las dos figuras, y permiten sobre todo perfilar la de Perséfone: si ya hemos visto su aspecto en relación con Deméter y con el ciclo de Eleusis, podemos decir ahora que, cuando aparece con su esposo o en un contexto infernal, suele hacerlo como reina casada (con cetro, velo y diadema regia), y puede llevar los siguientes atributos: antorcha, espiga, *kálatbos* y pátera. Sólo cuando la romana Proserpina aparece con su sobrenombre de *Aeracura*, tanto en Roma como en Germania, se muestra con un gran cesto de frutas en el regazo. Por lo demás, es en época moderna cuando parece generalizarse en sus manos un elemento aparentemente tan lógico como la granada, la fruta funeraria que ella probó en el Hades y que la obligó, por ello mismo, a quedar vinculada para siempre a sus tinieblas (D.G. Rossetti, 1877): según Ovidio (*Metamorfosis*, 534-550), fue un dios menor llamado Ascálafo quien reveló a todos este error de Perséfone, y fue convertido por Deméter en buho (tema pintado por Ch.E. Biset, h. 1700).

4. LOS GENIOS Y MONSTRUOS DEL MÁS ALLÁ

Así, el Hades es un reino muy poblado, donde las almas de los muertos hallan todo tipo de dioses, genios y monstruos. Virgilio, en ese sentido, nos asombra por su prolijidad: nada más entrar, Eneas y la Sibila hallan un cúmulo de personificaciones (el Dolor, los Remordimientos, las Enfermedades, la Vejez, etc.), e inmediatamente después les sorprenden las almas de los monstruos: "Acampan junto a las puertas los centauros, las Escilas bifformes, el gigante de cien brazos Briareo, la Hidra de Lerna, que lanza aterradores silbidos, la Quimera cubierta de llamas, las Gorgonas, las Harpías y la sombra con tres cuerpos (Gerión)" (*Eneida*, VI, 286-289). Realmente, todos los seres terribles que han poblado el mundo acaban en los infiernos, y allí pueden prestar su apoyo para atemorizar a los difuntos.

Sin embargo, son muy pocos los genios y dioses infernales que nacieron por y para el Más Allá, y que merecen por tanto nuestra atención ahora. Cinéndonos a ellos, nos olvidaremos incluso de Hermes *psieopompo* [el conductor de almas], y empezaremos nuestro repaso en la ribera del Aqueronte. Allí se encuentra, como bien sabemos, el "horrendo barquero Caronte, cuya escamosa mugre espanta: cae de su barbilla la madeja cana de su barba abundante, y sus ojos inmóviles flamean; de sus hombros cuelga, prendida de un nudo, su sórdida capa, y él solo se basta para impulsar la barca con su pértiga y sus velas" (Virgilio, *Eneida*, VI, 298-302).

Realmente, es difícil saber cómo surgió esta figura, cuyas primeras referencias, tanto literarias como artísticas, se fijan en torno al 500 a.C.: hay quien piensa que derivó de un genio primitivo o popular de la muerte, y que puede por tanto relacionarse con Tánato, quien ya aparece en Homero y Hesíodo como personificación masculina del fallecimiento. Sea como fuere, también este último ser aparece representado por las mismas fechas con rasgos parecidos a los de Caronte, aunque a menudo con alas, como su hermano Eros [Cupido, Amor]: así lo vemos, hasta fines del siglo V a.C., en numerosas *lécitos* funerarias.

También son las *lécitos* áticas el vaso preferido para representar a Caronte, dándole el aspecto de un trabajador viejo y pobre, cubierto con un gorro, pero no muy repulsivo. Hemos de pensar, por tanto, que la terrible descripción de Virgilio tiene algún influjo de un personaje más próximo a Roma: el Charun etrusco, mil veces representado entre los siglos IV y II a.C... Este genio, o colectivo de genios —porque los Charun son varios— toma su nombre del barquero helénico, pero elabora su imagen mezclándola con la de otros seres: así, su color azul recuerda al demonio Eurínomo, que Polignoto representó en su *Nekyia* “entre negro y azul, como la mosca de la carne, enseñando los dientes y sentado sobre una piel de lince” (Pausanias, X, 28, 7). Los Charun son figuras muy peculiares: malcarados y feos, con nariz aguileña, a menudo alados y a veces con serpientes en su pelambrera, dan muerte con su mazo a los hombres, los acompañan al infierno y vigilan allí las puertas para que nadie escape; sin embargo, no aparecen nunca como barqueros.

Caronte, apenas representado desde el siglo IV a.C., pasa a ser imaginado en el Renacimiento a través de Virgilio y de Dante, pero, sobre todo, se convierte, con su inseparable barca, en una verdadera alusión a la muerte, vista como un viaje por mar hacia lo desconocido: de ahí que se imponga un velo poético en torno a su figura (P. Subleyras, h. 1745; A. Böcklin, 1876).

En el Hades propiamente dicho, deberíamos decir algo de los “jueces de los infiernos”, pero su función y su iconografía son muy secundarias: se limitan a aplicar leyes bien conocidas por todos, y por tanto conservan su carácter subalterno de meros difuntos, vestidos como mortales y dotados, todo lo más, de bastones alusivos a su dignidad. Realmente, sólo Dante logrará dar a Minos la fantástica figura de un demonio de tipo medieval con larguísimo rabo rodeando su cuerpo.

Muy distinta es la situación de las Erinias, que dominan con su terrible presencia el ámbito de los castigos infernales. Todos los tratadistas afirman que estas diosas —cuyo número fue al principio indefinido, pero después se concretó en tres: Alecto, Tisífone y Megera— fueron terribles figuras preolímpicas: los antiguos mitógrafos las consideraban nacidas de la sangre de Úrano [Caelus] vertida por Crono [Saturno] sobre Gea [Tellus], y ello explicaba que no se sometiesen ni al poder de Zeus. Eran los genios de la venganza, y en particular del castigo de los crímenes familiares, o,

quizá, la encarnación de las maldiciones lanzadas contra los asesinos. Se les presentaban ofrendas en la Época Micénica, según revelan ciertas tablillas, y su culto aún se mantuvo en la Atenas clásica, donde se quería captar su benevolencia llamándolas Euménides [Las bienhechoras].

Estas diosas tuvieron su mayor éxito popular en el siglo v a.C., cuando las tragedias, al poner en escena los crímenes de Orestes y otros héroes, las hicieron aparecer en su aspecto más terrible. En efecto, aunque existe alguna figura de Erinia a principios del siglo V a.C. —con falda larga, alas, serpientes en los brazos y perros a los pies—, se sabe que fue Esquilo quien, al estrenar sus *Euménides*, presentó —con gran asombro de los espectadores— el que sería su traje más perdurable: cabellera entrelazada con serpientes, túnica corta —a veces reducida a la falda— sostenida al pecho con correajes, altas botas, alas en ocasiones y, en las manos, serpientes, látigos o antorchas encendidas. Tanto impacto tuvo esta vestimenta teatral, que se mantuvo durante toda la Antigüedad sin cambios (Fig. 47).

Pero la justicia primitiva que representaban estas diosas ya había pasado a la Historia cuando sus imágenes triunfaban en la escena ateniense. En consecuencia, se fue aceptando la teoría órfica que las situaba en los infiernos, de forma que pronto empezaron a ser vistas como verdaderos demonios femeninos, encargados de aplicar sus castigos a las almas perversas. Fue de este modo como pasaron en el siglo IV a.C. a Etruria, convirtiéndose en las Vanth, seres de humor muy variable, o prestando su cabellera de serpientes a Phersipnei en la *Tumba del Orco II* de Tarquinia (h. 340 a.C.). También fueron recibidas en Roma, donde existían desde tiempo atrás unas diosas infernales relacionadas con la locura, las Furias, que muy pronto asumieron su aspecto y vestimenta: el arte romano apenas se ocupó de estas figuras, salvo en las ilustraciones de tragedias, pero las descripciones literarias bastaron para que —como hemos visto— Dante supiese evocar de forma muy nítida su imagen y transmitirla al Renacimiento: sólo en el siglo XIX se buscó un aspecto más espectral para estos genios del pretérito (*Las Erinias alejando a Alcmeo de su madre, asesinada por él*, obra de H. Füssli, 1821; *Asesino perseguido por las Furias*, de A. Böcklin, 1870; *La Jurisprudencia*, de G. Klimt, 1903)

En el palacio de Hades, donde múltiples genios de forma humana —o acaso almas de difuntos— se ocupaban del servicio doméstico, sólo existía un verdadero monstruo infernal: nos referimos, obviamente, al can Cerbero, que guardaba su puerta. Si Homero lo recuerda sólo como el perro que Heracles [Hércules] fue a buscar a los infiernos y Hesíodo nos da su filiación y cometido (*Teogonía*, 306-312 y 769-773), lo cierto es que su aspecto no se fue perfilando hasta más tarde: mientras que los poetas discutían sobre el número y forma de sus cabezas, el arte dio distintas soluciones: desde el siglo VII hasta fines del V a.C. podía ser un perro con una o dos cabezas, a veces con serpientes surgiéndole de todo el cuerpo. Sin embargo, a mediados del

siglo VI empezó a forjarse la imagen que finalmente triunfó: “tres cabezas de perro, cola de serpiente y, sobre el lomo, cabezas de todo tipo de sierpes” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 12). Tan sólo se iría prescindiendo, cada vez más a menudo, de estos prótomos de ofidio.

En el Helenismo y en la Época Imperial, lo normal es ya el Cerbero con tres cabezas de perro. Sin embargo, también podemos descubrir, en las imágenes en que Hades [Plutón] aparece asimilado a Serapis, el peculiar Cerbero de éste último: “un animal de tres cabezas, de las que la central es más grande y parece de león; a la derecha surge una cabeza de perro, que intenta agradecer con su expresión amistosa; en cambio, la parte izquierda del cuello remata en la cabeza de un lobo salvaje; una serpiente une estas tres figuras con sus espiras, y su cabeza se vuelve hacia la mano derecha del dios, que apacigua al monstruo” (Macrobio, *Saturnales*, I, 20, 13-14)

En el Renacimiento, como es sabido, ambos Cerberos resurgieron, tanto en su combate con Hércules como en escenas infernales, y el de Serapis asumió un interesante simbolismo: la cabeza de perro significaba la juventud o el pasado; la de león, la madurez o el presente, y la de lobo, la vejez o el futuro (Tiziano, *Alegoría de la prudencia*, 1565).

5. LAS ALMAS DE LOS MUERTOS Y LOS “GRANDES CONDENADOS”

Por numerosos que fuesen los monstruos y genios del más allá, es obvio que su existencia no tenía más sentido que el de acompañar a las infinitas almas de difuntos que, día a día, pasaban a poblar las llanuras, montes y abismos del reino de Hades. Éstas, en la iconografía antigua, podían adoptar dos formas diversas: cuando correspondían a personas concretas y conocidas, reproducían el aspecto de éstas en vida; cuando eran almas anónimas, se las figuraba como seres humanos, a veces de tamaño diminuto, volando con sus alas en el Érebo.

Esta última iconografía dio lugar, a fines del Arcaísmo, a una escena del Hades popular que tuvo escaso éxito: la que mostraba a las almas de los *amytói*, es decir, de los no iniciados en misterios, compensando esta carencia con un trabajo muy peculiar: portando jarras, llenaban un enorme *pitbos* [tinaja] semienterrado en el suelo.

Esta alusión, por lo demás, nos invita a mencionar unos genios antiguos y complejos, las Keres: citadas por Homero y Hesíodo, eran unos espíritus femeninos de la muerte violenta, que acechaban en las batallas y remataban a los heridos clavándoles sus garras y bebiendo su sangre: aparecen en el arte desde fines del siglo VIII hasta mediados del V a.C., y se las suele representar en forma de Esfinges, que sólo se distinguen de la Esfinge de Tebas por ser varias y por el contexto en que aparecen. Sin embargo, también se pensaba que cada guerrero tenía su Ker particular, que era a la vez su alma y su destino: desde mediados del siglo VI a.C. hasta fines del Clasicismo

griego, podemos ver a Hermes pesando en una balanza las Keres de Aquiles y Héctor –figuradas como pequeños guerreros o como almas aladas– para dirimir cuál de las dos pesará más y, por tanto, supondrá la muerte de su dueño: es la escena que conocemos como *psicostasia* o *kerostasia*.

De todas las almas de difuntos destacan, sin embargo, las de los “grandes condenados”, que no faltan en ninguna descripción antigua de los infiernos: su objetivo es servir de ejemplo y aleccionamiento para evitar los mayores pecados y, en particular, el de *hybris* o desmesurado orgullo frente a los dioses. En la Antigüedad, estos personajes sufrientes suelen aparecer formando un grupo en las figuraciones de los infiernos; en la Edad Moderna, lo normal es que compongan ciclos de pinturas (Tiziano, 1548; C. Cornelisz van Haarlem, 1588; J. Ribera, h. 1632) o de grabados (H. Goltzius, h. 1590; A. van Diepenbeeck, 1655), o bien que ilustren los textos que describen sus suplicios. Merece la pena que les dediquemos unas líneas, y que lo hagamos comenzando por los tres que conforman la lista primigenia de la *Odisea* (Fig. 51).

Insistiremos poco en la figura de Ticio, puesto que ya comentamos en el capítulo segundo las semejanzas iconográficas entre su tormento y el infligido a Prometeo. Baste decir que fue un hijo ilegítimo de Zeus [Júpiter], y que fue ocultado por éste, antes de nacer, en el seno de Gea [la Tierra], lo que le dio el aspecto de un terrible gigante. Hera [Juno] inspiró a este ser un irrefrenable deseo de violar a Leto [Latona], de modo que tuvieron que intervenir los hijos de ésta –Apolo y Ártemis– para darle muerte (tema que aparece en cerámica griega del siglo VI a principios del V a.C.). En algún caso –por ejemplo, en el *Altar de Zeus* en Pérgamo (181-159 a.C.)– se imaginó este enfrentamiento en el curso de la Gigantomaquia. Una vez muerto, Ticio quedó tendido en el suelo del Hades, y unas serpientes, buitres o águilas devoraron su hígado, que renace con las fases de la luna. Es un tema poco tratado en la Antigüedad –aparece pintado, por ejemplo, en la *Odisea del Esquilino* (siglo I a.C.)–, pero imprescindible en los ciclos de condenados de la Edad Moderna.

Junto a él suele aparecer Sísifo, el inteligente fundador de Corinto y padre del dios marino Glauco: se contaba de él que marcó la pezuña de todas sus reses, de modo que pudo descubrirlas cuando se las robaron (tema de una tragedia perdida de Eurípides ilustrada en un cuenco megárico del siglo II a.C.). También fue el fundador de los Juegos Ístmicos (Filóstrato, *Imágenes*, 2, 16). Sin embargo, su propio ingenio acabó traicionándolo: en una ocasión, le reveló al dios-río Asopo dónde se había llevado Zeus a su hija Egina, logrando a cambio que éste hiciese brotar una fuente en Corinto. Pero lo más imperdonable fue su asombrosa resistencia ante la muerte: cuando Tánato iba a llevárselo, lo apresó, logrando que nadie muriese durante algún tiempo; después, cuando Zeus le impuso soltar a su prisionero y acompañarlo al Hades, hizo prometer a su esposa que no le tributaría los honores fúnebres debidos; de este modo, pudo volver a su casa y vivir unos años más. Era más de lo que Zeus

podía soportar: en el Hades, Sísifo fue condenado a empujar continuamente una roca hasta lo alto de una colina, aun sabiendo que, inmediatamente, esta roca rodaría de nuevo hacia abajo. Este tema, que aparece ya en relieves y cerámica desde mediados del siglo VI a.C. (Fig. 47), y que se extiende por Etruria y Roma hasta el siglo III d.C., será alguna vez recuperado a partir del Renacimiento en las series citadas, e incluso llegará prácticamente hasta hoy (F. von Stuck, 1899; A. Masson, 1960).

Completa este trío la figura de Tántalo, un gran monarca de Frigia, padre de Pélope y de Níobe, a la que a veces acompaña, en vasos del siglo IV a.C., ante la tumba de sus hijos. Fue al principio tan querido por los dioses, que éstos le invitaban a sus banquetes; pero este privilegio le hizo engreído: sin la menor discreción revelaba a los mortales lo que decían los olímpicos en sus reuniones, y hasta bajó a la tierra néctar y ambrosía para que sus amigos probasen estos manjares divinos. El castigo que recibió en el infierno sería muy apropiado para este último crimen: sumergido en una laguna hasta el cuello, el agua huía de su boca cada vez que quería beber y, por mucho que se esforzase, nunca podía alcanzar las frutas que colgaban sobre su cabeza, porque las ramas se elevaban para impedirlo. En la Antigüedad, su suplicio aparece en más ocasiones que el de Ticio, sobre todo en relieves y mosaicos del Periodo Imperial. En época moderna, suele mostrarse en las series dedicadas a los infiernos, pero también puede simbolizar, de forma muy libre, la imposibilidad de alcanzar un deseo largamente acariciado: F. Goya da el título de *Tántalo* a un grabado en el que un joven abraza a una mujer muerta (1797).

En épocas posteriores se añade estos “grandes condenados” otro más: Ixión, rey de los lapitas. Este personaje entra en la literatura a fines del siglo VI a.C., y su leyenda tiene gran éxito en la tragedia ateniense. Inició su carrera criminal negándole a su suegro los presentes de boda prometidos y matándolo después. Esto lo volvió loco —sin duda por acción de las Erinias [Furias]—, pero Zeus se apiadó de él y lo purificó. Sin embargo, Ixión se mostró tan desagradecido que intentó violar a Hera, y lo hubiera logrado si ella no hubiera interpuesto una nube con su figura para evitarlo (tema tratado, por ejemplo, por P.P. Rubens, h. 1615, y por H. Füssli, 1809). Fue la nube, por tanto, la que quedó fecundada por Ixión, y de ese modo nació Centauro, origen de toda la raza de los centauros. Tras tantos desatinos, Ixión fue juzgado y atado por Hefesto a una rueda incendiada que gira sin cesar, tal como se ve ya en vasos de h. 500 a.C.: hasta Época Helenística, se pensaba que Zeus lo lanzó por los aires de ese modo; después, se trasladó este tormento a los infiernos: allí lo vemos en la pintura de una tumba de Alejandría (siglo II d.C.) y, posteriormente, en sarcófagos romanos. Esta es la versión que se recibirá en el Renacimiento a través de Ovidio (*Metamorfosis*, IV, 461), y que veremos repetirse en los ciclos de “grandes condenados” de la Edad Moderna.

Un caso aparte, aun dentro de este epígrafe, es el que representan las cincuenta Danaides o Bélidas: según una leyenda que se remonta al menos a Hesíodo, éstas

llegaron a Argos dirigidas por su padre Dánao, hijo de Belo: allí pidieron auxilio (tema de *Las suplicantes* de Esquilo, que se refleja tanto en vasijas del siglo IV a.C. como en las ilustraciones de J. Flaxman a esta tragedia, 1792); en efecto, venían huyendo de los cincuenta hijos de Egipto. Dánao fue coronado rey durante una gran sequía, que duró hasta que una de sus hijas, Amimone, mantuvo con Posidón [Neptuno] los amores que ya conocemos. Forzadas por la necesidad, a fin se casaron las Danaides con los hijos de Egipto. Sin embargo, siguiendo las órdenes de su padre, les dieron muerte a todos durante la noche de bodas: sólo una, Hipermestra, perdonó la vida a su marido, Linceo.

Todo pareció calmarse cuando las Danaides se casaron con hombres de la región, dando lugar a la raza de los Dánaos o argivos, pero Linceo acabó matándolas, y el castigo que les esperaba en los infiernos sería ejemplar: a partir del siglo IV a.C., las vemos, tanto en textos como en representaciones artísticas, haciendo un trabajo similar al de los *amyetoi* de las generaciones anteriores: llevar agua a una gran tinaja colocada en el suelo; pero su labor es inacabable, porque esta tinaja tiene un agujero, y por tanto es imposible llenarla. Las Danaides son aún representadas en Roma —curiosamente, aparecen en las pinturas de la *Odisea del Esquilino* (siglo I a.C.), aunque Homero no las menciona—, y resurgen en el arte europeo a partir del siglo XVII: A. Rodin esculpió una *Danaide* en 1885, pero acaso la mejor representación contemporánea del mito sea la de J.W. Waterhouse (Fig. 52).

Junto a estos “grandes condenados” bien conocidos, podríamos señalar otros que, por la menor entidad de su pena o por estar ausentes en muchas descripciones, deben colocarse en segundo plano. Es el caso, por ejemplo, de Teseo y Pirítoo, que quedaron pegados a sus asientos cuando bajaron a los infiernos para raptar a Perséfone: como veremos en el capítulo vigésimo, sólo Teseo lograría retornar a la tierra, algún tiempo después, por permiso de Hades. En cuanto a Ocno, parece que es un simple personaje de fábula popular: desde sus primeras representaciones (h. 500 a.C.), trenza constantemente una cuerda que un burro va comiendo. Pausanias creía, al verlo en la *Nekyia* de Polignoto, que recordaba a un hombre al que su derrochadora mujer no dejaba salir jamás de la pobreza.

Capítulo octavo

Apolo y el mundo de la claridad

Comenzamos ahora el amplio apartado de los hijos de Zeus (Júpiter), y lo vamos a hacer con uno de los dioses más adorados en la Hélade —casi símbolo de su propia cultura—, pero también uno de los que tuvieron un origen más confuso y atribuciones más amplias y diversificadas. Realmente, Apolo fue una deidad única, sólo comprensible en el mundo que vio su nacimiento y desarrollo. Sin embargo, la evolución histórica de sus atribuciones lo fue llevando sobre todo hacia el mundo de la claridad, y por esa vía lo aproximó paulatinamente a los cometidos de otro dios primitivo: Helio [Sol]. Largo y complejo fue el proceso de asimilación de las dos deidades, y muy importantes sus frutos literarios bajo el Imperio Romano.

Si a lo largo del medievo el Sol se mantuvo presente en la imaginería astral, al llegar el Renacimiento e imponerse las *Metamorfosis* como Biblia del paganismo, se convirtió en un verdadero dogma la idea de que los dos dioses —Apolo y Helio— habían sido uno solo en la Antigüedad, y que debía dárseles a ambos la imagen inconfundible del Apolo clásico, incluso en los mitos y cometidos más exclusivos del Sol. Tal es el planteamiento que, prácticamente sin fisuras, se ha mantenido hasta el día de hoy.

I. SIGNIFICADOS E IMÁGENES DEL APOLO GRIEGO

Por fortuna, no es tarea del iconógrafo adentrarse profundamente en los orígenes de los dioses griegos, imaginando cómo comenzó su culto y de dónde procedía cada uno de ellos. Sin embargo, a la hora de enfrentarnos a una figura tan peculiar como Apolo, se impone, aun a riesgo de equivocarse, una aproximación a este apartado, sintetizando e intentando exponer de forma esquemática la posible explicación de sus múltiples funciones como fruto de una evolución teórica.

Al parecer, Apolo surgió en la costa de Asia Menor, donde tuvieron sus santuarios principales tanto su madre Leto [Latona] como su hermana Ártemis. En un principio, su función básica estuvo relacionada con la enfermedad y su curación, con la dolencia y la salud, con la impureza y la purificación. Era el *Apolo médico* al que los pastores dirigían sus plegarias como *Apolo nomio* [Apolo ganadero] para que tanto sus rebaños como ellos mismos se mantuvieran sanos, ajenos a flechas invisibles e

incomprensibles que pudiesen dañarles, y para que las alimañas no se cebasen en ellos. De ahí su primera imagen ideal: la de un dios arquero, *Apolo flechador*, que envía el mal igual que lo quita expulsando sus causas.

Dotado de esta imagen y de estos poderes, Apolo se difundió por el Egeo y llegó a la Grecia Propia en la época en que los aqueos iban imponiéndose en ella; y estos invasores aceptaron un dios tan prometedor, que aportaba incluso sus rituales médicos primitivos: el éxtasis para conocer la naturaleza del mal, la música y la danza para conjurarlo.

Sin embargo, a medida que pasaron los siglos, estos ritos fueron enriqueciéndose y se plantearon objetivos cada vez más amplios, e incluso ajenos a la medicina y a la protección de los ganados: poco a poco, el dios, instalado en grandes santuarios, empezó a adivinar y a predecir todo tipo de acontecimientos y problemas, apoyado en su propio poder y en el de Zeus, convertido ya en su padre. Por otra parte, sus ritmos mágicos se abrieron a la creación musical y poética propiamente dicha —*Apolo citaredo*— y, finalmente, la idea de curación y purificación ritual, aun sin desaparecer del todo, fue derivando, por una parte, hacia la imagen de claridad y luminosidad —*Febo Apolo*, [Apolo el Brillante]— y, por otra, hacia el criterio de justicia, y aun de incipiente racionalidad. El proceso debió de ser relativamente rápido: todo el abanico de posibilidades que presentaría el Apolo clásico debía de estar ya prácticamente formado en el Periodo Geométrico, porque el Apolo de Homero está ya muy cerca del Apolo clásico.

Las primeras representaciones que tenemos de Apolo nos lo muestran con el arco en la mano, y la más antigua de las seguras —el *Apolo de Mantiklos*, de principios del siglo VII a.C.— lleva ya una dedicatoria “al que lanza de lejos con arco de plata”. Del mismo tipo —rígidas, frontales, desnudas, imberbes y con larga melena— hubieron de ser todas las imágenes del dios durante más de un siglo, portasen o no su arma en la mano. En efecto, bien sabemos que Apolo no necesita en principio llevar atributo alguno: le basta su aspecto juvenil, y ello apuntala aún la vieja denominación de “Apolos” que reciben en ocasiones los *kouroi* arcaicos. Por lo demás, el *Apolo flechador* no desaparecerá nunca (Fig. 56): a fines del siglo VI a.C. empezará a esbozar un movimiento —nunca brusco, por lo demás—, pero conocemos famosas esculturas clásicas, como el *Apolo Parnopio* de Fidias (h. 455 a.C.) o el *Apolo de Belvedere* de Leocares (h. 340 a.C.), capaces de mantener y transmitir la actitud del dios que asae-teó con la peste a los aqueos que asediaban Troya.

Fue algo más tarde cuando surgió una nueva imagen para el dios: la de *Apolo citaredo* (Fig. 22), evocada a principios del siglo VI a.C. por el llamado *Himno Homérico III a Apolo*: “Tañendo la ahuecada *forminge* [cítara primitiva], el hijo de la gloriosísima Leto se encamina hacia Pito (Delfos) la rocosa, con sus divinas vestiduras fragantes de incienso. Su *forminge*, al toque del plectro de oro, emite una deliciosa

resonancia. Una vez allí, parte hacia el Olimpo: raudo como el pensamiento, desde la tierra se encamina hacia la morada de Zeus y hacia la asamblea de los demás dioses... Surge en torno suyo un brillante resplandor, y centellean sus pies y su túnica de fina textura" (183-204).

El *Apolo citaredo*, en efecto, tiñe su imagen con elementos musicales y proféticos. Porta en sus brazos, obviamente, la *cítara*, el pesado instrumento de cuerda que usaban los aedos arcaicos para acompañar sus epopeyas e himnos: la imagen de este objeto es inconfundible, con su caja semicircular o cuadrangular prolongada por los brazos. Sin embargo, no es imposible que lo substituya por la lira, mucho más ligera: es el instrumento, formado por una concha de tortuga y dos cuernos de cabra, que usaban los poetas líricos en los banquetes. Porte el instrumento que porte, lo normal es que vaya vestido como los músicos griegos en los conciertos: con una túnica larga, a veces adornada con un ancho cinturón de tela y con un manto a la espalda; además, calza lujosas sandalias, apropiadas para la riqueza de la vestimenta, y coloca sobre su cabeza una corona o guirnalda de laurel, su planta predilecta, tan útil para los ritos de Delfos.

Es en el Clasicismo cuando, como de costumbre, se realizan los máximos modelos para la figura de Apolo: los que se seguirán adorando durante siglos y se trasladarán a los templos de Roma. Además de las dos iconografías citadas, surge entonces con fuerza, sobre todo desde el siglo IV a.C., una intermedia, destinada a un éxito creciente: la del *Apolo citaredo* desnudo o simplemente cubierto con una clámide, como quizá fuese el *Apolo Liceo* de Praxíteles (h. 340 a.C.); con esta vestimenta, el dios puede aparecer ya sentado. En cambio, otras imágenes, pese a su carácter genial, se quedan como anécdotas sin posibles secuelas: nos referimos, por ejemplo, al *Diadúmeno* de Policeto (h. 435 a.C.), donde el dios se corona, acaso tras dar muerte a la serpiente Pitón, o al *Apolo Sauróctono* del propio Praxíteles (h. 360 a.C.), donde se entretiene, aún adolescente, en atacar con una flecha a un lagarto, alusión sin duda a la misma serpiente que combatirá en el futuro.

La constante alusión a objetos en torno a nuestro dios nos invita ahora a fijarnos en sus atributos. No volvamos a su belleza ideal y juvenil, ni a sus dorados bucles, arco, flechas y carcaj, ni al laurel o a los instrumentos de cuerda. Centrémonos ahora en objetos menos comunes: así, debemos señalar, ante todo, los símbolos de Delfos: tal es el *ónfalo* u ombligo del mundo, figurado como una roca oval recubierta por una red, que aludía al santuario como centro de la Tierra, o el trípode coronado por un caldero, lugar donde la *pitia* o adivina se sentaba con una rama de laurel en la mano. Entre los demás atributos, cabe señalar también la *diadema* o cinta sobre las sienes, símbolo de dignidad, y la banal *pátera*, portada por tantos dioses. Además, Apolo puede apoyarse en una palmera —recuerdo de la de Delos a la que se agarró Leto [Latona] para darle a luz—, y llevar en sus manos, como verdaderos atributos,

representaciones de las tres Cárites [Gracias] o de Nike [Victoria]. Mucho más raro es que se coloque junto a una columna o un *betilo*, especie de menhir en forma de huso, que alude a *Apolo agieo* [Apolo protector de los caminos] y que puede aparecer, en Época Helenística y en pintura pompeyana, sustituyendo al propio dios.

Pero el capítulo más amplio de los atributos de Apolo lo componen los animales: la serpiente recuerda a Pitón, muerta por el dios junto a Delfos; el lobo, aunque aparece raramente, alude a *Apolo liceo*, defensor de los ganados contra esta alimaña; un sentido semejante tiene hasta principios del siglo VI a.C. el león —a punto de extinguirse entonces en la Grecia Propia—, por no hablar, en un tono más humilde, del ratón de *Apolo esminteo* o de la langosta de *Apolo parnopio*. Finalmente, la cierva es animal que nuestro dios comparte con su hermana Ártemis, y que permite resaltar sus buenas relaciones con ella. En cuanto a las aves, cabe señalar desde el principio el cisne, que asistió a su nacimiento y lo llevó, en su infancia, al País de los Hiperbóreos; pero también cabe recordar otras aves relacionadas con la adivinación, como el milano, el buitre y el cuervo. Finalmente, deben señalarse, entre los animales marinos, el delfín, cuyo nombre recuerda el de Delfos, y, entre los monstruos, el Grifo, símbolo de las remotas regiones del Norte —como veremos en el capítulo vigésimo primero— y por tanto del País de los Hiperbóreos: lo vemos aparecer a su lado a fines del siglo V a.C., y pronto se convierte en su acompañante más común.

Apolo, al introducirse en Italia, mantiene todos sus caracteres griegos, aunque con matices que, por una u otra razón, interesan más en esas tierras. En Etruria, Ápulo o Aplu se documenta ya a mediados del siglo VI a.C., y, aunque se mencionan desde pronto viajes de nobles tirrenos a Delfos para consultar su oráculo, se le considera aún a fines del Arcaísmo como un dios esencialmente arquero (*Apolo de Veyes*, h. 500 a.C.) y a menudo portador de la muerte, acompañado por genios alados de ultratumba. Es después, a partir del siglo V a.C., cuando se impone su figura de citaredo.

Apolo debió de llegar a Roma incluso antes que a Etruria, pero nada en concreto se sabe de él hasta que, en ocasión de la peste de 433 a.C., fue adoptado como *Apolo médico* y recibió un templo junto al Capitolio, quedando enseguida incluido entre los *Dei Consentes* (Fig. 23). Por tanto, no era ya visto como extranjero cuando Sila y César se consideraron protegidos suyos.

Son de fines de la República las primeras representaciones del dios halladas en Roma, y ya se evidencia entonces el dominio absoluto de la tradición griega: se aceptan y reproducen todo tipo de imágenes importadas, desde las tardoarcaicas a las helenísticas. Sólo cabe, en este contexto, mencionar tendencias dominantes —el *Apolo citaredo*, y sentado además, interesa más que el *Apolo flechador*— y aludir a la existencia de ciertas iconografías más atípicas: el Apolo en carro aparece ya en el siglo II a.C., y en ocasiones surge la figura del dios cabalgando sobre un Grifo (Fig. 3) o montado en un carro tirado por grifos.

Desde luego, el mayor empuje del culto de Apolo en Roma vino dado por la actitud de Augusto, quien consideró al dios su patrono personal e incluso su padre divino: le atribuyó su victoria en Accio, le dedicó un templo junto a su palacio en el Palatino —al que hizo trasladar los *Libros Sibilinos*, antes conservados en el Capitolio— y le dio un papel destacado en los Juegos Seculares del año 17 a.C., para los que Horacio escribió su *Carmen Saeculare*. Tal impulso continuó en las generaciones ulteriores, y esto explica que Apolo mantuviese su existencia independiente frente a Helio [Sol], a la vez que, en ciertas acepciones, se asociaba a él y lo reforzaba.

Finalmente, cabe señalar que, en el Helenismo y durante el Periodo Imperial, Apolo goza de una cierta expansión hacia Oriente, donde su iconografía se tiñe de elementos extraños. En Tracia, por ejemplo, aparece en ocasiones algún dios-jinete portando la cítara de Apolo desde fines del siglo IV a.C., y no es raro ver a nuestro dios en Asia Menor con una doble hacha —acaso recuerdo de sus propios orígenes culturales— y montado también a caballo. En cuanto al Apolo-Nabu de Siria, lleva, junto a la cítara, elementos tan atípicos como la barba y un *polos* cilíndrico sobre la cabeza.

2. SIGNIFICADO E IMÁGENES DE HELIO, EL SOL, EN GRECIA

Helio, dios y personificación del Sol, es en Grecia una figura muy primitiva, posiblemente adorada ya en la Creta minoica con algún símbolo anicónico (roseta, círculo, etc.). A ello responde sin duda el hecho de que, aunque su nombre sea indoeuropeo, Hesíodo lo considere hijo de dos Titanes, Hiperión y Tía, y hermano por tanto de Selene [Luna] y Eos [Aurora]. Pero, poco a poco, su aspecto se fue perfilando: ya el propio Hesíodo habla de su carro (Frg. 390), y el *Himno Homérico IV a Hermes*, fechable en el siglo VI a.C., incide en la misma idea: “Helio, con sus corceles y su carro, se hundía bajo la Tierra, en el Océano” (68-69).

En efecto, ya desde su primera representación conocida —una pintura sobre cerámica de h. 670 a.C.—, Helio aparece como un busto barbado sobre un caballo, y a lo largo del Arcaísmo se va concretando su aspecto: aparece vestido sobre un tiro de caballos alados y, en torno al 500 a.C., pierde la barba. Luego, a lo largo del Clasicismo, se elabora la que será su imagen más convencional y repetida: joven e imberbe, con una melena rubia rodeada por un nimbo radiado, va vestido con la túnica larga de los aurigas y se asienta sobre un carro tirado por cuatro caballos blancos que, poco a poco, van perdiendo las alas. Los domina con sus riendas y los dirige con una vara larga, persiguiendo en ocasiones el carro de Eos [Aurora].

Esta imagen, que pervive a lo largo del Helenismo, es la viva ilustración de cuanto dice el *Himno homérico XXXI a Helio*, que, pese a su nombre, se fecha precisamente por entonces. Sólo cabe interpretar el casco al que aluden sus versos como el nimbo del dios: “Intensa es la mirada de sus ojos bajo el áureo yelmo, y brillantes los

rayos que surgen de él. En su cabeza, las relucientes carrilleras enmarcan entre las sienes un rostro encantador, que resplandece en la lejanía. Hermosa es la vestidura de fina labor que luce en torno a su cuerpo al soplo de los vientos, y hermosos los caballos uncidos al yugo cuando él, inefable, los lleva a través del cielo y los detiene, junto al áureo carro, en el Océano”.

En Italia, la figura griega de Helio se va imponiendo sobre otras concepciones tradicionales del Sol personificado. En Etruria, en concreto, el dios Usil fue representado, hasta el siglo v a.C., como un jovencito alado, con túnica corta, que corre sobre el mar con un gran nimbo radiado; sólo en época clásica, y en particular en el siglo iv a.C., se impone la quadriga helénica. En Roma, también desde época primitiva, Sol Indígete era considerado una deidad secundaria de origen sabino y su culto era cuidado por la familia de los Aurelios. Por desgracia, sólo conservamos representaciones suyas desde el siglo III a.C., cuando ya se había impuesto la iconografía clásica importada de la Hélade (Fig. 3).

Paralelamente, en la Grecia del siglo iv a.C. —donde la categoría de Helio era entonces algo superior—, su imagen empieza a verse modificada: en algunos casos, la parte alta de la túnica se desprende, arrancada por el viento, y el dios comienza, por tanto, a desnudarse, a la vez que se coloca sobre los hombros una clámide. Después, a principios del siglo III a.C., se plantea ya la posibilidad de acabar con la túnica: parece que la mayor de las imágenes conocidas del dios, el *Coloso de Rodas*, obra de Cares de Lindos, lo imagina por entonces ya desnudo, como Apolo, con su corona radiada y una antorcha en la mano.

Los siglos siguientes van adornando a Helio con una dignidad y unas funciones antes desconocidas: no son escasos los monarcas helenísticos que se hacen figurar con coronas radiadas, y el proceso se acelera en el siglo I a.C.: si en la Grecia clásica eran contadas las ciudades que rendían a Helio verdadero culto, ahora, al crecer el interés por la astronomía y la astrología, el Sol recibe un evidente empuje, se convierte en el principal de los astros y pasa a dominar un día de la semana (el domingo, *Sunday* [el día del Sol] en inglés).

3. LA APROXIMACIÓN HELENÍSTICA Y ROMANA DE APOLO Y HELIO [SOL]

Como ya hemos anunciado, la evolución de las mentalidades llevó a una lenta aproximación y a una fusión final de Apolo con Helio [Sol]. El camino empezó a recorrerse, desde un punto de vista literario, en el siglo v a.C., pero hasta el Helenismo serían muy escasas las referencias a esta posibilidad fuera del ámbito teórico. Desde el punto de vista iconográfico, empezamos a ver representaciones de Apolo con sus atributos tradicionales, pero con la corona radiada de Helio, en cerámicas itálicas del siglo III a.C., donde se aprecian incluso estrellas en torno a

la figura; sin embargo, esta iconografía apenas se desarrollará hasta la Época Imperial.

Un paso decisivo en la asimilación de Apolo y Helio [Sol] tiene lugar en la época de Augusto: aunque, en el plano estrictamente religioso, el primer emperador mantiene claramente separadas ambas deidades —las dos aparecen, cada cual en su puesto, en la coraza del *Augusto de Prima porta* (Fig. 3)—, lo cierto es que el Apolo adorado por Augusto multiplica por una parte las referencias a sus orígenes míticos —representaciones de la Tríada de Delos, formada por Leto y sus dos hijos; emparejamiento del dios con su hermana Ártemis [Diana]—, pero insiste por otra parte, de forma sistemática, en su carácter lumínico: es, sobre todo, *Febo*, “el brillante”. Sobre esa base, la identificación total es llevada a cabo por la literatura: la vemos en Virgilio y, sobre todo, en Ovidio: las *Metamorfosis* ya no muestran diferencia alguna entre ambas figuras: Febo es a la vez Apolo y Helio, como si nunca hubiese habido dos dioses diferentes.

Sin embargo, esta asimilación es imperceptible en el arte y el culto. Por una parte, Apolo sigue siendo adorado, con sus ritos y atributos tradicionales, en múltiples templos de todo el Imperio, e incluso se ve exportado al mundo céltico, donde se asimila a deidades nativas. Por otra parte, Helio [Sol] mantiene su culto, que puede exportar hacia Oriente —por ejemplo, fundiéndose con dioses solares de Palmira—, pero, a la vez, se ve afirmado en su tradicional función iconográfica como mera personificación del astro rey en todo tipo de imágenes mitológicas o de exaltación política: en tales casos, suele aparecer con su vestimenta más clásica: la túnica larga de auriga (ver “Oriens” en Fig. 1), y puede, en ocasiones, montarse en su carro e introducirse en el aro del zodíaco.

La Roma imperial adopta la imagen helenística de Helio —la que lo veía, como el *Coloso de Rodas*, desnudo, con corona de rayos y a veces con antorcha— y la convierte en el centro de un culto en plena expansión: el astro rey pasa a ser una figura esencial de la religión romana, asumiendo para ello el papel político propugnado por Augusto para Apolo y enriqueciendo así la actitud mostrada por los monarcas helenísticos. Ya desde Tiberio se aprecia, en este sentido, la afición de los emperadores a vincular su propia imagen a la del Sol: en muchas monedas (dupondios, dobles denarios), aparece su cabeza con la corona radiada, y Nerón en concreto se figura de este modo en una inmensa estatua que coloca a la entrada de su *Domus Aurea*, sin duda para emular el ya entonces destruido *Coloso de Rodas*. Como es bien sabido, tal escultura dará su nombre al Coliseo cuando éste de construya a su lado.

Por esas fechas, y sobre todo en el siglo II d.C., Helio [Sol] aparece ya figurado casi siempre desnudo, con clámide y con nimbo radiado, y suele llevar como atributos en sus manos un látigo y, en ocasiones, un cetro o una esfera celeste. A medida que pasan los años, su imagen se asocia a la apoteosis o ascensión a los cielos de los emperadores y otros difuntos, mientras que, en las creencias astrológicas y

mágicas que de difunden por doquier, el papel del Sol se desarrolla: en la naciente alquimia, simboliza el oro, el más rico de todos los metales, y su influjo es benefactor por excelencia.

En tales circunstancias, se comprende que este Helio [Sol] renovado se extienda por diversas regiones orientales y se asimile, durante el Periodo Imperial, a dioses como el persa Mitra o el Elagábalo de Emesa. Sin embargo, su mayor éxito vendrá en la propia Roma, cuando, en el siglo III d.C., se desarrolle la teología de Sol Invicto, que alcanzará su cenit bajo el emperador Aureliano (270-275 d.C.), descendiente de la antigua familia de los Aurelios: con él, este dios se convertirá en el más importante del Estado, recibirá un templo en el Campo de Marte y servirá de fundamento para una teoría político-religiosa muy elaborada, tendente casi al monoteísmo. Fruto de ella, llegará a desarrollarse la figura de un “Sol pantheo”, fusión de diversos dioses en torno a su figura, que tendrá notable éxito en todo el Imperio durante unas décadas y facilitará la transición al cristianismo oficial.

4. APOLO Y EL SOL A PARTIR DEL MEDIEVO

La llegada del cristianismo acabó, desde luego, con el Apolo clásico, con el Helio helénico y con el Sol Invicto, pero no vio el menor peligro en el Sol considerado como mera representación figurada del astro, ni planteó graves problemas a sus relaciones con la astrología. Los emperadores cristianos seguían viendo sus reinados presididos, desde el cielo, por el Sol y la Luna, y la propia crucifixión de Cristo ocurría bajo estos astros personificados, a menudo con una antorcha en su mano y con sus carruajes tradicionales (Fig. 4). Incluso la idea de apoteosis vinculada a Helio [Sol] se mantuvo a través de su nimbo, convertido en símbolo de santidad por la iconografía cristiana.

Durante todo el medievo, el Sol personificado se mantuvo por tanto sin problemas, acompañado por la Luna (por ejemplo, en la iglesia visigótica de Quintanilla de las Viñas, siglo VII), o bien incluido entre las figuraciones de astros y planetas (Fig. 20). En este último contexto, podía aparecer bajo las formas más variadas: barbado o imberbe, desnudo, cubierto con armadura dorada o revestido con un traje rico de color rojo. A menudo, llevaba corona resplandeciente, iba en carro, portaba antorcha y ostentaba entre sus atributos el león del signo zodiacal situado bajo su dominio. En cuanto a los “hijos del Sol”, eran aristócratas, ágiles atletas y brillantes guerreros (Fig. 53). Por su parte, Apolo reinicia su historia: de sus nuevas imágenes, quizá la que más rompa con la tradición iconográfica antigua, pese a su intento de recuperar un significado tradicional, es la que interpreta el *Apolo médico* como un doctor maduro o anciano, cubierto con pesadas vestimentas.

Sin embargo, la Baja Edad Media y el Renacimiento han de cambiar por completo este panorama. Los Ovidios moralizados difunden de nuevo la imagen de Apolo

—el Febo o Apolo-Sol literario de la Roma Imperial—, que es la que ya recupera Dante, h. 1310, en su *Paraíso*: “¡Oh Apolo, dame un valioso caudal para mi labor; de modo que puedas concederle tu laurel amado... Entra en mi interior e inspírame el aliento del que estabas poseído cuando sacaste los miembros de Marsias fuera de su piel!” (I, 13-27). Decididamente, deben sustituirse las imágenes medievales del Sol y del *Apolo médico* por la del Apolo clásico, recuperándola a través de descripciones y de restos antiguos.

En el campo del arte, se aprecia esa recuperación a lo largo del siglo xv, siguiéndose sus hitos en obras de Taddeo di Bartolo (h. 1414) o de A. di Duccio (Fig. 54), por no hablar de los *Tarots de Mantegna* (h. 1465), donde aún aparecen, como dos cartas distintas, el Sol, en carro tirado por cuatro caballos, y Apolo, rey medieval con rama de laurel y dos cisnes. Aunque la iconografía de los planetas basada en tradiciones medievales se resiste a caer —aún la hallamos en la Alemania del primer tercio del siglo xvi—, el avance del clasicismo es imparable: a principios del siglo xvi —por ejemplo, en el *Apolo y Dafne* de Dosso Dossi (h. 1525)— el dios aparece ya juvenil y semidesnudo, con su corona de laurel sobre la cabeza, y sólo queda por recuperar la forma antigua de la cítara: durante todo el siglo xvi y principios del xvii, lo normal será ver al dios tocando una viola o laúd, porque los artistas son quizá conscientes de que la evolución de la palabra griega *kithára* lleva a la “guitarra” moderna. Por lo demás, no deja de ser curioso observar que, dominados por el culto al *Apolo del Belvedere*, bien estudiado en Roma desde principios del siglo xvi, son muchos los artistas que consideran el moño sobre la frente de esta escultura como un atributo indispensable del dios.

No vamos aquí, como es lógico, a rememorar los infinitos Apolos, esculpido o pintado, que se han realizado desde fines del siglo xv para completar conjuntos de dioses paganos con las finalidades más diversas, incluso meramente decorativas, y para ilustrar aún ciclos de planetas (por ejemplo, en grabados de H. Goltzius, 1595). Lo único que vamos a señalar aquí es el sentido que adquieren más a menudo las representaciones del dios como figura aislada.

Obviamente, Apolo aparece en bastantes ocasiones como dios del Sol, lo suele hacer en su carro, pero con su arco, sus flechas o su cítara, su imagen “apolínea” en fin, y rodeado por la luz resplandeciente de Febo. Incluso a veces se interpreta que sus flechas, si las lanza, son los rayos del Sol. Es la imagen inconfundible del Apolo-Sol, perfectamente establecida ya a principios del siglo xvi (Pinturicchio, 1509; B. Peruzzi, 1510) y recreada una y otra vez hasta alcanzar acaso su máxima expresión en un famoso fresco romano de G. Reni (Fig. 55). Y esta imagen lleva a Apolo, en ocasiones, a asumir funciones simbólicas tangenciales: así, en los ciclos dedicados a las cuatro partes del día —amanecer, mediodía, crepúsculo y noche— normalmente aparece como mediodía (A.R. Mengs, h. 1770), siendo, en este sentido, totalmente

atípico el famoso *Día* de Miguel Ángel, barbado y musculoso, esculpido en las Tumbas Mediceas (h. 1530).

Esta acepción solar deriva hacia varias ideas de gran interés en el campo de la alegoría: Apolo cobra importancia en las meditaciones sobre el tiempo (*El Sol y las Horas*, de B. Peruzzi, 1511; *La danza de la música del Tiempo*, de N. Poussin, h. 1640), pero también lo hace como motor de la naturaleza, a la que fertiliza con su acción benéfica: así se entiende, por ejemplo, el gran grupo escultórico de F. Girardon, *Apolo atendido por las Ninfas* (1666), así como la ideología política del “Rey Sol” en torno a Luis XIV de Francia y la del “Rey Planeta” en torno a Felipe IV de España.

Sin embargo, cabe señalar que esta versión solar de Apolo, basada sobre todo en Ovidio, ha empezado a verse compensada, sobre todo desde fines del siglo XIX, por un intento de recuperación del Helio [Sol] griego del clasicismo (F. von Stuck, h. 1927; G. Braque, 1930). En cierto modo, es una búsqueda de las raíces; pero también una forma de orillar una iconografía demasiado desvirtuada por su utilización política, y de resaltar, aislándola, la otra faceta de Apolo, más acorde con la tradición griega y también asumida por la iconografía renacentista: la del dios de la inspiración.

En efecto, Apolo preside, desde el Renacimiento, un amplio abanico de intereses culturales, ya que tiene bajo su jurisdicción la creatividad —la idea italiana de *disegno*—, y por tanto dirige, además de la música y la poesía, la literatura en su conjunto, el pensamiento e incluso las artes plásticas. No es necesario que planteemos listas de obras: si el dios aparece ya, desde su hornacina, presidiendo la *Escuela de Atenas* de Rafael (1509), títulos como *Apolo despertando el amor a las artes*, de P. da Cortona (1642), *Apolo coronando a las artes*, de F. Boucher (1750), o *Apolo con Pegaso*, de G. de Chirico (1958), son bastante expresivos, y demuestran una visión que aún hoy se mantiene vigente.

5. LOS PRIMEROS MITOS DE APOLO

Una vez contemplado Apolo en sus imágenes presentativas y en el campo alegórico, cabe que nos planteemos ahora sus representaciones en escenas y contextos míticos diversos. Obviamente, una figura tan importante aparece en numerosos mitos, y éstos han servido incluso para componer ciclos enteros. Tal costumbre parece que se inició ya en la Roma antigua pero, desde luego, se testimonia varias veces desde el Renacimiento, sobre todo en frescos (Perino del Vaga, h. 1540; Domenichino, h. 1630; G.F. Romanelli, 1655; P. Cornelius, 1820).

Sin embargo, y como de costumbre, no todos los mitos en los que aparece nuestro dios han de ocuparnos: a veces hallamos a Apolo como uno más de los señores del Olimpo, tanto en acontecimientos que les interesaron a todos —la Gigantomaquia, por ejemplo— como asistiendo a los temas heroicos más variados,

incluidos el combate de los lapitas contra los centauros y la Guerra de Troya. En otros casos, aparecerá junto a otros dioses por razones de vinculación ideal o religiosa: tal es el caso de la Tríada de Delos, ya citada al hablar de Leto (Fig. 22); o de la obvia asociación del dios con su hermana Ártemis [Diana], tan común en la Antigüedad como en la Edad Moderna; o de la relación con Dioniso, otro gran protector de la música (un emparejamiento antiguo que resucitaría en el siglo XIX al amparo de las teorías de F. Nietzsche). Basta sencillamente que mencionemos estos temas, y que recordemos, también de paso, que Apolo colaboró con Posidón en la construcción de las murallas de Troya (capítulo sexto), y que, acompañando a Ártemis, le salió al paso a Heracles cuando éste se apoderó de la Cierva de Cerinia (capítulo decimooctavo).

Centrándonos ya en los mitos protagonizados por Apolo, lo primero que hemos de hacer es enlazar con cuanto dijimos en el capítulo cuarto al hablar de Leto [Latona]. Parece que fue tras sus primeras aventuras infantiles, huyendo junto a Ártemis en los brazos de su madre, cuando el dios fue llevado por los cisnes al remoto País de los Hiperbóreos, en el extremo norte de la Tierra. Allí pasó un año, lo que le permitió aprender misterios religiosos que después llevaría consigo a Delos, donde llegaría acompañado por unas jóvenes hiperbóreas. Por desgracia, esta bella leyenda, que acaso aluda a las técnicas de curación del primitivo Apolo, vinculadas al chamanismo septentrional, apenas tuvo reflejo en el arte: sólo vemos a Apolo con sus doncellas nórdicas en unas obras del siglo VII a.C. y en uno de los frontones del templo arcaico del dios en Delfos (h. 520 a.C.), perdiéndose después su memoria.

Tras este primer viaje cabe señalar, ante todo, el recorrido que hace Apolo por Grecia con la intención de crearse un santuario, y su definitivo acercamiento a Delfos, donde se hallaba el oráculo que hasta entonces regía Temis (véase capítulo tercero). Allí encontró Apolo a la serpiente Pitón, que le impedía el acceso. Fue entonces cuando, por vez primera, el dios hizo uso de su terrible arco: “Cerca de la fuente (Castalia) de hermosa corriente el soberano hijo de Zeus mató con su poderoso arco a la serpiente gruesa y grande, un monstruo salvaje que causaba muchos daños a los hombres sobre la tierra, muchos a ellos mismos y muchos a sus ovejas de ahusadas pezuñas, pues era un azote cruento” (*Himno Homérico III a Apolo*, 300-304; principios del siglo VI a.C.). Quizá abrumado por una gesta tan grandiosa, Ovidio decidió rematarla en un tono más amable, que la pintura moderna no desdeñaría, e hizo aparecer en escena, en ese momento, a Cupido: “el Delio, orgulloso de haber vencido a la serpiente, vio al niño doblar el arco tensando la cuerda y le dijo: «¿Qué tienes tú que ver, niño juguetón, con las armas de los valientes?»”; ante tal desprecio, Cupido lanzó a Apolo la flecha que lo enamoró de Dafne, mientras que a Dafne le lanzó una flecha diferente, que le impidió enamorarse de Apolo: no había mejor demostración de su poder como arquero (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 444-476).

En la Antigüedad, el combate contra la serpiente Pitón aparece representado en raras ocasiones entre fines del siglo VI a.C. y el Periodo Imperial; realmente, es a partir del Renacimiento cuando este asunto, con una serpiente convertida ya en “dragón medieval”, alcanza su mayor éxito: lo vemos ya en un dibujo de B. Peruzzi grabado por el Maestro del Dado (h. 1510); se desarrolla después en dinámicas composiciones (L. Cambiaso, 1544; P.P. Rubens, 1636); es tema obligado en los ciclos sobre Apolo, y aún interesa hasta fines del siglo XIX, cuando parece agotarse al fin (G. Moreau, h. 1885).

Lógicamente, el control de Delfos llevó a Apolo a heredar, acaso perfeccionándola, la organización del oráculo. Realmente, ya en el siglo VIII a.C. parece que ésta había recibido su forma definitiva, la misma que mantendría hasta su triste final en el siglo IV d.C., e ignoramos cuándo se situaba la llegada del dios a este santuario. Lo único que podemos añadir es que, como ya veremos en el capítulo decimotercero, sólo Heracles se atrevería a disputarle a Apolo su dominio sobre el trípode oracular, aunque su intento de arrebatárselo resultaría fallido a la postre. Por lo demás, lo único que tuvo que hacer el dios fue mantener los caminos de acceso a su templo limpios de saqueadores, aunque para ello hubiese de enfrentarse a puñetazos contra el terrible pugilista Forbante, según se veía en un cuadro descrito por Filóstrato (*Imágenes*, II, 19).

Dentro de esta actitud beligerante de Apolo cabe señalar otros dos mitos violentos, protagonizados por él y por su hermana Ártemis, y encaminados ambos a la defensa de su madre Leto [Latona] contra asaltos e insidias de mortales arrogantes. En primer lugar, cabe recordar el enfrentamiento que mantuvo —y que ya citamos en el capítulo séptimo— contra el gigantesco Ticio, quien intentó violarla a instancias de Hera.

Sin embargo, mucha mayor trascendencia iconográfica tuvo el tema de Níobe y de sus hijos, los Nióbides. Níobe fue hija de Tántalo, rey de Frigia y uno de los “grandes condenados” en los infiernos, pero se casó con Anfión, uno de los constructores de los muros de Tebas (véase capítulo decimonoveno). Según las tradiciones más aceptadas, tuvo siete hijos y siete hijas, razón por la que se consideró a sí misma más importante que Leto, que sólo había tenido dos. Esta última, ofendida, pidió venganza a Apolo y Ártemis.

La muerte de los Nióbides, según el pormenorizado relato de Ovidio, tuvo lugar en una gran llanura junto a Tebas. Los siete hijos varones de Níobe se ejercitaban con sus caballos cuando el primogénito fue alcanzado por una flecha; después, los demás fueron cayendo, heridos todos por Apolo y Ártemis. Al enterarse de la noticia, Anfión, el padre de los jóvenes, se suicidó, mientras que Níobe clamaba, llena de cólera, contra los dioses y contra Latona en particular. Al prepararse las exequias, a las que acudieron las hermanas de los muertos, de nuevo empezaron a caer flechas,

que fueron dándoles muerte, hasta concluir con la más pequeña. En cuanto a Níobe, “por sus males se quedó rígida”, convertida en estatua de piedra, y “fue arrebatada hacia su patria; allí, enclavada en la cumbre de un monte, se transforma en agua, e incluso hoy la roca hace manar lágrimas” (*Metamorfosis*, VI, 218-312). Esta roca se hallaría en el Monte Sípilo, muy cerca de Esmirna.

La muerte de los Nióbides aparece ya figurada en una vasija de h. 570 a.C., pero empieza a dar sus mejores frutos a partir de mediados del siglo v (Fig. 56): por entonces, Fidias la compone como un friso decorativo en su *Zeus de Olimpia* (h. 430 a.C.) y, paralelamente, se talla la famosa *Nióbide de los Horti Sallustiani*. Después, puede fecharse en torno a 300 a.C. un magnífico conjunto de esculturas, modelo muy copiado en la Antigüedad y recibido con entusiasmo en la Roma barroca a través de su versión en la Colección Medici (descubierta a fines del siglo xvi). En Época Romana el tema no decae: aparece sobre todo en sarcófagos, donde se aprecia la muerte conjunta de los hijos de ambos sexos, algunos de ellos a caballo, además de la de Anfión y del llanto de la propia Níobe. Por otra parte, conocemos en la Antigüedad representaciones de otros pasajes de la leyenda: un diálogo entre Níobe y Leto aparece en la placa de Herculano conocida como *Las jugadoras de tabas*, copia augustea de un dibujo de fines del siglo v a.C.; en cuanto a la transformación de Níobe en estatua, aparece figurada en un buen número de vasos suditalicos, fechados todos ellos entre 340 y 330 a.C.

En el Renacimiento, sólo se recupera con fuerza la escena de la muerte de los Nióbides, y se hace, curiosamente, sin tener casi nunca en cuenta el relato de Ovidio: sin duda contaron más, para los artistas, un bello sarcófago romano, hoy en Inglaterra, que podía verse en Roma ya en el Quattrocento, y, más tarde, el citado grupo de la Colección Medici. Sobre estas bases elaboran sus composiciones S. Botticelli (dibujo de h. 1485), J. Tintoretto (1541), L. Giordano (h. 1680) y otros muchos autores. Sólo en caso de tener que realizarse dos o más composiciones sobre el mito se acude a escenas complementarias (Polidoro da Caravaggio, 1527; L. Cambiaso, h. 1575; T. Dubreuil, cartones para tapices de h. 1600).

Para concluir este apartado, en el que estamos reuniendo los mitos que ponen en juego al *Apolo flechador*, cabe que nos fijemos en uno bastante complejo, ya que en él aparecen, junto a Apolo, su amada Corónide, Asclepio, el dios de la medicina, y una serie de dioses y héroes de variada estirpe. Según la apretada síntesis de Apolodoro, “Asclepio... fue hijo de Corónide, hija del tesalio Flegias... Apolo se enamoró de ella y de inmediato le hizo el amor (dejándola embarazada); pero ella... eligió como esposo a Isquis... Entonces Apolo maldijo al cuervo que le había dado la noticia, tiñendo de negro su blancura original, y dio muerte a Corónide. Cuando estaba siendo incinerada, Apolo apartó a la criatura de la pira y se la llevó al centauro Quirón, quien crió al niño a su lado y le enseñó las artes de la medicina y de la

caza. Convertido en cirujano y llegado a la cumbre en el ejercicio de su arte, no sólo impedía que murieran algunos, sino que incluso lograba resucitar a los muertos... Entonces Zeus, temeroso de que los hombres adquirieran de él el arte de sanar y se auxiliasen unos a otros, lo fulminó; indignado por ello Apolo, dio muerte a los Cíclopes, que habían provisto a Zeus del rayo. Zeus tuvo entonces la intención de arrojar a Apolo al Tártaro, pero, ante las súplicas de Leto, le ordenó estar al servicio de un hombre durante un año. Entonces Apolo se dirigió a Feras a casa de Admeto..., y mientras permaneció a su servicio hizo que todas las vacas parieran gemelos” (*Biblioteca*, III, 10, 3-4).

Toda esta historia —que cabría concluir con la resurrección de los Cíclopes y de Asclepio— apenas ha sido representada en el arte antiguo, donde sólo cabe aducir una figura de Corónide junto a Apolo (en un vaso tardoarcaico), un Asclepio recién nacido (en un vaso ático de h. 420 a.C.) y un par de representaciones romanas de Apolo delante de Admeto. En cambio, en la Edad Moderna diversos pasajes han suscitado un notable interés: así, la relación de Apolo y Corónide, con la muerte final de ésta, ha inspirado a pintores como A. Elsheimer (h. 1607), Domenichino (1616) y P. Lastman (h. 1630); Apolo dando muerte a los Cíclopes fue representado por Domenichino en un fresco de la Villa Aldobrandini de Frascati (1616); Apolo ante el tribunal de los dioses aparece en un cuadro de C. Cornelisz van Haarlem (1594), y Apolo como pastor de Admeto, en su función clásica de *Apolo nomio*, es el tema de numerosos cuadros (A. Albani, h. 1650; J. Flaxman, 1813; J.A. Koch, 1834; B. Thorvaldsen, 1837; G. Moreau, h. 1885).

A veces, en la Edad Moderna se ha relacionado este mito con otro que pone en escena a Apolo como pastor, y que enlaza, por otra parte, con la afición de este dios por la música: nos referimos al robo por Hermes de las vacas de Apolo y a la subsiguiente negociación entre ambos dioses acerca de la propiedad de la lira. Este asunto, así como la invención de la flauta y su compra por parte de Apolo, serán tratados en el capítulo undécimo.

6. LOS MITOS DE APOLO MÚSICO Y POETA

Esta alusión circunstancial a Hermes, a la lira y a la flauta nos permiten entrar ahora en el ámbito del *Apolo citaredo*, músico e inspirador de poetas: ya hemos visto que se trata de su imagen predilecta desde fines del Arcaísmo, y es precisamente a partir de entonces cuando empiezan a configurarse los mitos que nos han de ocupar en este apartado. No es ocioso decir que la fecha del más antiguo coincide con la del nacimiento del teatro, género consagrado a Dioniso: como vamos a ver, estos mitos intentan defender la música “apolínea” tradicional contra las innovaciones “dionisiacas”, representadas por los sátiros instrumentistas.

El primer relato a tener en cuenta es el del concurso musical entre Apolo y Marsias, que Apolodoro presenta con las siguientes palabras: “Marsias, habiendo encontrado la flauta, que Atenea había desechado por deformarle el rostro, desafió a Apolo a un certamen musical. Acordaron que el vencedor hiciera del vencido lo que quisiera y, cuando se celebró la prueba, Apolo compitió con la cítara vuelta hacia abajo y ordenó a Marsias hacer lo mismo. Como éste no pudiera, se declaró vencedor a Apolo, que colgó a Marsias de un pino que sobresalía de los demás y lo hizo morir desollándolo” (*Biblioteca*, I, 4, 2). Higino añade lo siguiente: “Apolo ató al derrotado Marsias a un árbol y se lo entregó a un escita, quien lo despellejó miembro a miembro y dio los restos de su cuerpo a su discípulo Olimpo para que los enterrara” (*Fábulas*, 165, 5); en cambio, en las *Metamorfosis* (VI, 383-400), que narran con cruel realismo el despellejamiento de Marsias, parece que el ejecutante del suplicio es el propio Apolo.

Sea como fuere, en estas breves palabras se resume toda una sucesión de escenas, que parten del desprecio de las flautas (más exactamente, el *aulós* o flauta doble) por Atenea, pasan por el reto de Marsias a Apolo, el concurso mismo y el triunfo del dios, y llegan hasta el despellejamiento de Marsias y sus exequias a cargo de Olimpo. Realmente, se trata de un ciclo con diversos protagonistas, entre los que sobresale la figura de Marsias, un sátiro al que, durante toda la Antigüedad, los artistas dotaron de barba, cabellera revuelta y piernas humanas.

En el campo de las artes, el mito surge a mediados del siglo v a.C., cuando Mirón realiza su grupo de *Atenea y Marsias* (h. 450 a.C.). A partir del momento en que el sátiro recoge las flautas y empieza a tocarlas, se prepara ya la imagen del concurso, en la que ambos contendientes pueden tocar a la vez o alternarse: así lo vemos desde fines del siglo v a.C. hasta la Época Imperial. Al principio, sólo cabe un final sencillo: la sumisión de Marsias (que aún se recuperará en algún mosaico tardoimperial); sin embargo, en el siglo iv a.C. se plantea, con toda su crudeza, el suplicio del vencido: bien conocido es el grupo de *Marsias y el escita*, acaso creado h. 180 a.C., pues resume la versión más cruel que pudo dar el barroco pergaménico de una leyenda salvaje, verdaderamente crítica con Apolo en un periodo de crisis de creencias. El impacto de esta imagen fue imparable: la vemos reproducida incluso en sarcófagos romanos que resumen toda la leyenda, y que sin duda desean alabar al dios (Fig. 57).

Por lo demás, el arte antiguo sintió cierto interés por Olimpo, el discípulo y amado de Marsias. En realidad, parece que fue un personaje histórico, un flautista que aportó ciertos perfeccionamientos musicales; pero ya Polignoto, en su *Nekyia* de Delfos (h. 470 a.C.), lo situó en el Hades junto a su mítico maestro (Pausanias, X, 30, 9), y desde entonces su figura, a menudo solitaria, se mantuvo idealizada en obras de arte hasta la Época Imperial (Filóstrato, *Imágenes*, I, 20). Sin embargo, también cabe hallarla formando un grupo erótico con Marsias, o abogando por él ante Apolo (en sarcófagos romanos), o, finalmente, llorando su desgraciada muerte.

En la Edad Moderna, mientras que la figura de Olimpo es olvidada o pasa al papel de simple comparsa, el tema del concurso musical se recupera con fuerza, e incluso se interpreta de forma alegórica: Apolo es el símbolo del “gran arte” aristocrático frente al “arte vulgar” de Marsias. Algunos artistas se fijan en la competición propiamente dicha, siguiendo la estela de P. Perugino, que la imagina como el simple triunfo del dios sobre el campesino flautista (h. 1510): recuérdense, en este sentido, dos composiciones juveniles de J. Tintoretto (1541 y 1544). Sin embargo, lo normal es que, al amparo de los versos de Ovidio, de algún sarcófago y de alguna copia del Marsias pergaménico, los artistas se centren en el aspecto morboso del suplicio: si Rafael intenta contener el tema en los términos de los modelos antiguos (1508), un grabado de la *Nave de los locos*, de S. Brant, lo ve con dramatismo medieval en 1494, y la pasión por la sangre y el sufrimiento del sátiro se desata en composiciones como las de Tiziano (h. 1570) o J. de Ribera (1637), en las que, a menudo, el vencido tiene patas de cabra y facciones salvajes, mientras que el verdugo, siguiendo a Ovidio, es el propio Apolo.

Hay casos en que el concurso de Apolo y Marsias ha sido confundido por los artistas y los estudiosos con el de Apolo y Pan. Sin embargo, no hay en principio razones para la duda si se repasan los versos de Ovidio. Este último enfrentamiento tuvo lugar, según las *Metamorfosis*, en las laderas del monte Tmolos, en Frigia, “Pan, que se envanece de su música ante las tiernas ninfas y toca suaves canciones con la encerada caña (es decir, con la *siringa* o “flauta de Pan”), se atreve a despreciar como peores que su melodía los cantos de Apolo y llega con él a una competición desigual bajo la autoridad de(l dios-monte) Tmolos como juez. Este anciano se sentó en su propio monte y despojó sus oídos de arboleda; sólo portaba su oscura cabellera de encina y en torno a sus cóncavas sienes colgaban bellotas... Pan emite sonidos con sus rústicas cañas, y su música agreste seduce a Midas, que se encuentra allí por casualidad. Cuando concluye, el sagrado Tmolos vuelve su mirada hacia la boca de Febo..., quien, ceñida su rubia cabellera con laurel del Parnaso, barre la tierra con su manto teñido de púrpura de Tiro y sostiene con su mano izquierda la lira... Con docto pulgar pulsa las cuerdas, y Tmolos, cautivado por tanta dulzura, ordena a Pan que someta sus cañas a la cítara. A todos agrada el juicio y dictamen del sagrado monte: sólo Midas lo censura y lo halla injusto”; entonces Apolo, irritado por tal actitud, convierte las orejas de este último en orejas de asno (XI, 154-180).

Decididamente, parece que esta leyenda es un doblete tardío, una variante amable del mito de Marsias. El sátiro ha sido sustituido por Pan —un genio selvático que estudiaremos en el capítulo decimotercero— porque éste tiene un aspecto más pintoresco, con sus patas y facciones caprinas, y porque se sabe que es también un consumado músico, capaz de inventar su propio instrumento. Además, se ha constituido un tribunal, para evitar la sensación de prepotencia de Apolo, y se ha introducido a un personaje cómico, Midas, sobre cuya estupidez y riqueza corrían leyendas desde el siglo VI a.C.

Sin embargo, no nos engañemos: esta nueva leyenda, que acaso creó el propio Ovidio, no tuvo el menor reflejo en su época: Pan no aparece nunca concursando con Apolo en el arte antiguo, y el dios-monte Tmolo sólo adorna alguna acuñación local de Época Romana. Decididamente, hay que esperar al Renacimiento para que este tema empiece a interesar a los pintores, a menudo como pareja del castigo de Marsias (Cima da Cornegliano, h. 1510; B. Peruzzi, 1511; G. Romano, 1527) o en diversos ciclos sobre las *Metamorfosis* (A. Carracci, 1597; P.P. Rubens, 1636); en estas obras, Apolo representa idealmente el arte, mientras que Pan es la naturaleza y Midas, la crítica sin discernimiento.

Quizá el personaje más interesante de este mito sea, en realidad, el rey Midas de Frigia, un personaje histórico de fines del siglo VIII a.C., citado por textos asirios, al que los griegos mitificaron muy pronto por sus riquezas. Esto hizo que se imaginase su figura (perfiles de su cara aparecen en monedas frigias y focenses del siglo V a.C.) y que se fueran tejiendo leyendas en torno a él: ya en el siglo VI a.C. nos aparecen en cerámica escenas de un relato que conocemos por Heródoto (VIII, 138, 3): un día los siervos de Midas condujeron a su presencia a Sileno, al que habían capturado; tal habría sido, según otros autores, el origen de sus inmensas riquezas.

A mediados del siglo V a.C. debió de surgir, según reflejan ciertas vasijas con ese mismo pasaje, la leyenda de que Midas tenía orejas de burro. Ignoramos si se daba por entonces una explicación a este hecho, y la leyenda resulta después difícil de seguir, al desaparecer prácticamente la documentación artística: sólo en Época Imperial describe Filóstrato un nuevo cuadro con la captura de Sileno —que él llama ya, sencillamente, sátiro—, y en ella el rey aparece de nuevo con sus orejas de asno (*Imágenes*, I, 22).

En tales circunstancias, no podemos sino aportar la leyenda de Midas relatada por Ovidio (*Metamorfosis*, XI, 85-145), porque constituye la base de la iconografía moderna. Cuando los campesinos capturaron a Sileno y lo condujeron hasta Midas, éste celebró con grandes fiestas su llegada y lo dejó partir enseguida para que volviese al cortejo de Baco. El dios, agradecido, le concedió el don que quisiese, y el rey respondió: “Haz que cualquier cosa que toque con mi cuerpo se convierta en amarillo oro”. Así ocurrió, para desgracia del agraciado: todo se convertía en oro, incluso la comida (tema de un cuadro de F. Francken II, h. 1635). Entonces, Midas pidió a Baco que deshiciese el hechizo (N. Poussin, h. 1629), y éste le encargó que fuese a las fuentes del río Pactolo y se purificase en sus aguas; así lo hizo y logró su objetivo, aunque dichas aguas siguen llevando pepitas de oro. Fue posteriormente cuando ocurrió el concurso entre Apolo y Pan al que acabamos de hacer referencia, aunque lo cierto es que los artistas suelen poner orejas de Asno a Midas en cualquiera de sus leyendas, como si fuese un atributo suyo, y que algún pintor (como Tiziano) coloca erróneamente a Midas en el despellejamiento de Marsias.

7. LAS MUSAS

Al hablar de Apolo como inspirador de la música y de la poesía, no podemos sino detenernos a contemplar a las nueve diosas menores que le secundan en ese cometido, danzando en torno suyo en el Olimpo y dedicándose, juntas o por separado, a inspirar a los literatos y a los músicos: ya Homero las invocó al principio de sus poemas, y Hesíodo las presentó con cariño como inspiradoras suyas (un pasaje recordado por J. Flaxman, 1817, y por G. Moreau, h. 1870); ello le permitió explicar su nacimiento como hijas de Zeus y Mnemósine (véase cuanto dijimos en el capítulo tercero) y darles sus nombres definitivos: Clío [la que da fama], Euterpe [la encantadora], Talía [la festiva], Melpómene [la que canta], Terpsícore [la que deleita con la danza], Erato [la amable], Polimnia [la de múltiples himnos], Urania [la celestial], y “la más importante de todas”, Calíope [la de bella voz].

No hace al caso que abordemos el espinoso tema del origen de estas deidades, que bien pudieron ser ninfas primitivas, ni el proceso por el que se impusieron en toda Grecia las Musas del monte Pieria (situado al noroeste del Olimpo), llegando a entrar en contacto con Apolo en el macizo del Helicón y el Parnaso, sea en la fuente Hipocrene (la “fuente del caballo” creada por Pegaso, como relataremos en el capítulo decimonoveno), sea en la fuente Castalia. Baste decir que, desde el principio, se las imaginaba en compañía del dios, y que podían cantar en esos amenos lugares o en las fiestas de los dioses.

Las Musas aparecen representadas por vez primera en el *Vaso François* (h. 570 a.C.), y lo hacen al principio como un conjunto de jóvenes indiferenciadas. Durante bastante tiempo, aparecerán en número variable junto a Apolo o junto a Mnemósine, y sólo en el siglo v a.C. empieza a esbozarse una evolución iconográfica: pueden conformar una pequeña orquesta, en la que, fruto de las costumbres del momento, cada una tañe un instrumento diferente; sin embargo, las inscripciones que las identifican revelan que no existe un criterio fijo a la hora de adjudicarles uno en concreto: sólo a principios del siglo iv a.C. parece que Platón empieza a pensar que cada Musa puede tener a su cargo un género concreto, y no excluye entre ellos la filosofía (*Fedro*, 259).

Realmente, la especialización de las Musas es un fenómeno que sólo se perfila en el Helenismo, cuando la crítica literaria, en los ámbitos científicos de Alejandría, Pérgamo y Rodas, se complace en la ordenación de bibliotecas. Es entonces, y sobre todo a lo largo del siglo ii a.C., cuando se elaboran las series escultóricas de Musas más famosas –sobre todo en el ámbito rodio–, y es estudiándolas como advertimos el paso de las dudas iniciales a un reparto de cometidos muy perfilado. Este fenómeno permitió, además, cerrar el paso a una innovación iconográfica que apenas puso esbozarse: la personificación de géneros concretos (Fig. 165).

En síntesis, las distintas Musas adquirieron en ese momento las siguientes funciones y atributos: Melpómene fue aclamada como inspiradora de la tragedia y vistió el traje de los actores de este género, incluidos la túnica larga, el manto, los coturnos y una máscara expresiva (a menudo, la de Heracles, quien también le prestó su clava). Paralelamente, Talía pasó a regir la comedia, vistiéndose como un actor de la llamada “comedia nueva” y ostentando zuecos, *pedum* y máscara imberbe. También Urania quedó perfectamente definida como inspiradora de los poetas y científicos dedicados al estudio de los astros, y recibió por ello una esfera celeste. En cuanto a Clío, patrona de los historiadores, tomó en una mano –era obvio– un rótulo o rollo escrito y empuñó con la otra un cálamo para escribir.

Más complejo fue el problema para las demás hermanas: Calíope, unánimemente considerada la principal, asumió el patrocinio de la épica, el género más prestigioso y antiguo; pero lo hizo en una época en que nadie cantaba ya los poemas de esa índole: sencillamente, se escribían y leían; por tanto, difícilmente podía distinguirla claramente de Clío: se la imaginó parecida a ella, pero con tablillas en vez de rótulo. Erato tenía la suerte de su nombre: debía presidir la poesía erótica, es decir, la lírica. Pero la evolución de las costumbres jugó una mala pasada a los artistas: éstos ya no distinguían, en el lenguaje común, la *lira* de la *cítara*, y le adjudicaron equivocadamente la segunda, que le habría correspondido mejor a Calíope. Terpsícore, por su parte, fue aceptada como la Musa de la danza y de las canciones ligeras que podían acompañarla, pero los artistas, a la hora de escogerle un atributo, tampoco anduvieron muy acertados: le dieron la *lira*, e incluso la *cítara* en ocasiones, aunque a menudo se limitaron a verla como una danzarina.

Finalmente, quedaban las Musas peor definidas: Euterpe recibió como atributo las flautas (el *aulós*) y, en consecuencia, se le adjudicaron todas las composiciones poéticas que se acompañaban con este instrumento, fuese cual fuese su carácter. Finalmente, Polimnia se vio en una situación comprometida: su género lógico, el himno a los dioses, estaba en plena crisis, y se decidió reforzar sus funciones con la oratoria, entonces más en boga. Por tanto, se la caracterizó sólo por su gesto y actitud, que podía ser, o bien inspirada, o manifiestamente retórica.

Una vez definidos sus cometidos, las Musas se repitieron en ciclos, que los romanos aceptaron con entusiasmo y reprodujeron en sarcófagos (Fig. 58). Tan sólo la evolución de los tiempos impuso entonces, de cuando en cuando, alguna variante, como la de atribuir un género nuevo, la *pantomima* –una especie de ballet con mímica, máscara y acompañamiento musical– a Polimnia. Además, por entonces se compuso, aunque ignoramos por quién, un poema latino que permitía rememorar el sentido de cada una: “Clío, cantando gestas, devuelve la vida a los desaparecidos. Euterpe impulsa las cañas con soplos de dulce son. La cómica Talía divierte con su lascivo discurso. La triste Melpómene recita con boato trágico. Mediante su cítara, Terpsícore

mueve, gobierna e incita los afectos. Erato, manejando el plectro, baila con los pies, con el canto y con el rostro. Polimnia señala todo con su mano y habla con su gesto. Urania escruta el movimiento del cielo y los astros. Calíope confía a los libros los cantares heroicos. La fuerza y la mente de Apolo mueven a estas Musas por doquier: sentado en el centro, Febo cuida de todo”.

A medida que avanzó el Imperio Romano, las Musas pasaron a tener, cada vez más, el cometido de personificaciones literarias: de ahí que se desarrollase un género híbrido, a caballo entre la mitología y la historia de la literatura, que gozó de gran éxito durante siglos: el retrato de literatos junto a Musas (Fig. 166) o, más aún, el ciclo de las nueve Musas con un cultivador señero de cada una de ellas a su lado. Es una temática que aparece en mosaicos y sarcófagos, y que a veces se combina con una solución alternativa: la sustitución, en un sarcófago, de la cabeza de una Musa por la de la difunta, sin duda aficionada a un género concreto.

Dado su escaso relieve religioso y su aceptación en el ámbito erudito, las Musas soportaron relativamente bien la llegada del cristianismo. A medida que los tiempos y los géneros literarios evolucionaron, se les buscó cometidos distintos: Fabio Fulgencio el Mitógrafo (siglo v d.C.), por ejemplo, hizo de cada una de ellas una fase en el proceso de creación musical o poética, y hubo autores que las situaron como motores de las esferas celestes. Así pudieron escapar, mal que bien, de la imposición de unas personificaciones nuevas: las de las *Siete Artes Liberales*, que nos interesarán en el capítulo vigésimo cuarto. Por tanto, pudieron pervivir, aunque reducidas en ocasiones a una simple nota mitográfica: Albricus, en su *Libellus de imaginibus deorum* (siglo XIII), las menciona como unas damas que cantan en círculo delante de Apolo junto a un laurel coronado por un cuervo.

Pero las Musas resurgen en el Renacimiento: ya Dante y Boccaccio las invocan como inspiradoras suyas, y el Quattrocento intenta reconstruir sus imágenes. Al principio, las sigue interpretando como motores musicales celestes y les pone atributos puramente imaginarios —en los llamados *Tarots de Mantegna* (1459) Clío monta sobre un cisne, Erato lleva una pandereta, Polimnia un órgano portátil y Melpómene un cuerno—, pero poco a poco se identifica su imagen antigua en relieves y sarcófagos, no sin confundirlas a veces con representaciones romanas de Horas u otras figuras danzantes. De ahí que, durante décadas, tenga vigencia una iconografía peculiar: tras la estela de A. Mantegna en su *Parnaso* (Fig. 74), se las ve como unas jóvenes que bailan en torno a Apolo.

Sin embargo, esta imagen dinámica, cuya mejor formulación es, posiblemente, una composición de B. Peruzzi (h. 1530), se deja pronto sustituir por la construcción estática y grandiosa del *Parnaso* de Rafael (véase Fig. 170), donde cada Musa recupera su personalidad clásica. Es el verdadero punto de partida de una iconografía que recibirá precisamente el nombre de *Parnaso*, y que inspirará a muchos artistas a la hora

de imaginar el mítico monte dedicado al mundo etéreo de la cultura. En ocasiones, junto a las figuras principales —Apolo y las Musas— se colocarán poetas; en otras, surgirá el caballo alado Pegaso, verdadero símbolo de la poesía y de la fama que adorna al genio; en otras más veremos personificadas a las fuentes Hipocrene y Castalia, confundidas a menudo; en otras, en fin, se recordará la visita que hizo Atenea (Minerva) a las Musas, según el testimonio de Ovidio (*Metamorfosis*, V, 264). Caben diversos matices significativos, pero el *Parnaso* es la mejor interpretación del coro de las Musas como conjunto, y basta recordar, entre sus visiones más brillantes, las de N. Poussin (h. 1632) y A.R. Mengs (1760), o, ya como una variante de interés, el cuadro de G. Moreau titulado *Las Musas abandonando a Apolo para ir a iluminar el mundo* (1868).

Sea en composiciones del Parnaso, sea en frisos o en ciclos de cuadros, las Musas se suelen presentar en la Edad Moderna como un conjunto, casi como un símbolo de la unidad de la cultura, y se analizan con minucia erudita sus atributos antiguos, intentando reproducirlos cada vez mejor (S. Vouet, h. 1635; E. Le Sueur, h. 1652; P. di Cortona, h. 1655; A. Canova, 1798); esto no obsta, sin embargo, para que se conserven en ocasiones los inventados en el Quattrocento o se añadan otros: así, Calíope y Clío pueden tener, además de sus atributos tradicionales, corona de laurel y trompeta (símbolo de la fama que procuran); Melpómene, trompa, espada, cetro y corona; Talía, rótulo e instrumento musical, y Urania, compás y corona de estrellas; todo ello sin hablar de atributos que ciertos pintores imaginan a su gusto y por razones particulares.

Sin embargo, también puede escogerse, por alguna circunstancia, una Musa concreta. En tal caso, merece la pena reseñar que las más representadas son Terpsícore, considerada siempre inspiradora de la danza (F. Boucher, 1758; B. Thorvaldsen, 1794; A. Canova, 1808); las teatrales Talía y Melpómene, que suelen formar pareja (F. Girardon, 1663; A. Watteau, h. 1715), y, ya a cierta distancia, Urania (A. Kauffmann, h. 1800), Clío (A.R. Mengs, 1772), Erato y Calíope. En cambio, Polimnia y Euterpe se diluyen, ahogadas por su propia indefinición.

Dejando ya las figuras representativas de las Musas, y apuntando tan sólo su circunstancial sentido alegórico (L. Giordano, *La mala música expulsada por las Musas*, h. 1700), podemos pasar ya a exponer sus mitos. En efecto, al igual que Apolo, sus fieles compañeras protagonizaron hasta tres concursos musicales legendarios. El primero, de trascendencia iconográfica prácticamente nula, fue el que las opuso a las sirenas (véase capítulo vigésimo tercero) y concluyó cuando las Musas, vencedoras, adornaron sus frentes con las plumas de las vencidas (atributo que aparece en ocasiones en el arte romano).

Más interés tiene para nosotros el concurso con las Piérides, que exige, ante todo, una aclaración léxica: a veces aparecen mencionadas las Musas con el nombre de Piérides por haber nacido, como hemos dicho, en el monte Pieria. Sin embargo, sus

oponentes en este mito llevan ese mismo nombre por ser hijas de un rey llamado Píero: “Píero tuvo nueve hijas, que formaban un coro a emulación de las Musas, y que compitieron con ellas en el monte Helicón. Cuando cantaban las Piérides, se producía una oscuridad total; cuando lo hacían las Musas, el cielo, el mar, los astros y los ríos permanecían en suspenso. Y las Musas metamorfosearon a sus oponentes convirtiéndolas en nueve pájaros (urracas)” (Antonino Liberal, *Metamorfosis*, IX). Este tema, aunque no muy común, puede hallarse en algún *Ovidio moralizado* y en el arte moderno: citemos, por ejemplo, el diseño de un grabado por Rosso Fiorentino (h. 1535), o diversas composiciones de J. Tintoretto (1545), P. Tibaldi (h. 1590) y G. Moreau (h. 1895).

Finalmente, hubo otro audaz cantante que se atrevió, éste en solitario, a competir con las Musas: su nombre era Támiris, y, “como destacaba en belleza y en el canto al son de la cítara, compitió con las Musas en un certamen musical llegando al acuerdo de que, si resultaba vencedor, podría hacer el amor con todas, mientras que, si era vencido, ellas podrían arrebatarle lo que desearan. Las Musas resultaron vencedoras y le privaron de los ojos y de su arte con la cítara” (Apolodoro, *Biblioteca*, I, 3, 3-4). En la Antigüedad, aunque este mito es mencionado ya en la *Iliada* (II, 594-600), tanto el poeta como su castigo aparecen tan sólo en contadas obras del siglo V a.C., como la *Nekyia* de Polignoto en Delfos (h. 470 a.C.). El tema no parece haber interesado en la Edad Moderna.

Cabe concluir este apartado señalando que, a lo largo de los últimos siglos, el mundo de las Musas ha evolucionado profundamente: por una parte, se ha querido vincular a las “Musas” sin nombre, pero de aspecto clásico, campos culturales ajenos a los que recibieron en la Antigüedad (por ejemplo, las bellas artes y la filosofía), llamándolas a veces “alegorías” de tal o cual género. Por otra, se han vuelto a desarrollar, como ya vimos que ocurrió de forma efímera durante el Helenismo, las personificaciones de géneros literarios, olvidando, cuando existen, los nombres de las Musas clásicas y adjudicando iconografías nuevas a figuras representativas de géneros modernos (por ejemplo, *La poesía mística*, de Aman-Jean, h. 1894).

Finalmente, como todos sabemos, la tradición que abrió el comediógrafo Menandro al decir que su verdadera “musa” era su amada Glicera se ha ido convirtiendo en la opinión común: cada poeta y cada artista tienen su “musa” (así, ya con minúscula) de carne y hueso. Pero esta vía tan fecunda, así como la que habla de una “Musa” particular, ideal e innominada para ciertos poetas (*El ideal, o las bodas del poeta con la Musa*, de C. Schwabe, 1902), es ya ajena a la iconografía clásica y entra de lleno en los planteamientos de la creatividad moderna.

8. LAS ADIVINAS DE APOLO

No muy alejado del campo poético de Apolo está el de la inspiración más radical que el dios concede a unos pocos elegidos: la que permite adivinar el pasado, el presente y el futuro, tanto en santuarios destinados a tal fin como en lugares públicos o en ambientes solitarios. Lo esencial es que el adivino —mujer casi siempre— entre en trance, se deje dominar por Apolo y, presa de *enthousiasmós*, deje hablar por su boca al propio dios. Por desgracia, este campo presenta unas claras limitaciones iconográficas: las imágenes antiguas que nos han llegado de estas videntes plantean a menudo problemas de identificación, y las modernas, como enseguida veremos, olvidan las tradiciones de la Antigüedad. En tales circunstancias, nos limitaremos a dar unas ideas generales.

Obviamente, la figura más importante de este complejo, en la vida ritual antigua, era la *pitia* de Delfos, la mujer que entraba en trance en ese santuario panhelénico y que precedía sentada en el trípode, tras haber bebido agua de la fuente Castalia y aspirado el perfume del laurel. Conocemos su aspecto a través de algunas imágenes antiguas —entre ellas, curiosamente, la copa ática del Pintor de Codro (h. 440 a.C.) en la que Egeo consulta a Temis, vestida como una *pitia* primordial—, y podemos decir que iba ataviada como una joven normal, con túnica larga y manto sobre la cabeza, por lo que sólo su colocación y sus atributos rituales permiten identificarla.

Pasando ya a las adivinas que ejercían como tales fuera de santuarios, acaso cabría destacar por su antigüedad a Casandra, hija del rey Príamo, que vaticinaba en la Guerra de Troya (véase capítulo vigésimo segundo). Su leyenda es bien conocida: “Deseoso Apolo de yacer con Casandra, le prometió enseñarle la adivinación. Pero ella, cuando la hubo aprendido, se negó a satisfacer sus deseos; y Apolo, en venganza, privó a sus profecías de la capacidad de persuadir” (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 12, 5). Sin embargo, la fortuna plástica de este relato es muy escasa: las pocas veces en que aparece Casandra en el arte antiguo, suele hacerlo en el momento de su violación durante la caída de Troya, mientras que el arte moderno se fija más bien en su función de infausta predicadora (A. Diepenbeeck, 1655).

Ya en este campo, debemos adentrarnos en el espinoso tema de las Sibilas. Al parecer, Sibila fue en principio una mujer concreta de la que Heráclito decía, ya en el siglo VI a.C., que “lleva más de mil años emitiendo con la voz del dios y con boca posesa cosas tristes, sin composturas ni perfumes” (Plutarco, *De pyth. or.*, 6, 397 A). Sea como fuere, a esta mujer, convertida ya en leyenda, se le fueron atribuyendo tantas predicciones escritas que, con el paso del tiempo, se empezó a pensar que en realidad no pudo ser la autora de todas, de forma que se desdobló su figura: surgieron así, entre los siglos IV y III a.C., la Sibila Helespóntica, situada junto a Troya; la Eritrea, en la costa de Asia Menor; la Déléfica, considerada la primera de las *pitias*; la

de Samos; la Pérsica o Caldea; la Líbica; la Frigia; la Cimeria; la Tiburtina, y acaso la más famosa de todas: la de Cumas, que ayudó a Eneas en su llegada a Italia, que proporcionó a Roma sus *Libros Sibílicos* y sobre la que Ovidio nos presentó la siguiente leyenda, relatada por ella misma: “Apolo me dijo: «Elige lo que tú quieras, doncella de Cumas: gozarás de lo que desees». Yo le mostré un puñado de arena y le pedí, insensata, alcanzar tantos años como granos tenía en la mano. Mas me olvidé pedirle la eterna juventud... Son ya siete siglos los que han pasado por mí, y aún me queda, para igualar el número de las arenas, ver otras trescientas cosechas y otras trescientas vendimias” (*Metamorfosis*, XIV, 132-146).

Pese a su interés, la iconografía antigua de las Sibilas es muy pobre, y la más segura se centra en monedas: ya a fines del siglo IV a.C. aparece la Sibila Helespóntica, y, desde 65 a.C., Roma acuña denarios con el perfil de la Sibila de Cumas. En cuanto a representaciones en relieves aducidas por ciertos autores, resulta imposible distinguir, de hecho, una posible Sibila de la *pitia délfica*; sólo la Sibila de Cumas aparece perfectamente identificada en varias miniaturas del *Vergilius Vaticanus* (h. 400 d.C.).

Al imponerse el cristianismo, Lactancio y otros Santos Padres adaptaron algunas de las predicciones atribuidas a las Sibilas para convertirlas en profecías sobre la llegada de Cristo: así, la Sibila de Cumas habría dicho: “Unos magos, ofreciendo grandes dones, entregarán oro, incienso y mirra”; la predicción de la Sibila Frigia sería: “El propio Dios quiso enviar desde el cielo a su hijo al cuerpo materno de una Virgen, a la que se lo había anunciado un ángel”; la Sibila Tiburtina habría añadido: “Concebirá en Nazareth al Dios al que verán en los campos de Belén”, y la conocida máxima de Delfos “conócete a ti mismo” sería en realidad la siguiente exhortación de la Sibila Délfica: “Conoce a tu Dios, que es el verdadero Dios”.

Como es bien sabido, esta cristianización de las Sibilas las convirtió en una versión pagana de los patriarcas hebreos y dio lugar a toda una iconografía cristiana, que aquí no viene al caso. Por tanto, nos limitaremos a mencionar el hecho de que sólo una Sibila antigua recuperó su sentido clásico primigenio en la Edad Moderna: nos referimos a la de Cumas, que volvió a ser representada junto a Eneas en ocasiones, sobre todo por artistas entusiasmados por el paisaje donde ocurrió su encuentro legendario (C. Lorrain, h. 1646; S. Rosa, h. 1650; J.M.W. Turner, 1823).

9. LOS AMORES DE APOLO

Voluntariamente hemos dejado para el final los mitos acerca de los amores de Apolo. En efecto, los que trataremos, que son los que han tenido trascendencia artística, están relacionados con el crecimiento de una planta o de una flor, y esto explica su desarrollo tardío: corresponden a una época en que se imponía con fuerza la

relación de Apolo con Helio y, por tanto, venían a mostrar la beneficiosa acción del Sol sobre la naturaleza y las plantas.

El más famoso de estos mitos es el de Apolo y Dafne, del que se tienen noticias literarias a partir del siglo III a.C., pero que logra su formulación definitiva en las *Metamorfosis* de Ovidio: el dios, enamorado de la ninfa, la persigue: “el viento desnudaba su cuerpo, soplos contrarios agitaban el vestido en su dirección y una ligera brisa hacía retroceder su cabello en movimiento... El perseguidor, al que las alas del amor ayudaban, es más rápido, no da tregua, acosa la espalda de la fugitiva y echa su aliento sobre los cabellos derramados por el cuello”. Dafne, entonces, pide ayuda a su padre, el río Peneo: “Apenas acabó su plegaria, un pesado sopor invade sus miembros, una delgada corteza ciñe su tierno pecho, sus cabellos crecen como hojas, sus brazos como ramas, y sus pies, hace poco tan rápidos, se adhieren en raíces perezosas”. Febo, desesperado, abraza las ramas y da besos a la madera: “Ya que no puedes ser mi esposa, al menos serás mi árbol; siempre te tendrá mi cabellera, te tendrá mi cítara, oh laurel, y te tendrá mi aljaba. Tú acompañarás a los caudillos latinos cuando voces alegres canten su triunfo” (I, 527-561).

Obviamente, no son muchas en la Antigüedad las obras de arte que recuerdan un mito entonces tan reciente: su primera representación conocida se halla en una talla de esteatita del siglo I a.C. exportada hasta el remoto Pakistán; después, en cambio, podemos hallar la persecución en pinturas pompeyanas, e incluso se conocen figuras representativas de la ninfa, medio transformada en laurel, desde la época de Augusto. Parece que el éxito del tema fue creciendo con el tiempo, y aún llegó a inspirar ciertos marfiles coptos (Fig. 59).

A partir del Gótico, la resurrección del mito es fulminante: los *Ovidios moralizados*, que interpretan el asunto como la defensa de la pureza frente a la concupiscencia, figuran a Dafne convertida ya casi por completo en árbol. El tema reaparece en las puertas de San Pedro del Vaticano realizadas por Filarete (1433), y A. Pollaiuolo (h. 1475) desarrolla las formas femeninas (aún vestidas) de la ninfa, dando la pauta para el futuro. Sería prolijo esbozar tan sólo una lista de los autores que han querido sugerir la huida y transformación de Dafne cuando Apolo está a punto de alcanzarla: bastará que, como mero botón de muestra, recordemos el famoso mármol de G.L. Bernini (1622/1625). Además, cabe señalar que un tema tan dinámico, lejos de agotarse en el Neoclasicismo, fue recuperado por la pintura romántica (J.M.W. Turner, 1837; Th. Chassériau, 1845) y ha llegado prácticamente hasta hoy (O. Zadkine, 1946; S. Dalí, 1966).

Mucha menos trascendencia artística tiene el mito de Cipariso, que conocemos también a través de Ovidio (*Metamorfosis*, X, 106-147), esta vez sin referencias anteriores: el protagonista, un héroe de la isla de Ceos, era amante de Apolo y cuidaba de un ciervo; sin embargo, un día, de forma involuntaria, dio muerte al animal, y ni

siquiera pudieron consolarle las palabras de su amigo: lo único que éste pudo hacer fue ver cómo Cipariso se transformaba en ciprés y decirle: "Serás llorado por mí, llorarás a otros y estarás junto a los que se duelan". Este tema es muy difícil de hallar en el arte: en varias pinturas pompeyanas vemos al héroe aparecer solitario, con una o dos jabalinas, junto a su ciervo herido o muerto; después, ya en la Edad Moderna, apenas pueden mencionarse algunas composiciones al respecto (Domenichino, en el ciclo sobre Apolo de la Villa Aldobrandini, en Frascati, 1616; P.P. Rubens, 1636).

Totalmente distinta es, por su antigüedad e importancia, la figura de Hiacinto (o Jacinto). En efecto, nos hallamos ante un dios menor primitivo, adorado en la región de Esparta ya antes de la llegada de los indoeuropeos y que, con el tiempo, vio reducida su categoría a la de un simple héroe, asociándose su culto al de Apolo. Sin embargo, esta relación se convirtió pronto en un espejo para la típica institución espartana de las relaciones homosexuales entre guerreros adultos y guerreros en formación: Hiacinto habría sido un adolescente amado por Apolo y, a la vez, por el viento Céfito. Sin embargo, la historia tuvo un desenlace fatal: en una ocasión en que Apolo y Hiacinto se ejercitaban en diversas especialidades atléticas, un disco lanzado por el dios hirió de muerte al joven en la cabeza, sea por casualidad, sea porque Céfito, celoso, lo desvió de su trayectoria. Mas sólo a fines del siglo IV a.C., al parecer, empezó a desarrollarse la tesis de que la sangre vertida por Hiacinto dio lugar a la flor del jacinto, que lleva escritas en sus pétalos las letras "A I" como grito de dolor.

Desde el punto de vista iconográfico, la figura de Hiacinto tiene un particular desarrollo desde fines del siglo VI a.C. hasta mediados del III a.C.: el héroe adolescente suele aparecer volando sobre un cisne, regalo de Apolo, y rehuyendo o aceptando de forma tangible el amor del joven y alado Céfito. Mucho más discutida es la identificación como Hiacinto del famoso *Discóbolo* de Mirón, sugerida por una gema romana en la que una inscripción da tal nombre a su inconfundible silueta.

En la Época Imperial, el tema vuelve a surgir, pero ya vinculado al nacimiento del jacinto: es el detalle que más interesa a Ovidio (*Metamorfosis*, X, 162-219) y que destacaba en un cuadro descrito por Filóstrato (*Imágenes*, I, 24). Se comprende que, a partir del Renacimiento, sea el asunto más representado (P.P. Rubens, 1636; G.B. Tiepolo, 1752), aunque también quepa imaginar la simple relación de los dos amantes (B. Cellini, 1546; A. Carracci, 1597).

10. LOS MITOS DE HELIO

Dado que el Sol sigue cotidianamente su curso sin desviarse de él, la función mítica de Helio es muy limitada. Se da el caso de que incluso debe pedir ayuda a Zeus para que castigue a los compañeros de Ulises que han dado muerte a sus toros en Sicilia, porque él no puede hacerlo desde su carro. Sin embargo, esto no obsta

para que, instalado en su privilegiada atalaya, vea cuanto ocurre en la tierra, y, por ejemplo, pueda contarle a Hefesto [Vulcano] que su esposa Afrodita [Venus] se encuentra con Ares [Marte] (Fig. 5).

Pero el propio viaje cotidiano del carro solar puede también desatar la imaginación poética, y no cabe mejor prueba de ello que el mito de Faetonte. Parece que esta grandiosa leyenda fue ya expuesta en unas tragedias perdidas de Esquilo y Eurípides, pero la mejor versión que nos ha llegado, acaso basada en un poema helenístico, es, una vez más, la de Ovidio: según un largo pasaje de las *Metamorfosis* (I, 750-779 y II, 1-332), Faetonte era hijo de Febo [Apolo, Sol], pero en cierto momento oyó que se ponía en duda tal filiación. Su madre, Clímene, le dijo entonces que fuese a ver a su padre para cerciorarse. Así lo hizo Faetonte: se dirigió al Extremo Oriente, donde el Sol tiene su palacio, y le pidió al Sol, como prueba de su paternidad, “el carro y el dominio y gobierno de los caballos de alados pies durante un día”. Pese a que Febo le explicó los peligros del recorrido, Faetonte no cedió, y su padre lo llevó hasta el carro: “El eje era de oro, la lanza dorada, áurea la cobertura externa de la rueda y de plata el conjunto de los radios; perfectamente ordenados en el yugo, crisólitos y otras piedras preciosas devolvían a Febo, cuando se reflejaba en ellos, su centelleante luz”.

Obviamente, el viaje se convirtió en un desastre: los caballos, al no reconocer las manos que los guiaban, se movieron a su capricho, pasando sin orden entre los animales del zodiaco y bajando hasta abrasarlo todo. En consecuencia, la Tierra y la naturaleza entera pidieron a Júpiter que diese fin a tal desaguisado, y el padre de los dioses reaccionó ante sus súplicas: “Lanzó el trueno y el dardo que blandía junto a su cabeza, y arrancó al auriga de la vida y del carro a la vez. Espantáronse los caballos y, dando un salto hacia atrás, liberaron del yugo sus cuellos y abandonaron las desgarradas riendas. A un lado cayó el freno; al otro, el eje; allá los radios de las ruedas rotas, y por todas partes quedaron esparcidos los restos del destrozado carro”.

La caída de Faetonte sobre el río Eridano (un río incierto de Occidente, que se puede identificar con el Po, el Ródano o el Rin) supone la desesperación de sus allegados: Clímene deplora la muerte de su hijo; también las Helíades, hijas del Sol como el audaz joven, lloran a su hermano, hasta que se transforman en chopos. Entonces Clímene araña la corteza de estos árboles, arrancándoles unas lágrimas de sangre que, al endurecerse, se convierten en ámbar. En cuanto a Cicno, amigo y pariente de Faetonte, llora asimismo su muerte y se metamorfosea en cisne (Ovidio, *Metamorfosis*, II, 333-380).

El mito de Faetonte, en el arte antiguo, se circunscribe al Periodo Imperial: es en la época de Augusto cuando aparecen sus primeras figuraciones, que muestran a Faetonte pidiéndole el carro a su padre (estuco de La Farnesina, h. 20 a.C.) o a las Helíades aparejándolo para la partida. Después, en los siglos II y III d.C., la caída de Faetonte se convierte en un tema luctuoso, muy apropiado para sarcófagos: en

grandiosas composiciones, vemos cómo el desgraciado joven cae en presencia de sus hermanas, de Cicno y de múltiples personificaciones del paisaje.

Cuando el tema vuelve a interesar, muchos siglos más tarde, su sentido es ya distinto: los *Ovidios moralizados* han visto a Faetonte como Lucifer rebelado contra Dios, y, como dice A. Alciato en uno de sus emblemas, el joven puede ser considerado la personificación de la vanidad de ciertos príncipes; por tanto, su fin es un acto de justicia de carácter moralizante, similar a los castigos de los Gigantes, de Marsias o de Ícaro: tal es la idea que expresan los pintores renacentistas y barrocos (S. del Piombo, h. 1511; Sodoma, h. 1511; G. Romano, 1527; L. Cambiaso, 1570; P.P. Rubens, 1636), sobre todo cuando reflejan al héroe cayendo por el aire; sin embargo, también cabe la visión conjunta del carro desbaratado y del llanto de los amigos del héroe, como una simple imagen dinámica y grandiosa (M.A. Buonarroti, 1533), o la representación detallada de las Helíades y su entorno como conjunto de personificaciones paisajísticas (Santi di Tito (Fig. 60); A. Diepenbeeck, 1655). Sea con sentido moral, sea con un objetivo meramente estético, el tema puede ser figurado en ciclos narrativos —como el de tapices diseñado por M. Cinganelli y tejido en 1661—, y puede decirse que se mantiene vigente hasta hoy (P. Picasso, en un grabado para las *Metamorfosis*, 1930; G. de Chirico, 1943; G. Braque, varias litografías entre 1945 y 1958).

También está íntimamente relacionado con el curso del Sol el mito de Clitia y Leucótoe, que conocemos asimismo a través de Ovidio: Febo se enamoró de Leucótoe, hija de un monarca persa, y llegó a sus habitaciones tomando la forma de su madre para, una vez allí, recuperar su ser y forzar a la joven. Pero esto puso celosa a Clitia, enamorada del dios, la cual relató al rey lo acontecido atribuyendo parte la culpa a la princesa; el monarca, furioso, dio muerte a su hija enterrándola viva, y Febo sólo pudo metamorfosearla en árbol del incienso. Por su parte, Clitia no pudo sino consumirse de amor por el Sol, mirando su curso todo el día, y así se convirtió en el heliotropo, una pequeña flor que gira de esa forma (*Metamorfosis*, IV, 209-271).

Este complejo mito, desconocido por el arte antiguo, se representa desde principios del Barroco: raras veces se insiste en la figura de Leucótoe (G. Goltzius, h. 1590): el tema que más interesa es el de Clitia mirando al cielo y convirtiéndose en flor (P.P. Rubens, 1636; Ch. de La Fosse, 1688; J. Natoire, 1745; A.R. Mengs, h. 1770; lord Leighton, h. 1892).

Capítulo noveno

Ártemis [Diana] y el mundo de la oscuridad

Si Ártemis fue, en la mitología, la hermana de Apolo, y si la misma relación fraterna unió a Helio [Sol] y a Selene [Luna], no puede extrañarnos que, en la evolución de las mentalidades, la fusión Apolo-Helio se acabase reproduciendo en la de Ártemis [Diana] y Selene: las dos diosas, netamente separadas al principio, e incluso enfrentadas por caracteres y mitos casi contrapuestos, se vieron definitivamente asimiladas en los versos de Ovidio y se transmitieron de ese modo a la Edad Moderna.

I. ÁRTEMIS [DIANA]: SUS SIGNIFICADOS E IMÁGENES EN LA ANTIGÜEDAD

Mientras que Apolo es, desde el principio, el dios que protege los ganados, es decir, la naturaleza animal domesticada por el hombre, Ártemis tiene bajo su dominio la naturaleza salvaje. Así es como la muestra, ya desde el siglo VI a.C., un himno dedicado a ella: “Canto a la tumultuosa Ártemis, la de áureas saetas, la augusta virgen cazadora de venados, lanzadora de dardos y hermana de Apolo...; [canto a] la que por montes sombríos y cumbres batidas por los vientos tensa su áureo arco, deleitándose en la caza y lanzando dardos que arrancan gemidos. Retiemblan los picos de los elevados montes y retumba el bosque umbrío con el rugido de las fieras. También se estremecen la tierra y el mar pródigo en peces; mas ella, con su corazón audaz, se dirige de un lado a otro destruyendo las fieras” (*Himno homérico XXVII a Ártemis*, 1-10).

¿De dónde surgió esta dinámica figura? Obviamente, una deidad que domine los animales salvajes y propicie su caza ha de tener, por fuerza, orígenes muy primitivos, seguramente paleolíticos: se trata de la remota *Potnia therón*, [señora de las bestias], que tiene manifestaciones en las más variadas mitologías, que aparece representada ya en la Anatolia neolítica y a la que se acude para que asegure la fecundidad de las especies comestibles y la victoria contra las alimañas. Por tanto, lo que debemos plantearnos es la progresiva diferenciación, en el seno de esta figura primordial, de los perfiles concretos que han de caracterizar a Ártemis y diferenciarla de Cibele u otras deidades de la misma índole.

Es posible que Ártemis empezase a hallar su propio ser a través de cualidades que la vinculaban al Apolo primitivo: no sólo cuidaba de la reproducción de los animales salvajes, sino que hacía lo mismo con los seres humanos: regía por tanto las

desgracias que podían ocurrir durante el parto y, por extensión, otras muertes no achacables a las saetas que su hermano lanzaba: ella también era flechadora a su manera. Por tanto, durante mucho tiempo fue *Potnia therón* por un lado, y diosa arquera por otro. Así parece que la vio la cultura micénica, prodigando en gemas talladas ambas imágenes, y el dilema volvió a plantearse muchos siglos después: durante casi todo el siglo VII a.C., Ártemis aparece en la Hélade como señora de las bestias, frontal, a menudo alada, vestida con peplo y coronada por un *polos*, ostentando a sus lados fieras o aves simétricas, a las que en ocasiones domina agarrándolas con sus manos. Sin embargo, ya a fines del mismo siglo empezamos a ver, como alternativa, la Ártemis cazadora, que prescinde de las alas y empieza a prodigarse en las escenas narrativas.

A lo largo del siglo VI y principios del V a.C. se va solucionando la dicotomía, ya que la Ártemis figurada como *Potnia therón* inicia su decadencia: sólo se mantiene en santuarios concretos, y lo hace casi siempre con una fórmula sencilla: es la típica diosa arcaica entronizada y cubierta con *polos*, que porta en las manos un fruto, una flor o un animal salvaje. Realmente, la que se impone de forma sistemática, a menudo junto a su hermano Apolo, es la *Ártemis flechadora*, que sigue llevando peplo al principio y que duda después entre esta prenda (Fig. 56) y la túnica larga con manto, a medida que tal moda se impone desde fines del siglo VI a.C..

A lo largo del Clasicismo griego persisten estas dudas en la vestimenta, y así lo demuestran dos obras de Praxíteles: este artista, en efecto, no dudó en tallar una Ártemis con un peplo muy refinado (h. 365 a.C.), pero, a la vez, se embarcó en un curioso problema que se planteaban los artistas desde las últimas décadas del siglo V a.C.: a nadie se le ocultaba la imposibilidad de recorrer los campos y perseguir a las fieras con túnica larga; por tanto, un criterio realista imponía acortarle la falda a la diosa. Sin embargo, como tampoco se la podía convertir en una mujer viril, al estilo de las Amazonas, por simple respeto a su divinidad, se ensayaron diversas fórmulas, como la doble falda superpuesta (Fig. 22). Fue al parecer en el ambiente del propio Praxíteles —y hay quien piensa que en su taller— donde se dio con la solución ideal: la túnica larga femenina podía, mediante dos cinturones casi superpuestos, acortarse hasta la altura de la rodilla, dejando por encima un amplio pliegue colgante. Esta prenda se complementaría con el manto femenino, pero colocado como una banda anudada en torno al torso, para facilitar el movimiento de los brazos: tal es el esquema elaborado por Praxíteles en su *Diana de Gabies* (h. 340 a.C.). Sólo quedaba perfeccionar esta vestimenta añadiéndole un calzado alto —sandalias reforzadas o botas—, pero con la parte delantera abierta, para mostrar los dedos de los pies y exaltar así la delicadeza femenina de la diosa; con este detalle, y, a veces, con una piel de animal cubriendo parte de la túnica, se completó la imagen más repetida de Ártemis hasta el final del mundo antiguo (Fig. 23).

Paralelamente, Ártemis va perfilando su personalidad y cometidos: es, ante todo, una diosa eternamente virgen, hermana de Apolo e hija de Leto [Latona], con los que conforma la Tríada de Delos, representada ya desde fines del siglo VI a.C.; es también señora de múltiples bosques en toda Grecia, y los recorre con bandadas de jóvenes ninfas que han escogido la pureza sexual y la actividad cinegética junto a ella. Por lo demás, sigue asistiendo a los partos y, por extensión, a las bodas humanas y divinas, donde siempre es bien recibida; finalmente, se la considera diosa tutelar de pueblos bárbaros dedicados a la caza, como los que se extienden al norte del Mar Negro, y de las Amazonas y otros héroes que han escogido la soltería como estado ideal; pero, por encima de todo, es la patrona de los cazadores e incluso de algunos pescadores, que le ofrecen sacrificios para lograr, ellos también, “redes cargadas de botín” (*Anthol. Gr.*, VI, 105).

En su conformación clásica, Ártemis ha perdido definitivamente atributos arcaicos como el *polos* o las alas: prefiere su típica vestimenta de cazadora y ciertos detalles complementarios: en ocasiones, para evitar que su cabellera se agite, la envuelve en un pañuelo (el *sákkos*), la ciñe con una diadema o la anuda sobre su frente. En cuanto a los objetos que porta, sólo en ocasiones deja de lado el arco y las flechas para empuñar la *cttara* —alusión a su familiaridad con Apolo— o las antorchas, tan necesarias para iluminar las bodas y recordar el “alumbramiento” de los hijos.

En cuanto a los atributos animales, mucho más comunes que el león, el jabalí o el cisne son el ciervo, la cierva y el gamo. Lo normal es que vayan a su lado, o que, desde el siglo V a.C., la diosa monte sobre ellos; sin embargo, a fines del Clasicismo surge una alternativa destinada al mayor éxito: si la diosa, en los siglos anteriores, podía ir en cuadriga de caballos, ahora la sustituye por una biga de ciervos o ciervas. Finalmente, es posible hallar a Ártemis con osos o con niñas: normalmente, se trata de una alusión a las “ositas” o niñas atenienses que se consagraban durante unos años a su servicio en los santuarios de la Acrópolis y de Brauron.

Junto a esta iconografía griega clásica se desarrollaron otras de forma independiente. En concreto, parece que, por lo menos desde el siglo VI a.C., se generalizó el nombre de Ártemis para designar a ciertas diosas locales anatólicas del tipo de la *Potnia therón*, todas ellas elaboradas como ídolos con cuerpo esquemático y actitud frontal. De entre estas figuras, cabe acaso limitarse a mencionar la Ártemis Anaitis o la Ártemis Eleuthéria, pero debe desde luego resaltarse por su importancia la Ártemis Efesia, que debió su fama a la de su ciudad y a su enorme templo, una de las Siete Maravillas del Mundo. Por desgracia, su figura representativa, coronada con una torre y recubierta por múltiples pechos femeninos y prótomos de animales, sólo nos es conocida a través de la estatua que se realizó al reconstruirse el templo a mediados del siglo IV a.C. (Fig. 61). Pese a las incongruencias estilísticas que presenta, fue una imagen adorada y repetida bajo el Imperio Romano.

Por lo demás, la Ártemis de tipo griego, con pequeñas variantes, logró difundirse fuera de Grecia: así, se asimiló a la tracia Bendis, que le prestó su gorro en punta. Sin embargo, más interesantes son las equiparaciones con deidades griegas, tanto las de carácter local –como la tesalia Enodia, que aparece a caballo y con una antorcha en la mano– como las panhelénicas: sabemos que Ártemis, desde pronto, fue asimilada a Hécate (de la que hablaremos en este mismo capítulo), y ya desde principios del siglo v a.C. hallamos imágenes suyas sobre un fondo de estrellas, lo que sugiere un temprano intento de vincularla a Selene [Luna].

Ártemis pasó pronto a Italia: en Etruria parece que sustituyó a una *Potnia therón* del Periodo Orientalizante, pero sin coincidir con ella: a mediados del siglo vi a.C. surge ya como Ártumes –mero calco del nombre griego–, y se presenta, desde el principio, como la arquera que ayuda a Apolo [Ápulu], siendo raras las ocasiones en que se libera de la presencia de su hermano. A partir del siglo v a.C. puede sustituir el arco por una rama o una palma y verse ya acompañada por un ciervo o un corzo; desde el siglo iv a.C., en fin, mientras que mantiene en ciertas imágenes presentativas la túnica larga, lo más común es que adopte definitivamente, junto a los mitos de la Ártemis cazadora, su vestimenta corta, llegando en ocasiones a confundirse con una Vanth (la Erinia o Furia etrusca, como ya dijimos en el capítulo séptimo).

La evolución no debió de ser muy distinta en el Lacio, aunque allí tuvo su papel, desde el principio, la tradición marcada por Diana. Esta diosa sabina primitiva tenía unos cometidos que coincidían con los de Ártemis: en efecto, era la señora de la vida salvaje, pero también –según la etimología de su nombre– tenía parte en el día, en la luz, es decir, en los alumbramientos de animales y seres humanos: tales debieron de ser las funciones de la Diana Nemorense o Aricina, cuyos ritos en el bosque de Aricia corrían a cargo del “Rey del Bosque”: era la misma Diana que recibió culto en un templo del Aventino construido, según la tradición, a mediados del siglo vi a.C.

Por desgracia, desconocemos el aspecto de esta Diana primitiva, y sólo podemos decir que en el Lacio se adoró alguna *Potnia therón*, porque todavía en época helenística la vemos representada en terracotas arquitectónicas. Sin embargo, es probable que, como en Etruria, la iconografía griega empezase a imponerse desde el siglo vi a.C., y, desde luego, cuando vemos las primeras imágenes de la diosa en bronce grabados, monedas y esculturas de fines de la República, Diana ha adquirido claramente las formas de Ártemis. Eso sí, la Roma de esa época y del Imperio se muestra muy ecléctica en su recepción: toma los modelos más variados, a partir del Arcaísmo final, y sólo cabe señalar su preferencia por ciertos tipos o actitudes, como la carrera en plena cacería o el gesto de sacar una flecha del carcaj colgado a la espalda. Por lo demás, se desarrollan las imágenes de la diosa en carro tirado por ciervos, o bien cabalgando en un ciervo, un caballo o el Grifo de su hermano. Estas iconografías, cada vez más decorativas, se mantienen hasta tejidos coptos del siglo vi d.C.

En cuanto a las asimilaciones de Diana con otras diosas, suelen circunscribirse al radio de acción ideológico marcado por Grecia: de nuevo podríamos hablar de Hécate, o añadir algunas deidades protectoras del nacimiento, pero, una vez más, hemos de insistir en la relación con Selene [Luna], de la que hablaremos al analizar a esta última en la próximas páginas.

2. ÁRTEMIS [DIANA] DESDE EL MEDIEVO

Con el fin del paganismo, Ártemis [Diana] desaparece. Sólo la vemos resurgir con fuerza al amparo de la literatura cortés, cuando la poesía alegórica empieza a considerarla la personificación de la castidad y a enfrentarla, una y otra vez, a Venus y al Amor. Lógicamente, esta presencia se traduce pronto en imágenes: así, en una miniatura de la *Crónica de Hainaut* (h. 1450), que puede servir de muestra para toda una época, vemos a la diosa en un templo gótico, y nos asombra su apariencia de dama que tensa el arco, pero con largas vestiduras y tocado en forma de turbante.

En el Quattrocento se recupera la figura clásica de Diana, que conserva su sentido simbólico medieval (Francesco di Giorgio, h. 1480), que recupera su relación con su hermano mítico (A. Durerero, 1502; L. Cranach, h. 1530), pero que, sobre todo, va ocupando progresivamente el campo de Selene [Luna] y sustituyéndola incluso en su función como planeta en las series de los astros. La casta diosa cazadora adquiere como un atributo indispensable la media luna sobre su frente, y atiende tanto a sus mitos propios como a los de la enamoradiza deidad nocturna, sin advertir a menudo los artistas la incongruencia que esta dicotomía supone desde el punto de vista mítico.

La Diana de la Edad Moderna es por tanto una joven que, con el cabello anudado en la nuca, porta las armas propias de un cazador: el arco y las flechas, la jabalina clásica o, incluso, la lanza corta de los monteros renacentistas, el cuerno de caza y el halcón de cetrería. En cuanto a la vestimenta, se intenta a menudo reproducir la de época romana, bien conocida a través de monedas, pero cabe también ver a la diosa desnuda o con un simple manto sobre el hombro, y descalza además, en plena cacería (Escuela de Fontainebleau, h. 1550). Con tales variantes, la diosa aparece una y otra vez, tanto en ciclos de dioses como en cuadros dedicados exclusivamente a ella, y sería ocioso intentar un catálogo de sus incontables representaciones (T. Zuccari, h. 1555; P. Veronese, 1563; P.P. Rubens, h. 1616, etc.). Sólo cabe decir que, aún en el siglo xx, Ártemis [Diana] ha seguido manteniendo su vigencia: se la ha visto como una simple mujer en ambiente selvático, o como una nueva *Potnia therón* hierática entre animales salvajes (E. Barlach, 1903; C. Lepage, h. 1925; G. de Chirico, 1933), incluso el arte abstracto la ha tomado como objeto de meditación (P. Klee, 1931).

Desde el punto de vista alegórico, Ártemis [Diana] suele personificar la castidad: A. Correggio la escogió para adornar la celda de la abadesa en San Paolo de Parma

(1519), y el mismo sentido tienen, por ejemplo, distintos cuadros de P. Perugino (1503); sin embargo, es obvio que este papel tiene escaso interés en las alegorías renacentistas y barrocas: en ellas, la diosa suele aparecer casi siempre como Selene [Luna], con lo que este astro comporta —pronto lo veremos— a nivel astrológico (A. di Duccio en el Templo Malatestiano de Rímini, 1454; B. Peruzzi en la Farnesina, 1510, etc.)

Un capítulo aparte merece la Ártemis Efesia: en efecto, esta iconografía fue bien conocida desde principios del siglo XVI a través de monedas y, sobre todo, de una escultura de la Colección Rossi (hoy en el Museo Capitolino), que ya inspiró a la escuela de Rafael. Sin embargo, su aspecto atípico, tan lejano a las imágenes clásicas de la diosa, y sus múltiples pechos, la convirtieron en motivo de profundos estudios y de fantasías desaforadas: por lo común, se acabó concluyendo que esta figura representaba la Naturaleza, y con este sentido se la representó una y otra vez, casi siempre como estatua inanimada (B. Cellini, h. 1550; M. van Heemskerck, 1567; P.P. Rubens, h. 1613).

3. LOS MITOS DE ÁRTEMIS

Ártemis tuvo una vida mítica muy activa; tanto, que ya en la Antigüedad se imaginó algún ciclo completo sobre ella (podio del teatro de Hierápolis, en Frigia, h. 205 d.C.), y en la Edad Moderna se renovó la costumbre (por ejemplo, en ocho tapices de la Escuela de Fontainebleau realizados en honor de Diana de Poitiers, amante de Enrique II de Francia, h. 1550). Sin embargo, no es caso de que repasemos aquí toda esta biografía mítica: baste recordar que, en el capítulo tercero, hablamos del nacimiento de la diosa y de su tierna infancia junto a Leto, además de su enfrentamiento con los Alóadas. Sabido es, por lo demás, que buena parte de sus combates, al haberlos compartido con Apolo, han surgido ya al hablar de él —castigos de los Nióbides y de Ticio— o aparecerán a su debido tiempo: así, en el capítulo dieciocho veremos cómo discutieron con Heracles los dos hermanos por la Cierva de Cerinia.

Entre los mitos particulares de nuestra diosa, también los hay que recibirán su estudio más adelante: así, en los capítulos vigésimo segundo y vigésimo tercero veremos su papel en las leyendas de Ifigenia, la hija de Agamenón y hermana de Orestes. Mas, aun dejando de lado estos relatos, todavía nos quedan algunos en los que Ártemis [Diana] aparece como protagonista indiscutible. Todos ellos se relacionan con su vida salvaje y la imaginan entre las ninfas que comparten sus cacerías en los bosques. Su carácter radicalmente contrario al amor y a las relaciones sexuales, que —como ya hemos dicho— hace compartir a sus compañeras, la sitúan en el aislamiento de la naturaleza, donde estas figuras femeninas se mueven con libertad.

Antes de acercarnos a los mitos propiamente dichos que nacen de tan peculiar existencia, cabe señalar que ésta ha dado lugar, en la Edad Moderna, a dos iconografías

muy bien caracterizadas, aunque no excluyentes: una es la de *Diana cazando con sus ninfas*, escena cinegética a cargo de la diosa y de sus animosas compañeras (P.P. Rubens, 1636; A. Böcklin, 1896), y la otra es su consecuencia lógica, el *Baño de Diana*, en el que todas se desnudan junto a una fuente o una laguna y se introducen en ella ajenas a la presencia de mirones (Filarete en las puertas del Vaticano, 1433; Parmigianino, 1520; J. Vermeer, h. 1655; J.-A. Watteau, 1715; F. Boucher, 1742). Obviamente, la ficción que proponen estas dos iconografías, o las de carácter híbrido entre ambas (Domenichino, 1616), consiste en concebir a los espectadores como esos mirones o voyeurs que la diosa y sus ninfas quieren evitar, y que, como inmediatamente vamos a ver, se convierten en sus antagonistas preferidos.

En efecto, tal despreocupación por el propio desnudo, ajena a la actitud púdica de las mujeres civilizadas en las ciudades, excita el interés de los dioses y de los hombres que se aventuran por las soledades de las selvas. De ahí que se prodigue el accho de los sátiros, que se sienten atraídos por las ninfas y por la propia diosa (Fig. 62). Esta aproximación de los sátiros no corresponde a ningún mito concreto, sino que se presupone desde la Antigüedad como el encuentro lógico entre colectivos míticos que habitan en el mismo ambiente boscoso. Pero es a partir del Renacimiento cuando se multiplican las escenas con esta temática, sobre todo porque entonces se interpretan erróneamente como reuniones de sátiros y ninfas las representaciones antiguas de sátiros y ménades, y se crean escenas nuevas a partir de esos modelos.

Cuando los sátiros irrumpen entre las ninfas de Diana, la reacción suele ser violenta, entablándose una lucha entre unos y otras: en clave moral, la castidad se defiende de la lujuria (P.P. Rubens, 1638). Sin embargo, también cabe una relación amistosa, con tareas comunes e incluso celebración de conciertos y danzas: en tal caso, la idea que exalta el artista es la armonía de la naturaleza (F. Clouet, h. 1555; P.P. Rubens, 1638)

Lo que resulta impensable es, pese a todo, que Diana y sus ninfas mantengan relaciones sexuales con quienes las sorprenden: ya vimos, en el capítulo cuarto, cómo expulsó la diosa de su círculo de amigas a Calisto cuando ésta tuvo amores con Zeus. Sin embargo, más drástico aún fue el fin de Acteón, un nieto de Apolo.

La leyenda de Acteón, al que el propio centauro Quirón había instruido en el arte de la caza, es muy antigua, pues se remonta al menos al *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo. Sin embargo, parece que al principio su castigo por Ártemis —ser convertido en ciervo y devorado por sus propios perros— no se debió a que la hallase bañándose junto a sus ninfas, sino a su jactancia, pues se consideró mejor cazador que la diosa. Así se explica que, desde el momento en que esta escena empieza a representarse en el Arcaísmo —con un protagonista aún barbado—, Ártemis se muestre en ella totalmente vestida. En estas obras, por lo demás, el desventurado cazador suele

aparecer con formas completamente humanas (dos vasijas del Pintor de Pan, h. 470 a.C.; metopa de Selinunte, h. 460 a.C.; urnas cinerarias etruscas, siglo II a.C.), y sólo en casos aislados (por ejemplo, en algún “relieve de Melos”, h. 460 a.C.), se apunta su incipiente metamorfosis mediante unos cuernos de ciervo.

La causa del castigo cambia drásticamente a principios del Helenismo: Calímaco (*Himno a Palas*, 107-116) dice que el héroe “vio, sin quererlo, el agradable baño de la diosa”, y esta frase inicia el camino hacia la leyenda que acabará perfilando Ovidio: “Mientras que la Titania [Selene, hija del titán Hiperión, identificada con Diana] se bañaba en las aguas en las que acostumbra, he aquí que el nieto de Cadmo..., vagando por la desconocida arboleda con pasos inseguros, llegó, llevado por su destino, hasta el bosque sagrado. Tan pronto como penetró en la cueva regada por los manantiales, las ninfas, que estaban desnudas, golpearon sus pechos al ver al hombre... y, colocándose en torno a Diana, la ocultaron con sus cuerpos”. Diana, que sobresalía sobre ellas, arrojó agua sobre el intruso mientras le decía: “Ahora podrás contar que me has visto desnuda, si eres capaz de hacerlo”. De inmediato, “le fija a la cabeza rociada unos cuernos de longevo ciervo, le alarga el cuello, le pone las orejas en punta, convierte sus manos y pies en largas patas, y cubre su cuerpo con una piel moteada; además, le infunde miedo”. Huye el héroe, admirándose de ver su nueva imagen reflejada en el agua e incapaz de articular palabra alguna, y sus numerosos perros lo persiguen, azuzados por sus compañeros, que no pueden identificarlo, hasta que finalmente “despedazan a su dueño bajo la falsa apariencia de ciervo” (*Metamorfosis*, III, 174-253).

Obviamente, el nuevo planteamiento del mito supone un cambio en la iconografía: en Época Imperial hallamos, tanto en relieves como en mosaicos (por ejemplo, el de Shahba, en Siria, h. 250 d.C.), a Ártemis desnuda en cuclillas, intentando ocultarse de las miradas de Acteón, o a éste, ya a menudo con cuernos, atacado por su jauría. Cabe representar el mito en las dos escenas sucesivas o intentar fundirlas en una sola. Es curioso que esta iconografía antigua se mantenga, a través de copias, hasta el Renacimiento Macedónico bizantino (siglo XI).

En la Baja Edad Media, las miniaturas de los *Ovidios moralizados* siguen con fidelidad el texto de las *Metamorfosis*, mostrando a la diosa y a las ninfas desnudas y a Acteón en forma de ciervo (Fig. 63). Después, a partir del Renacimiento, es más difícil, aunque no imposible, hallar al cazador ya convertido en animal (L. Cranach, h. 1520; J. Bassano, h. 1585; J.-F. de Troy, 1734): se prefiere más bien, o representar el mito en varias escenas (Parmigianino, 1523; B. Thorvaldsen, 1838), o hallar una solución intermedia —Acteón con cabeza o con cuernos de ciervo (B. Peruzzi, 1511; Tiziano, 1559; B. Cesari, 1600; Rembrandt, 1634)—, cuando no acudir, sencillamente, al primer pasaje del relato: el del descubrimiento por Acteón de las diosas desnudas bañándose (Tiziano, 1558; P. Veronese, 1560; J.-B. C. Corot, h. 1835; G. Pérez Villalta,

1985). De cualquier modo, este mito permite representar el *Baño de Diana*, con todos sus desnudos femeninos, bajo la cobertura de un sentido moralizante: A. Alciato lo interpreta, en uno de sus “emblemas”, como una lección a quienes van con malas compañías y acaban “despedazados por sus lebreles”.

También el complejo mito de Orión debe incluirse en este contexto. Según Apolodoro (*Biblioteca*, I, 4, 3-5), éste era un gigantesco hijo de Gea al que Posidón concedió el privilegio de caminar sobre el mar. Cuando intentó cortejar a una joven, el padre de ésta lo cegó; entonces él se apoderó de un niño, lo puso sobre sus hombros y le ordenó que dirigiese sus pasos hacia Oriente; llegado allí, Helio [Sol] le devolvió la vista. Entonces Eos [Aurora], prendada de él, lo llevó a Delos, pero allí tuvo lugar su fin: sea porque violentase a una de las vírgenes hiperbóreas, sea porque retase a Ártemis, esta diosa le dio muerte con sus flechas.

En la Antigüedad, apenas se conocen imágenes de Orión: puede que aparezca, entre los condenados del Hades, en uno de los frescos de la *Odisea del Esquilino* (h. 50 a.C.), y Luciano nos describe brevemente un cuadro que lo representaba, con el niño a sus espaldas, caminando hacia oriente (*Sobre la casa*, 28-29). En la Edad Moderna, tampoco su figura y su leyenda se prodigan, pero no faltan artistas que se interesen por ellas: G. Romano (h. 1545) y B. Thorvaldsen (1838), por ejemplo, representan la muerte del gigante, pero la imagen más sugestiva del tema es acaso la de N. Poussin (1658), quien intenta reconstruir el cuadro descrito por Luciano, aunque colocando al fondo a Ártemis.

4. SELENE [LUNA]: SU IMAGEN ANTIGUA Y SU TRANSFORMACIÓN MODERNA

Selene, generalmente considerada hija de los Titanes Hiperión y Tía, es en Grecia, sencillamente, la personificación de la Luna. Como elemento del paisaje, empezó a ser representada a principios del siglo v a.C., y lo hizo, durante el Clasicismo y el Helenismo, con tres iconografías muy distintas: o bien como una cabeza femenina con media luna encima; o bien, con túnica y manto, a lomos de un caballo, que puede estar cansado al finalizar la noche —así aparece en una metopa del Partenón (h. 440 a.C.) y en el *Altar de Zeus* en Pérgamo (h. 180 a.C.)—, o bien, muy raras veces en esos siglos, la descubrimos montada en un carro de dos caballos, a menudo alados. Al parecer, no llegó a recibir culto, aunque, poco a poco, empezó a destacar su figura al desarrollarse el interés por la astronomía: en el campo científico, se vio equiparada a los planetas a principios del Helenismo.

En Roma, por el contrario, Luna tenía una larga historia: diosa sabina primitiva relacionada con la magia, poseía un templo en el Palatino (donde era adorada como Noctiluca, la “luz de la noche”) y otro en el Aventino; además, se la situaba entre los veinte dioses principales de la ciudad y se habían dado pronto los primeros pasos

teóricos para identificarla con Diana y, a través de ella, con Ártemis. Realmente, las resonancias de su figura permitían éstas y otras identificaciones: a lo largo del Imperio Romano la veremos confundirse con diversas diosas clásicas –Juno Lucina, Proserpina, Venus, Hécate– e incluso con figuras orientales, como Astarté e Isis.

Desde luego, la figura de la Luna era fascinante para los romanos, y basta para convencerse leer este texto de Apuleyo: “Al principio de la noche me despertó una súbita pesadilla, pero vi el disco de la Luna llena, que en aquel instante salía del seno de las olas irradiando un vivo resplandor. Me sentí protegido de las sombras, de la soledad y del silencio nocturnos; creí también en su augusta deidad y en su soberano poder; me convencí de que su providencia rige a su albedrío los destinos humanos y que tanto los animales domésticos como las fieras indómitas, y hasta la misma naturaleza inanimada, subsisten por la divina influencia de su luz” (*El asno de oro*, XI, 1, 1-2).

Luna, por tanto, iba a ser alabada y representada a menudo durante la Época Imperial, sea como diosa, sea como simple personificación de su astro. Todos los poetas la imaginaban pálida y a veces coronada por una diadema de estrellas, una pequeña media luna o unos cuernos de toro. Decididamente, había que conferirle una actitud digna: se generalizó su imagen sobre un carro de plata tirado por dos caballos, ya sin alas (Fig. 1), y éstos, a partir del siglo III d.C., empezaron a ser sustituidos por toros. Allí instalada, Luna suele llevar una antorcha (su propia luz) e ir vestida con túnica larga y un manto que, a menudo, vuela sobre su cabeza.

La asimilación de Selene o Luna a Ártemis [Diana] –que, como hemos dicho, deja sus primeras huellas en la Grecia del siglo V a.C. y se esboza en Italia (al menos en el plano teórico) durante la República Romana– se impuso finalmente en la literatura: aparece ya claramente expresada por Cicerón (*De natura deorum*, II, 27, 68), insiste en ella Virgilio (*Eneida*, IX, 402-405) y queda consagrada para la posteridad, como la de Helio [Sol] y Apolo, por las *Metamorfosis* de Ovidio. Sin embargo, es muy difícil hallar testimonios artísticos que acrediten su difusión en la Antigüedad: sólo en obras muy aisladas –entre ellas, un bronce del Museo de Lyon– podemos ver a Luna portando carcaj, o, en otros casos, a Diana sobre un campo de estrellas.

En la Edad Media, como es lógico, se mantuvo la iconografía de Luna circunscrita a la representación de su astro. Baste señalar dos simples ejemplos: en la iglesia visigótica de Quintanilla de las Viñas la vemos como un busto de mujer vestida, con la media luna sobre la cabeza; en cuanto al marfil carolingio de la Crucifixión conservado en Munich (Fig. 4), nos muestra la perduración de la Luna montada en un carro tirado por toros.

Sin embargo, la Luna medieval heredaba los significados astronómicos y esotéricos que había ido acumulando a lo largo del Imperio Romano: tenía consagrado un

día de la semana, el lunes, y un metal, la plata; regía el signo zodiacal de Cáncer, eminentemente acuático, y por ello sus “hijos” eran los pescadores y navegantes; incluso se la seguía considerando relacionada con los nacimientos, la magia y el Más Allá. Ciertamente, era una figura compleja en el folklore y esto se traslucía, a menudo, en sus representaciones.

Pero los ambientes cultos del Renacimiento inician el cambio iconográfico: Selene (Luna) pasa a asumir, en lo esencial, el aspecto de Ártemis (A. di Duccio, en el Templo Malatestiano de Rímimi, h. 1450; B. Peruzzi, 1510; A. Correggio, 1519, etc.). Sin embargo, la identificación no es tan completa como la de Apolo y Helio [Sol]: por lo general, se aceptará la costumbre clásica de darle a la diosa de la Luna una túnica larga hasta los pies, y no la túnica recogida y corta de Ártemis. La razón se halla, posiblemente, en la tradición medieval y en el hecho de que, ya en el siglo xv, era bien conocido en Roma un sarcófago con el mito de Selene y Endimión (hoy conservado en el Palacio Rospigliosi), donde este detalle del traje es evidente. Por tanto, se impuso durante siglos una imagen híbrida de la Luna –traje de Diana, pero alargado hasta los pies, arco y flechas, media luna sobre la frente, carro de dos caballos–, que se ha mantenido hasta hace relativamente poco (P. Cornelius, h. 1820; H. Fantin-Latour, 1870). Sólo en el siglo xx parece que ha caído en crisis, al dejarse guiar los artistas cada vez más por sus sensaciones personales ante el astro nocturno: éste puede, por ejemplo, aparecer como una simple doncella vestida de blanco que porta en las manos una esfera blanca y luminosa (G.A. Mossa, h. 1912)

5. LOS MITOS DE SELENE

Como corresponde a una diosa nocturna, Selene es muy dada a los amores, y, aunque dejemos de lado los que tuvo con Zeus, no podemos sino señalar que Pan la conquistó, según Virgilio (*Geórgicas*, III, 391-393) “con una ofrenda de nevado vellón” (tema representado por A. Carracci, 1597). Sin embargo, sólo uno de estos amores, el de Endimión, tiene verdadera importancia en el campo de la iconografía.

El mito de Endimión y Selene fue ya citado por Safo en un poema perdido y se representó en algún vaso de fines del siglo V a.C. Sin embargo, parece que fue en la poesía bucólica helenística cuando acabó de tomar su forma definitiva, que podemos resumir con las palabras de Apolodoro: “Como Endimión destacara por su belleza, Selene se enamoró de él y Zeus le otorgó que escogiera lo que deseara. Él escogió dormir eternamente, permaneciendo inmortal y sin envejecer” (*Biblioteca*, I, 7, 5). A partir de esta sencilla trama, sólo cabe imaginarse al joven como la propia diosa lo describe en los *Diálogos de los dioses* de Luciano: “Me parece guapísimo, sobre todo cuando, tras extender sobre una piedra la clámide, se acuesta en ella; se escapan de su mano izquierda los venablos que con ella sostiene, y su brazo diestro, arqueado en

torno a la cabeza, se adapta a la forma de su rostro; él entonces, totalmente relajado por el sueño, exhala un aliento de ambrosía. Yo entonces descendiendo sin hacer ruido, caminado de puntillas para no despertarlo ni asustarlo” (19, 2).

En la Antigüedad, la imagen de este mito adquiere una fuerza creciente desde principios del Periodo Helenístico: ya en un espejo de plata de esta época vemos la escena con todos sus detalles: Selene se lanza sobre Endimión en presencia de Eros, mientras que el perro del héroe dormido huye. Este esquema se repetirá, con la diosa semidesnuda, en la pintura pompeyana y en los mosaicos romanos, pero será en los sarcófagos donde más se desarrolle la escena con múltiples figuras secundarias: allí veremos a la diosa vestida con larga túnica descender de su carro para asegurar al héroe —y al difunto que a menudo le presta sus facciones— un sueño eterno y feliz (Fig. 64). Mucho más raro es hallar, en la misma época, la figura aislada de Endimión dormido, con su perro ladrando al presentir la llegada de Selene (relieve de los Museos Capitolinos, h. 130 d.C.).

A partir del Renacimiento vuelve a fascinar la idea del bello joven eternamente dormido y visitado por la Luna, pues ya simboliza el carácter impercedero de la belleza. Por ello, muchas veces el durmiente aparece solo, y la presencia de su amada sólo es sugerida a través del astro en el cielo (Tiziano, h. 1508; Cima da Conegliano, 1510; Guercino, h. 1650; A. Canova, h. 1820); sin embargo, no faltan las escenas en que Selene se acerca al pastor dormido en su figura convencional de Diana con túnica larga, o bien semidesnuda (A. Carracci, 1597; P.P. Rubens, 1636; P.F. Mola, 1660); en estos ambientes nocturnos no suele faltar el perro junto a su amo, y a veces surge Eros [Cupido] para subrayar el sentido de la visita (B. Thorvaldsen, 1838). Por el contrario, es más raro presenciar uno de los primeros encuentros de Selene y Endimión, cuando éste se halla aún despierto (B. Peruzzi, 1511; N. Poussin, h. 1627). Cabe señalar, por lo demás, que este tema no ha desaparecido en la Época Contemporánea (W. Crane, 1883; H. Fantin-Latour, 1903; G. de Chirico, 1961).

6. NYX [NOX, LA NOCHE] Y LA OSCURA HÉCATE

La diosa Nyx —graffa que preferimos a Nix, porque ésta significa ‘nieve’ en latín (Fig. 1)— personifica a la noche. En la Teogonía de Hesíodo aparece como una figura mítica antiquísima, pues es hija del Caos y hermana del Érebo, es decir, de las tinieblas del mundo inferior; mas, si dijimos en el capítulo primero que pocos de estos seres primordiales tienen iconografía propia, cabe añadir ahora que Nyx constituye acaso una excepción a la regla.

Pero una excepción relativa: en efecto, acaso el peor problema que puede plantear esta figura al iconógrafo es su propia indefinición, fruto de su escasez a lo largo de los siglos. La primera representación de Nyx de la que tenemos noticia adornaba

el *Cofre de Cipselo* (princ. siglo VI a.C.), y allí, según Pausanias (V, 18, 1), se la veía llevando en sus brazos a dos niños de pies torcidos –Hipno [el Sueño] y Tánato [la Muerte]–, de los que era nodriza. Sin embargo, no parece que esta imagen tuviese éxito: cuando volvemos a ver a Nyx, ya en el siglo V a.C., es en series astrales donde se suceden Selene, montada en su caballo cansado, Nyx, montada en un carro con dos caballos, y Helio, subido en su conocida cuadriga. Dada esta iconografía, se comprende la discusión acerca de si la figura con dos caballos que cierra por el extremo derecho el frontón oriental del Partenón es Selene, como tradicionalmente se ha dicho, o más bien Nyx. Por lo demás, también en el siglo V a.C. se advierte en ocasiones, como iconografía alternativa para Nyx, una figura femenina, con o sin alas, que puede correr a pie detrás del caballo de Selene y que se enriquece, desde el siglo IV a.C., con un amplio velo, alusión a la oscuridad de la bóveda celeste: tal es la imagen que aparece en todo su esplendor entre los dioses nocturnos en el *Altar de Zeus* en Pérgamo (h. 180 a.C.).

En el Imperio Romano, Nox, personificación de la Noche, hereda la iconografía de esta Nyx griega a pie, y en particular su velo desplegado tras la cabeza: así podemos verla en la Columna de Trajano (h. 115 d.C.) y en diversos sarcófagos, y así permanece, a través de miniaturas, hasta recuperarse de forma efímera en el *Salterio de París 139* (h. 940 d.C.). Pero también existe, a la vez, una Nox alada y sin velo, que se desarrolla en el siglo III d.C. y se mantiene hasta la *Iliada Ambrosiana* (h. 500 d.C.).

Ante tantas soluciones, se comprende que en la Edad Moderna no llegara a imponerse ninguna iconografía antigua de la Noche: en ocasiones se ha preferido sustituirla por Selene (A.R. Mengs, h. 1770), y lo normal es que cada artista haya acudido a planteamientos particulares, imaginándola como una mujer rodeada por atributos de las sombras: así, Miguel Ángel, en las Tumbas Mediceas (h. 1530), la coloca dormida, con el creciente lunar, una lechuza y una máscara. Los pocos intentos de recuperar trazos de la iconografía antigua pasan por el estudio de los textos: C. Ripa describe la Noche como una mujer de piel oscura, vestida con un manto azul cubierto de estrellas y volando con dos grandes alas; coronada con una guirnalda de adormideras, debería llevar en su opinión –siguiendo el texto de Pausanias– un niño blanco (el Sueño) y otro negro con los pies torcidos (la Muerte), ambos dormidos. Pocos artistas coinciden con esta descripción, pero, entre ellos, podemos recordar a A. Carracci (1602) y a B. Thorvaldsen (Fig. 65).

Aunque aún desde el principio a Ártemis y asiática como ella, Hécate es vista como descendiente de Titanes y, por tanto, capaz de apartarse en ocasiones de la religión del Olimpo. Carente de leyendas, empezó siendo una diosa con funciones funerarias a la que se dedicaban estatuas en las encrucijadas y se pedían los más variados favores. Pero, en el siglo V a.C., el hecho de que esas peticiones se fuesen haciendo cada vez más por la noche empezó a darle un carácter más misterioso y temible: pasó

a refugiarse en el oscuro mundo de la magia, y se pensaba que acudía a la llamada de los brujos y las hechiceras, satisfaciendo sus deseos a menudo inconfesables. Con tan terrible imagen se introdujo Hécate en Roma, difundiéndose después por todo el Mediterráneo.

Desde el punto de vista iconográfico, Hécate aparece al final del Arcaísmo como una diosa vestida, portadora de antorchas, en contextos relacionados con el más allá: la vemos, por ejemplo, como mera acompañante en diversos pasajes del mito protagonizado por Deméter y Perséfone. Esta iconografía puede evolucionar: en ciertas visiones de los infiernos fechables en el siglo IV a.C., ha pasado a ocupar un puesto en el palacio de Hades y a ataviarse como las Erinias [Furias], con falda corta, botas y antorchas: sólo revela su identidad porque, normalmente, carece de correas cruzadas sobre el pecho y de serpientes en la cabellera.

Sin embargo, por esas fechas ha surgido la que será la imagen más peculiar y conocida de la diosa: nos referimos a la “triple Hécate”, que mira a los distintos puntos de la encrucijada en la que se encuentra, y que por ello se compone de tres cuerpos pegados por la espalda. Así aparece ya desde que Alcámenes la imagina para la Acrópolis de Atenas (h. 430 a.C.), y la idea de la diosa con tres cuerpos y tres cabezas se reproduce con pequeñas variantes (*Altar de Zeus* en Pérgamo, h. 180 a.C.). Así se mantendrá durante el Imperio Romano, aunque a veces se la identifique, a través de inscripciones, con otras deidades, como Ártemis [Diana], Selene [Luna] o Perséfone [Proserpina]. Como señora de la magia que es, sus atributos son armas terribles: serpientes, antorchas, látigos y cuchillos.

Una vez desaparecido el paganismo, Hécate apenas volvió a recuperarse en su forma antigua: raras veces se la toma como figura independiente, sea por parte de mitógrafos (como V. Cartari), sea por iniciativa de algún artista (W. Blake, h. 1795; C. Klein, 1933). Lo más normal es que surja tangencialmente, a veces con formas extrañas, en los cuadros que representan a Medea practicando la brujería (Fig. 139).

7. EOS [AURORA] Y SUS MITOS

Eos, “la de azafranado peplo”, es hija de los Titanes Hiperión y Tía, y por tanto hermana de Helio y Selene. Otro de sus sobrenombres épicos es “la de los dedos de rosa”, dedos con los que abre las puertas del cielo al carro del Sol. Se trata por tanto de una figura mítica muy primitiva, a la que Hesíodo empareja con un ser de su misma generación, Astreo, hijo del Titán Crío, para hacerla madre de Eósforo (el lucero matutino) y de los vientos Céfito, Bóreas y Noto (*Teogonía*, 379-383, y grabado ilustrativo de J. Flaxman (1817).

Desde que Eos aparece en el arte griego, a fines del Arcaísmo, siempre va vestida con túnica y manto, y puede presentarse de dos formas distintas: sea alada, volando,

sea montada sobre un carro tirado por dos o cuatro caballos; en este caso, suele aparecer con alas si sus caballos no las llevan, porque debe remontarse por los aires para moverse por el espacio y seguir la órbita de Selene [Luna], a la que sigue, y de Helio [Sol], al que precede. Por desgracia, tanto su iconografía como su colocación entre los dos grandes astros permiten confundirla en ocasiones con Nyx: como simple guía, diremos que Eos puede llevar una o dos vasijas, con las que vierte el rocío, y que en ocasiones la acompaña Eósforo, el lucero de la mañana (Fig. 47). Por lo demás, Eos puede aparecer, en ocasiones, de otra forma más: montada a caballo: así lo hace en el *Altar de Zeus* en Pérgamo (h. 180 a.C.), donde va delante del carro de Helio [Sol] y se muestra muy semejante a Selene, que cabalga tras ellos.

Llegada a Italia, Eos impone sus iconografías y sus mitos a la diosa etrusca Thesan, que tenía su mismo significado y era adorada desde el siglo VII a.C., pero que sólo es representada desde el Arcaísmo tardío. Lo mismo ocurre con la romana Aurora, que suele mostrarse en grandes visiones alegóricas del cielo (Fig. 3) y que se limita a repetir una y otra vez los rasgos de la Titánide griega, sobre todo en sus versiones de mujer alada y de mujer sobre carro de dos caballos.

Olvidada durante la Edad Media, la Aurora vuelve a interesar en el Renacimiento. Miguel Ángel, en las Tumbas Mediceas (h. 1530), se plantea su imagen con criterios personales, viéndola como una mujer que se despierta, pero lo cierto es que la imagen moderna de Eos recupera casi siempre la tradición griega asumida por Roma: suele aparecer como una jovencita alada en pleno vuelo (G. Reni (Fig. 55); A. Carracci, 1602; J.-B. de Champaigne, 1668; G.B. Tiepolo, 1755; E. Barlach, 1902), o recorriendo el cielo en una biga (V. Carducho, h. 1610; Guercino, 1621). Más raro es hallarla, como la imaginó F. Boucher (1753), entregándole al Sol sus caballos para que inicie su recorrido cotidiano. Normalmente, lleva túnica larga y manto, que su vuelo desordena de forma variada, y arroja flores. Como alusión a la luz que trae y, a la vez, al lucero matutino, puede ir envuelta en un halo resplandeciente, llevar una antorcha en la mano o, en ocasiones, coronar su cabeza con una estrella. Los colores más comunes de su vestimenta son, como es lógico, el rosa y el amarillo azafranado; y a estos datos añade C. Ripa que puede ir sentada sobre Pegaso como alusión a su velocidad y a la inspiración matutina de los poetas (detalle iconográfico que recuerda G. Martellini, h. 1845, en una pintura mural del florentino Palacio Pitti). Por lo demás, es posible que junto a ella vuelva a aparecer Eósforo y se advierta un niño que vierte gotas de una vasija: se le da el nombre latino de Ros [rocío], porque tal es su significado.

Al igual que en el caso de Selene, la mitología de Eos se centra en su carácter enamorado, que se llegó a explicar como un castigo de Afrodita por haber tenido amores con Ares [Marte]. Sea como fuere, ya hemos mencionado cómo raptó a Orión y lo llevó a Delos; sin embargo, más interés iconográfico tienen los dos mitos siguientes.

El primero es el que pone en juego a dos príncipes de la Atenas primitiva: el joven Céfalo y su amada Procris. Según relata Ovidio (*Metamorfosis*, 690-863), éstos se casaron felizmente. Pero Eos [Aurora] se enamoró de Céfalo, lo raptó y lo mantuvo consigo durante algún tiempo, a pesar de sus protestas. Finalmente accedió a soltarlo, pero no sin decirle las siguientes palabras: “¡Deja tus lamentos, ingrato, ten a Procris! Pero, si mi mente es capaz de ver el porvenir, llegarás a desear no haberla tenido”. Con el tiempo, en efecto, Céfalo empezó a meditar sobre esta frase y pensó que acaso su esposa era adúltera. Esta duda enrareció las relaciones de los dos esposos, y ella decidió huir: “vagaba por los montes dedicándose a las aficiones de Diana”. Algún tiempo más tarde, Céfalo, que seguía lleno de dudas y enamorado, hubo de partir hacia donde ella estaba para intervenir en una cacería. En un momento, creyó oír entre la maleza al animal que buscaba y lanzó allí su jabalina mágica, que no podía errar: la mortalmente herida fue Procris, que murió entre los brazos de su esposo.

En la Antigüedad, la iconografía de este mito se concentra en la cerámica del Clasicismo: es en el siglo v a.C. cuando vemos más veces la figura de Céfalo, concebido como un cazador, pastor o caminante, y la escena en que Eos lo persigue o lo rapta. En cuanto al pasaje de la muerte de Procris, que parece haber sido añadido con posterioridad, sólo se da en algunos vasos fechables hacia 400 a.C..

En la Edad Moderna cambia totalmente la fortuna iconográfica del mito. Así, es bastante común, desde fines del siglo xvi, ver el rapto de Céfalo por Eos, que suele representarse en el momento en que la diosa se acerca al héroe que descansa o duerme (N. Poussin, h. 1625; P.P. Rubens, 1636; F. Boucher, 1733; P.-N. Guérin (Fig. 66)); más raro es hallar el momento en que la diosa lo sube a su carro (A. Carracci, 1597) o aquél en que Céfalo la rechaza (N. Poussin, h. 1627). En cuanto al dramático fin de Procris, es un tema muy repetido, ya desde el Quattrocento, y puede presentarse en sus dos momentos cruciales: cuando Procris se aproxima a Céfalo y éste le lanza el venablo (P.P. Rubens, 1636) o cuando el joven descubre a su esposa moribunda (G. Romano, h. 1530; P. Orrente, h. 1610; J. Wtewael, h. 1620); mucho más escasas son las representaciones de la heroína ya muerta, aunque Piero di Cosimo (h. 1510) representa su cadáver junto a un sátiro, culpable de su muerte según una tragedia de N. da Correggio. De cualquier modo, parece que, tras el Neoclasicismo, este mito se ha olvidado casi por completo (sólo lo recupera P. Picasso en un grabado para las *Metamorfosis*, 1930).

Más determinante aún es la función de Eos en el mito del príncipe troyano Titono. Según relata el *Himno homérico V a Afrodita*, “a Titono lo raptó Eos la de áureas flores, a él que, aunque de linaje humano, era semejante en belleza a los inmortales. Después, se puso en camino para suplicar al Crónida [Zeus], amontonador de nubes, que lo hiciera inmortal y le diera vida eterna. Zeus asintió con su

cabeza y cumplió su deseo. ¡Inconsciente de ella!: no se le ocurrió a la augusta Eos pedir para él la juventud exenta de funesta vejez... Cuando ésta empezó a abrumarle por completo,... lo encerró en una cámara y cerró las espléndidas puertas. Su voz fluye sin cesar, pero nada queda del vigor que antes había en sus flexibles miembros” (218-239). Titono quedó, en efecto, convertido en cigarra.

Como el mito de Cétalo, el de Titono concentra sus imágenes antiguas en el siglo v a.C.: es entonces cuando el héroe, imaginado como un músico que porta la lira, es perseguido y raptado por Eos; mucho más raro es que aparezcan ambos como una pareja feliz. En la Edad Moderna, es posible hallar a Titono acompañando a Eos cuando ésta solicita a Zeus la inmortalidad para él (J. de Wit, 1733; P. Cornelius, 1820); sin embargo, lo más común es ver a Titono ya viejo, asombrado por la luz y la belleza de Eos: el *Carro de la Aurora* de Guercino (1621) figura a ésta dejando al anciano Titono para iniciar su viaje cotidiano, y se conocen otras obras de la misma índole (B. Peruzzi, 1511; F. Solimena, 1704, etc.). Más curioso es hallar a Titono convirtiéndose en cigarra (grabado de A. Diepenbeeck, 1655).

Fruto de los amores de Eos y Titono fue Memnón, un rey de los etíopes que acudió a la Guerra de Troya y murió allí; como relataremos en el capítulo vigésimo segundo, su madre llevaría en brazos su cadáver hasta Egipto y allí lo depositaría. Sin embargo, cabe recordar ahora algún pasaje anterior: ciertos vasos griegos del siglo v a.C. representan al joven despidiéndose de sus padres para ir a Troya y, ya mucho más cerca de nosotros, P. Cornelius pintó, en un ciclo sobre Eos, un fresco titulado *Aurora levantándose del lecho mientras que Titono y Memnón duermen* (1820).

8. EÓSFORO Y HÉSPERO

En la época de Homero y Hesíodo se pensaba que Eósforo (o Heósforo, el lucero matutino, también llamado Phosphóros y, en latín, Lucifer) era una estrella distinta de Héspero [el lucero vespertino]. Incluso se les dieron genealogías diversas: el primero sería hijo de Eos, mientras que el segundo tendría como padre o hermano a Atlante, el gigantesco Titán de occidente. Sin embargo, ya a fines del siglo vi a.C. vieron los pitagóricos que se trataba del mismo astro, y un par de siglos después se demostraría que ambos son, en realidad, el planeta Venus.

Pero, a pesar de los descubrimientos científicos, sólo en raras ocasiones sustituye Venus a los dos astros primitivos en el campo de las artes (Fig. 3): la tradición popular mantiene siempre la independencia de estos personajes masculinos. En la Antigüedad, ambos surgen en pintura a mediados del siglo iv a.C., cuando aparecen como jinetes desnudos, y muy pronto empieza a dominar una imagen alternativa: la de dos jovencitos o niños alados, muy semejantes a Eros [Cupido], con antorchas en las manos (Fig. 47). Realmente, hay casos en que resulta difícil distinguirlos del dios

del amor, mientras que, en otras ocasiones, sirven de doblete a Cástor y Pólux en su función astral (véase capítulo decimonoveno) y se confunden a veces con ellos si van a caballo.

En la Edad Moderna, Eósforo puede desaparecer en las visiones del amanecer, dejándole la estrella que suele portar sobre su frente a su madre Eos. Sin embargo, también puede acompañarla (Fig. 55), portando el atributo que ambos comparten –la antorcha–, e incluso convertirse en el centro de una escena alegórica (Fig. 67). En raras ocasiones aparece con detalles tan variados como los que enumera C. Ripa cuando, al describir el “crepúsculo de la mañana”, dice que ha de ser un jovencito desnudo, moreno y alado en pleno vuelo, con una gran estrella sobre su cabeza y una golondrina acompañándole; en una mano ha de llevar una vasija de la que surgen diminutas gotas de rocío, y ha de empuñar con la otra una antorcha volcada hacia el suelo. Pese a tan minuciosa descripción, se han dado en ocasiones alternativas muy distantes: puesto que el lucero matutino recibe también el nombre de “estrella de la mañana”, algún autor moderno lo ha imaginado como mujer semidesnuda –acaso Venus– con una estrella sobre la cabeza (G. Rouault, 1895).

Por su parte, Héspero aparece descrito por C. Ripa como “crepúsculo de la tarde”: sería un jovencito alado y moreno en pleno vuelo, con una gran estrella sobre su cabeza; ha de lanzar diversas flechas hacia abajo y llevar en una mano un murciélago. Se trata de la iconografía que, con mínimas variantes, sigue A.R. Mengs, (h. 1770), y que inspira aún a P. Cornelius (1820). Sin embargo, tampoco en este caso hay unanimidad: la imagen del *Crepúsculo* imaginada por Miguel Ángel en las Tumbas Mediceas (h. 1530) es otra creación personal de su autor; en cuanto a F. Boucher, se imagina ese momento del día mediante toda una escena alegórica: Apolo-Helio baja de su carro y es recibido por las deidades del Océano (1753).

Capítulo décimo

Atenea [Minerva] y Hefesto [Vulcano], los grandes artífices

Fue en la Atenas democrática del siglo v a.C. cuando se llevó a cabo, de hecho, la equiparación que había sugerido Homero en la *Odisea* (VI, 232-235) entre dos dioses dedicados a la artesanía y las artes: por una parte se hallaba la grandiosa Atenea, capaz de empuñar las armas en caso de guerra y aclamada por los héroes de antaño; por otra, el humilde Hefesto, objeto de desdén en la mitología y patrono de los herreros, bronceístas y otros artesanos populares. Acaso fue el único momento de la historia en que ambas deidades llegaron a recibir un culto conjunto —en el *Hefesteo* cercano al Ágora—, pero no podemos olvidar que sus campos de acción se solapaban y que, por tanto, sus figuras deben estudiarse de forma sucesiva.

I. ATENEA [MINERVA]: SU SIGNIFICADO E IMÁGENES ANTIGUAS

Atenea empezó siendo, sin lugar a dudas, una diosa prehelénica de la casa, y ello le permitió adquirir sus primeros cometidos y atributos. Así, parece que dominó desde muy pronto las serpientes, símbolo del asentamiento doméstico sobre la Tierra, y que adoptó para sí la vista y la figura de la lechuza, vigilante de mirada profunda que defiende el sueño de los moradores; de ella recibió su conocido sobrenombre de *glaukopis*, “la de los ojos de lechuza” o “la de los ojos claros”. Además, protegió desde muy pronto el olivo, una de las plantas más útiles para el habitante de la Hélade.

Después, durante el periodo micénico, aparece ya su nombre como *A-ta-na po-ti-ni-ja* (“señora Atenea”), y su personalidad se va perfilando: por una parte, recibe un culto muy particular en el Ática —cuya capital lleva su nombre— y esto le vale ser incluida con todos los honores en el panteón olímpico: se convierte en hija de Zeus, aunque sin relación con Hera, quizá para evitar rivalidades con Argos. Pero, paralelamente, su dominio sobre la casa pasa a ser protección para el palacio y el monarca que lo habita. Así se explica que empiece a defender las acrópolis, sedes de los castillos micénicos, y que aparezca siempre como consejera y ayudante para los reyes y jefes militares de las edades heroicas.

Este patronazgo sobre ciudades y héroes configura ya su imagen clásica: es diosa virgen, pues no acepta el dominio de nadie, ha de ir armada y, a la vez, debe destacar por

su sabiduría, porque fuerza y prudencia son las virtudes que caracterizan a los buenos monarcas. Finalmente, se hallan bajo su jurisdicción, como *Atenea Ergane* [la industriosa], todas las actividades artesanales que se llevan a cabo en los palacios micénicos, como el tejido, la talla en marfil o la decoración de múltiples objetos; en ese sentido, sólo quedan claramente fuera de su ámbito los duros trabajos de fundición, que deben realizarse en otros lugares de la ciudad, y que caen bajo el dominio de Hefesto.

En la época homérica tenemos ya fijada, por tanto, la imagen de una diosa que engorgullecerá durante siglos a los atenienses, y que nos retrata así un himno del siglo VII a.C.: “A Atenea, la de ojos de lechuza, no le agradan las acciones de la muy áurea Afrodita, sino que le atraen las guerras y la actividad de Ares, sus combates y batallas, así como ocuparse de bellos trabajos manuales: fue la primera que enseñó a los artesanos... a elaborar carrozas y carros con variadas decoraciones de bronce; fue ella también la que instruyó a las doncellas de piel delicada en la realización, dentro de sus aposentos, de espléndidas labores, inspirándoselas a cada una” (*Himno homérico Va Afrodita*, 8-15). Como se comprenderá, estamos ya a punto de formular los comeditos más cultos y espirituales de Atenea: la protección de la inteligencia y el dominio sobre la creación artística.

Dada una historia cultural tan remota y prolongada, se comprende que se hayan buscado en el arte creto-micénico posibles representaciones de Atenea, y que se hayan propuesto a tal fin algunas figuras de mujeres armadas con escudos y lanzas o portadoras de serpientes, por no hablar de efigies anicónicas, como postes o columnas, que simbolizarían los palacios y, por tanto, aludirían a su protectora.

Una vez transcurridas las Edades Oscuras, las primeras figuraciones ciertas de Atenea, allá en el siglo VII a.C., se dividen claramente en dos apartados: por una parte vemos las imágenes presentativas sedentes, a menudo con *polos* y atributos variados, semejantes a las que ya estamos acostumbrados a ver para tantas diosas del Arcaísmo: sólo en algún caso puede nuestra diosa aparecer en ellas cubierta con casco de alta cimera. Pero frente a esta iconografía indiferenciada surge, en el propio siglo VII a.C., la de la diosa guerrera, que será la destinada a imponerse: al principio, es una simple mujer con peplo que lleva un escudo, una lanza y, en ocasiones, un casco. Después, ya en el siglo VI a.C., coloca sobre su pecho una protección mágica: es la *égida*—según algunos, la piel de la cabra Amaltea bordeada de serpientes—, regalo que le hizo su padre Zeus en el instante en que nació, y a la que ella añadió la cabeza de Medusa cuando la recibió de Perseo. Por esas fechas, es posible hallar a la diosa con alas, pero se trata de un adorno efímero, de un simple rasgo de dignidad divina que pronto parecerá inútil.

Estas representaciones dan lugar, a mediados del siglo VI a.C., a dos grandes prototipos iconográficos para la diosa, también llamada Palas: el primero es el *Paladio*,

que recibe su nombre de la forma que se suele atribuir, a lo largo de toda la Antigüedad, a las dos estatuillas de este nombre que se conservaban en Troya y que tuvieron distintos destinos: una acabó en manos de Diomedes y la otra en las de Eneas, quien la depositó en Roma. Sin embargo, tenemos razones para creer que se trató de un tipo iconográfico bastante difundido: consistía, básicamente, en la imagen de Atenea con las piernas rectas y los pies juntos, protegida por el casco y la *égida*, vestida con peplo o con túnica y manto tardoarcaicos, y portando, en actitud de combate, el escudo y la lanza. El otro prototipo es la *Atenea Prómaco*, que, en principio, sólo se distingue de la anterior por no llevar las piernas juntas: su primera representación clara —en las ánforas que se entregaron como premios desde las primeras Panateneas, celebradas en Atenas en 566 a.C.— la muestra dando una gran zancada hacia delante, y la asemeja por tanto a las figuras combativas de Zeus y Posidón que tanto gustaron en el Arcaísmo Tardío.

Con el tiempo, mientras que la fórmula del *Paladio* se fijó como un icono inalterable, la *Atenea Prómaco* se convirtió en la verdadera base para la evolución de la diosa: la vemos en el frontón de los Pisistrátidas en la Acrópolis (h. 520 a.C.), en los frontones del Templo de Afaia en Egina (h. 480 a.C.) y, justo después de las Guerras Médicas, en la *Atenea de Angéritos* (h. 475 a.C.), que muestra un rasgo de gran importancia: la recuperación del peplo como prenda ritual (Figs. 114, 116 y 118). A partir de ese momento, el camino hacia la *Atenea* de Mirón y hacia las grandes *Ateneas* fidíacas queda abierto.

Realmente, la impronta de Fidias es definitiva para la iconografía de la diosa: sus *Ateneas Prómaco*, *Lemnia* y *Pártenos* marcan toda una evolución con posibles variantes, que se quita a veces el casco de la cabeza (un gesto esbozado desde fines del Arcaísmo), deja el escudo en el suelo, reduce el papel de la *égida* y prescinde de la lanza: si ha sido una diosa de la guerra, de la defensa armada de la ciudad, Atenea se va convirtiendo en una imagen de la victoria, de la paz fructífera lograda a través de las armas, pero proyectada hacia la riqueza, el recuerdo de las tradiciones y el cultivo de las artes y la inteligencia. Realmente, puede decirse que el Clasicismo y el Helenismo no podrán sino meditar una y otra vez sobre estas mismas ideas, planteándose la recuperación del manto, la posible recuperación de la túnica larga o las variantes del peplo, y analizando la expresión serena o sentimental de la diosa (*Atenea Giustiniani*, *Ateneas* del círculo de Praxíteles, etc.).

Llegados a este punto, procede pasar revista a los atributos de Atenea. Hemos dicho que, aparte de su armadura y su *égida*, desde muy pronto tuvo como compañeras a la lechuza y la serpiente, ésta última reforzada por la idea que tenían los atenienses de ser descendientes de la Tierra (véase capítulo vigésimo). También hemos hablado del olivo, su planta predilecta. Cabe ahora mencionar que, como protectora que es de los héroes, suele ofrecerles comida y bebida con una *pátera* o una jarra.

Además, desde la *Atenea Pártenos* de Fidias, la figura de Nike [Victoria] se convierte en un adorno muy repetido de su persona, e incluso en una diosa que se asimila a ella: la *Atenea Nike*, como es sabido, tuvo un templo en la Acrópolis ateniense.

La llegada de Atenea a Italia fue bastante temprana, y allí encontró una deidad primitiva no muy alejada de sus cometidos, la llamada Ménerva en Etruria y Minerva en el Lacio, cuyo nombre parece emparentarse con la raíz indoeuropea *men*, es decir, con la actividad mental. En realidad, debió de ser fácil asimilar esta diosa nativa a la griega, dotándola de una vertiente guerrera, y sabemos que ya desde principios del siglo VI a.C. se aceptaron las leyendas helénicas para explicar su nacimiento y funciones mientras que se la instalaba en los cultos estatales más poderosos, como la Tríada Capitolina en Roma.

Si en Etruria se han hallado numerosas representaciones de la diosa desde el Arcaísmo y se ha notado, junto a la rápida asimilación de las formas griegas, la presencia de variantes circunstanciales –botines o *calcei repandi*, afición a la Atenea sin casco, presencia de alas incluso en época clásica–, en Roma es muy difícil hallar imágenes de Minerva hasta fines de la República, y ya por entonces resulta imposible concebir su figura fuera de la tradición fidíaca (Figs. 23 y 147). Si acaso, cabe señalar ciertas preferencias por iconografías poco desarrolladas en Grecia –la diosa sentada, tal como aparecía en el Capitolio, o, por el contrario, en dinámica actitud de carrera– y, sobre todo, se aprecia una comprensible afición por reproducir el *Paladio* conservado en el templo de Vesta, verdadero canto a los orígenes de la Urbe. Todo ello no obsta para que, en época imperial, Domiciano y otros emperadores aficionados a la diosa –y deseosos de representarse en su compañía– exalten su carácter helénico, y aun ateniense, a expensas de la larga tradición latina.

Por lo demás, como casi todos los dioses principales de la Hélade, Atenea supo difundirse lejos del Egeo a través de asimilaciones con deidades locales: así, la vemos, a partir del Helenismo, prestar sus formas y atributos a la Allath siria y a diversas diosas egipcias, encabezadas por la Neith adorada en Sais. En cuanto a la Minerva romana, como es lógico, una cierta difusión por las provincias de Imperio. Lo normal es que su imagen no varíe en ellas, pero cabe hallar matices locales: así, en África podemos verla con alas, y en la Galia, cubierta por un casco con cuernos de tipo céltico.

2. ATENEA [MINERVA] DESDE EL MEDIEVO

En la Edad Media, la sugestiva imagen de la virgen guerrera sigue atrayendo a los mitógrafos, que la recuerdan, desde su enfoque evemerista, como una doncella antigua con múltiples saberes: según Alfonso X el Sabio, “dicen que halló primeramente la manera y hechura del escudo y aun de otras armas... y que halló también las

sutiles maneras de hilar y la forma de colorear las lanas... y tejerlas” (*General e grand estoria*, VII, 24). Sin embargo, sus representaciones son muy escasas hasta bien avanzado el Gótico, cuando vuelve a aparecer su figura, sea en la guerra de Troya y en los *Ovidios moralizados*, sea en poemas alegóricos que la ven como personificación de la virtud, la sabiduría y las artes; en estos contextos, vemos a Palas como una reina o gran dama que preside, en ocasiones, el trabajo de múltiples artesanos.

La recuperación de la imagen de Atenea [Minerva] en la Italia de los humanistas comienza pronto: ya A. Lorenzetti, en un fresco de San Francisco de Siena (h. 1330), la figura con peplo y con la cabeza de Medusa en una mano. Después, en el Quattrocento, el estudio de múltiples monedas, así como de representaciones de la diosa en gemas y sarcófagos, facilita el trabajo de los artistas (F. del Cossa, 1466). A través de estas imágenes, y sobre todo de una escultura del tipo *Atenea Giustiniani* (descubierta h. 1520 y hoy conservada en el Palazzo Pitti de Florencia), se conoce perfectamente la imagen postfidíaca con túnica o peplo fino y manto, casco, égida, lanza, escudo y lechuza a los pies. En tales circunstancias, resulta incluso llamativo que se impongan, hasta el siglo XVIII, las formas más caprichosas para figurar a la diosa armada: parece como si la pasión de los artistas y sus comitentes por los desnudos femeninos de la Antigüedad alcanzase a la propia diosa virgen, o que se ejercitase en ella el diseño de armaduras inverosímiles, plumeros fantásticos (Fig. 50), escudos extraños, alabardas y lanzas de torneo (L. Fontana, 1613; Rembrandt, h. 1655; J.-B. Pigalle, h. 1750).

Decididamente, la Atenea clásica, en la tradición de Fideas, no se recupera de forma definitiva hasta el Neoclasicismo, y su carácter de patrona de los artistas la hace objeto de estudios de arqueología que se mantienen hasta hoy: no deja de ser curioso, en este sentido, el redescubrimiento de la Atenea tardoarcaica a fines del siglo XIX, que se impone como un modelo predominante durante décadas (E.-A. Bourdelle, 1889; G. Klimt, 1898).

Desde el Quattrocento, Atenea [Minerva] puede aparecer en ciclos de dioses o en pasajes míticos; pero, si surge sola o en compañía de dioses o figuras con los que no comparte leyenda alguna, podemos asegurar que cumple una función alegórica: en efecto, pocos dioses tienen un papel tan destacado en este campo.

Por lo común, la antigua patrona de Atenas se convierte en la personificación de diversas virtudes, como el autodomínio o la castidad: bien conocidos son, en este sentido, la *Minerva y el centauro* de S. Botticelli (1482), o la *Minerva expulsando a los Vicios del jardín de la Virtud* de A. Mantegna (1499); cabría añadir otras composiciones con sentido semejante (P. Perugino, 1503; A. Correggio, h. 1530, etc.) y señalar que, para A. Alciato, Palas, con su serpiente o dragón al lado, simboliza la defensa de las doncellas frente al acecho del “osado Amor, que tiende sus lazos para prenderlas”.

Más concreto es su sentido como imagen de la prudencia, con lo que este término conlleva en el aspecto práctico o político: para P.P. Rubens, Minerva puede ayudar a vencer una sedición en Inglaterra (1633) o aconsejar al rey de España a la hora de nombrar un gobernador de los Países Bajos (1635). En este sentido, es relativamente común la aparición conjunta de Atenea y Hermes (B. Spranger, 1585; H. Goltzius, 1588): su significado alegórico, según V. Cartari, es el siguiente: “Es necesario que la elocuencia y la prudencia vayan juntas, porque las palabras deben acompañar a las obras entre los hombres”.

Entre las cualidades que personifica Atenea dominan, sin embargo, las de carácter intelectual más preciso, que la emparejan a menudo con Apolo: por una parte, la creatividad artística y musical; por otra, la sabiduría y la ciencia: ambos campos conforman el *Reino de Minerva*, según A. Elsheimer (1607). Podemos, por una parte, hallar a la diosa tocando la flauta o *aulós* que inventó —y que veces se malinterpreta como una *siringa* o flauta de Pan (Parmigianino, h. 1530)—; pero también puede prestar su figura y sus atributos a monarcas protectores de las artes (P.P. Rubens ve así a María de Medici, h. 1625), o aparecer en la *Apoteosis del artista* que pintó F. Zuccari en su propio palacio romano (1598). Como protectora del saber, Minerva se enfrenta en cambio a la ignorancia, como lo hace en una obra de B. Spranger (Fig. 68), o domina alguna *Alegoría de la educación* (F. Bol, 1663).

En otro campo de sus atribuciones, Atenea [Minerva] aparece, frente a Ares [Marte] o junto a él, como personificación de la guerra o de la fuerza militar. En este sentido, resulta de máximo interés analizar, en cada cuadro, los matices que representan los personajes: en unas ocasiones, la paz o la “justa guerra”, encarnadas por la diosa, se enfrentan a la barbarie bélica encarnada por el dios (J. Tintoretto, 1577; P.P. Rubens, 1629 y 1634); en otras, lo que vemos es la armonía de las dos deidades como símbolo de la alianza entre dos potencias (Napoleón y María Luisa, en un cuadro de P.-P. Prud'hon, 1810), o como alusión a la unidad de diversos ejércitos (recuérdese el relieve de A. Canova donde *Minerva, Neptuno y Marte entregan a Inglaterra un héroe*, 1806). Sin embargo, cabe en ocasiones una interpretación totalmente distinta: el enfrentamiento de Afrodita y Ares contra Atenea (J.-L. David, 1771; J.-H. Fragonard, 1771) puede, sencillamente, ilustrar un pasaje concreto de la *Iliada* (XXI, 391-417).

3. LOS MITOS DE ATENEA [MINERVA]

Como ya comentamos en el capítulo III, La primera de las “compañeras divinas” de Zeus fue la oceánide Metis, personificación de la Prudencia, y Zeus se la tragó antes de que diese a luz a la hija de ambos, Atenea, para evitar que ésta pudiese destronarlo. Por tanto, el nacimiento de Atenea ocurrió de una forma totalmente atípica: la diosa surgió literalmente de la cabeza de su padre, según recordaban unos

versos arcaicos: “Canto a Palas Atenea, gloriosa deidad de ojos de lechuza, a la muy sagaz y augusta virgen, a la de corazón implacable, a la protectora de ciudadelas, a la valiente Tritogenia. A ella la engendró por sí solo el prudente Zeus en su augusta cabeza, cubierta ya con belicosas armas de radiante oro. Y un religioso temor se apoderó de todos los inmortales al verla. Ella saltó con ímpetu de la cabeza inmortal, agitando su aguda lanza delante de Zeus, el portador de égida, y el gran Olimpo se estremeció ante la pujanza de la de ojos de lechuza. Alrededor, la tierra bramó; también se conmovió el ponto de agitadas olas, quedando súbitamente inmóvil su salada superficie. Detuvo [Helio], el hijo de Hiperión sus corceles de raudos pies por largo rato, hasta que la virgen Atenea despojó sus inmortales hombros de sus armas divinas. Y se regocijó el prudente Zeus” (*Himno homérico XXVIII a Atenea*, 1-17).

El grandioso nacimiento de Atenea aparece ya figurado en una vasija con relieves de h. 680 a.C. (donde Zeus es aún imberbe y la diosa, diminuta, sale de su cabeza con casco y alas), pero se reproduce sobre todo en el siglo VI a.C. En múltiples vasos vemos la escena con Zeus sentado, rodeado de dioses, tanto en la preparación del parto como en el surgimiento de la diosa (Fig. 69) y el momento en que su padre la coloca sobre sus rodillas. Esta iconografía no desaparecería del todo a lo largo del Clasicismo, pero entró en crisis cuando se introdujo, en el siglo V a.C., una visión más realista de la mitología: entonces empezó a considerarse ridícula la diferencia de escala de Zeus y su pequeña hija, y fue sin duda Fidias quien dio con la fórmula para salvar el problema, colocando a Atenea, ya adulta, junto a Zeus. Sin embargo, lo cierto es que esta solución tampoco tuvo muchos seguidores, si dejamos aparte, en época romana, el *Puteal de la Moncloa* (siglo I d.C.) y un cuadro descrito por Filóstrato (*Imágenes*, II, 27). Por lo demás, es comprensible que un tema mítico de carácter tan concreto y localista apenas fuese recuperado a partir del Renacimiento, siendo muy contados los artistas que lo han tratado hasta hoy (A. Lombardo, h. 1500; Paolo Fiammingo, h. 1590; A. Feuerbach, 1874).

El parto de Zeus supone la primera relación entre Hefesto y Atenea, porque, según la tradición, fue el dios artesano el encargado de abrir con su hacha la cabeza del padre de los dioses para permitir el nacimiento de su hija (Píndaro, *Olimpica VII*, 35-38). Sin embargo, en las leyendas atenienses esta relación llegará más lejos: algo más tarde, Hefesto se sintió violentamente atraído por la diosa y la persiguió (tema que aparecía representado en el trono arcaico de Amiclas, según Pausanias, III, 18, 13, que resurgió en la pintura cerámica del siglo V a.C. y que aún describe Luciano, *Sobre la casa*, 27). Este acoso tuvo por fruto el nacimiento de Erictonio, primer rey de Atenas e hijo de Gea fecundada por el semen de Hefesto, asunto del que ya hablaremos en el capítulo vigésimo (Fig. 131); de ahí que Esquilo llegase a llamar “hijos de Hefesto” a los atenienses. De hecho, la relación mítica de ambos dioses se desarrolla en el siglo VI a.C. y, como ya sabemos, se convierte en amistad en la Atenas del siglo V a.C.

Por lo demás, Atenea mantiene numerosos contactos con distintos dioses: no sólo acude a todas sus reuniones —desde las fiestas del Olimpo hasta la gesta de la Gigantomaquia—, sino que, algunas veces, tiene conflictos con alguno. El caso más conocido (y ya estudiado en el capítulo sexto) es su enfrentamiento con Posidón [Neptuno] por el control del Ática. Sobre este punto sólo nos cabe ahora añadir una advertencia complementaria: en Roma, la asociación de Minerva con Neptuno (muy clara en los ciclos de los *Dei Consentes*) se estabiliza a partir de la Segunda Guerra Púnica y tiene un significado muy preciso: la unidad del Ejército terrestre y la flota; nada que ver, por tanto, con el concurso celebrado en Atenas.

Del mismo modo que se relaciona con dioses —e incluso, desde Época Romana, con el Titán Prometeo (ya lo vimos en el capítulo segundo y Fig. 11)—, Atenea cumple una función muy activa como protectora y acompañante de héroes: tiempo tendremos de verla, por ejemplo, al lado de Heracles, o colaborando con Hermes para armar a Perseo, o apoyando a Teseo, a Jasón y sus Argonautas, o defendiendo a diversos héroes aqueos durante la guerra de Troya —en razón del Juicio de Paris, en el que perdió frente a Afrodita—, o acompañando a Ulises en su largo periplo.

Finalmente, cabe que nos detengamos un momento a recordar los principales mitos de nuestra diosa en el campo de las artes: en el capítulo séptimo vimos que no sólo inventó el *aulós* o flauta doble, sino que visitó a las Musas junto a la fuente Hipocrene. Sin embargo, la leyenda más conocida en este ámbito fue su enfrentamiento con Aracne.

Aracne era una doncella lidia que se había granjeado gran reputación como tejedora y bordadora, por lo que desafió a la diosa en este tipo de labores. Atenea se le apareció en forma de anciana para sugerirle más modestia, pero, a ver que no escuchaba sus palabras, aceptó el reto. La diosa representó entonces, en un maravilloso bordado, a los doce dioses del Olimpo en toda su majestad y, como advertencia a su rival, añadió en las cuatro esquinas otros tantos episodios de mortales que fueron castigados por desafiar a los dioses. Aracne, en cambio, reflejó en su tela los vergonzosos amores de los olímpicos, empezando por los de Zeus. Atenea se irritó entonces, hizo jirones la tela de su rival y la golpeó con el huso. Ésta, sintiéndose ultrajada, se ahorcó. Sin embargo, la diosa quiso que permaneciese viva como escarmiento, y la convirtió en araña (Ovidio, *Metamorfosis*, VI, 1-145).

En la Antigüedad, el mito de Aracne sólo tiene una representación segura: la del friso del Foro Transitorio en Roma (h. 97 d.C.), dedicado a albergar un templo a Minerva erigido por Domiciano. En la Edad Moderna, este tema, aunque no muy reproducido, dio lugar a imágenes memorables (J. Tintoretto, h. 1543; T. Zuccari, h. 1565; L. Cambiaso, h. 1580; P.P. Rubens, 1636; D. Velázquez, *Las hilanderas*, h. 1655), pero desapareció prácticamente a principios del siglo XVIII.

4. HEFESTO [VULCANO]: SU SIGNIFICADO Y SU IMAGEN

Los orígenes de Hefesto, “Héphaistos” en griego, parecen ser prehelénicos: las tablillas micénicas lo mencionan como *A-pa-i-ti-jo*, y parece que por entonces recibía culto sobre todo en Creta y en Lemnos. Además, hubo de ser un dios o genio del fuego muy extendido por Anatolia y aún más allá: en Chipre y en la costa de Siria y Fenicia se le conocía con los nombres de Kotar, Khasis o Khouosor en el II Milenio a.C.

Quizá fuese un eco de ese origen primitivo la tradición mítica griega que vinculaba al dios con Hera, pero tendiendo a excluir la intervención del indoeuropeo Zeus: según la opinión de Hesíodo, “Hera dio a luz, sin trato amoroso –pues estaba furiosa y enfadada con su marido–, a Hefesto, que destaca entre todos los descendientes de Úrano por la destreza de sus manos” (*Teogonía*, 927-929). Tal opinión distaba de ser general –“Homero afirma que también lo concibió Zeus”, según dice Apolodoro (*Biblioteca*, I, 3, 5)–, pero hay que reconocer que fue la más seguida y que se vio en esta especie de partenogénesis una respuesta de Hera al nacimiento de Atena de la cabeza de Zeus.

Por lo demás, la particular vinculación que tuvo nuestro dios con su madre le acarreó algunos sinsabores: “Zeus lo expulsó del cielo por haber prestado ayuda a Hera cuando estaba encadenada. En efecto, Zeus la había suspendido del Olimpo por haber enviado una tempestad contra Heracles cuando éste navegaba tras la toma de Troya. Hefesto fue a caer en Lemnos fracturándose las piernas, pero Tetis lo salvó” (Apolodoro, *Biblioteca*, I, 3, 5).

La leyenda de la cojera o deformidad en los pies del “ilustre forjador” o “ilustre artesano” es en efecto muy conocida por los poetas griegos, y la *Iliada*, que da la explicación que acabamos de citar (I, 586-594), menciona también una versión alternativa, que el propio dios relata para explicar su simpatía hacia la nereida Tetis: “Ella me salvó del dolor que tuve aquella vez que caí a lo lejos por voluntad de la perra de mi madre, que había decidido ocultarme porque era cojo. Entonces habría padecido dolores de no ser porque Eurínome y Tetis me acogieron en su regazo... Con ellas pasé nueve años forjando primorosas piezas de bronce –broches, brazaletes, sortijas y collares– en una hueca gruta rodeada por la corriente de Océano, que fluye indescriptible entre borbotones de espuma” (XVIII, 395-403). Hefesto sería visto, por tanto, como el dios cojo capaz de construir todo tipo de obras, tanto palacios y puertas como, sobre todo, objetos de metal (armas, cetros, etc.). En este campo, su habilidad era asombrosa: llegó a crear estatuas y trípodes que se movían por sí mismos.

Hefesto aparece en el arte griego relativamente tarde: no lo vemos hasta los primeros años del siglo VI a.C., y al comienzo tan sólo en escenas narrativas. Tanto en ellas como en las imágenes presentativas que surgen en las décadas siguientes, aparece

como un dios con larga barba y totalmente vestido, montado en ocasiones sobre un carro que se mueve sin necesidad de tracción animal, pues está compuesto por dos ruedas y dos alas. Lleva en sus manos, como atributos, algunas herramientas (martillo, tenazas, doble hacha) y, muy a menudo, sus pies evidencian su cojera o deformidad.

Pero esta imagen cambia y se dignifica en la Atenas del siglo v a.C.: se acorta su barba (hasta hacerla desaparecer en ocasiones), se le coloca sobre la cabeza el *pilos* del artesano ático y, para realzar esa misma función, se le viste con *exomís* (túnica corta anudada al costado) y se le pone en las manos, además de sus herramientas, una antorcha. Desde luego, se olvida la deformidad de sus piernas, y, en ocasiones, se elabora su imagen en el contexto de su fragua: ya Simónides y Esquilo (*Prometeo*, 365-367) asocian a Hefesto con el monte Etna, donde trabajan los Cíclopes, como ya vimos en el capítulo primero; ahora cabe añadir que, acaso por influjo de algún drama satírico, estos Gigantes aparecen a veces sustituidos por sátiros en el siglo v a.C.

En Italia, Hefesto se encontró con dos dioses locales que, como él, carecían de trascendencia social y, por tanto, de iconografía desarrollada. En Etruria se hallaba Sethlans, protector de los artesanos metalúrgicos, pero se impuso ya desde el siglo vi a.C. la mitología de Hefesto, incluidas su subida al Olimpo y su presencia en el nacimiento de Atenea. En consecuencia, se comprende que, desde fines del siglo v a.C., las primeras imágenes representativas del dios —en particular, su cabeza en las monedas de la fabril Populonia (siglo III a.C.)— sean meras imitaciones de la imaginería clásica de Atenas, con el dios a menudo imberbe.

En Roma ocurrió prácticamente lo mismo con Vulcano, un primitivo dios del fuego y de la forja que ya habría sido adorado por Rómulo. Si aparece en alguna escena mitológica desde fines del siglo iv a.C., todas sus imágenes representativas son tardorrepublicanas o imperiales y reproducen la iconografía clásica ateniense sin más variantes que la presencia o ausencia de barba (Fig. 23) o la posible pérdida del *pilos*. Incluso se mantiene, tanto en pinturas como en relieves, al tema de la fragua donde el dios dirige la actividad de los Cíclopes.

La difusión de Hefesto y de Vulcano fuera de sus lugares de origen es bastante escasa: acaso su proyección más interesante sea el préstamo que hace de su imagen, sobre todo en Época Imperial, para los misteriosos Cabiros que se adoraban en Samotracia y que eran reverenciados en toda Macedonia. Por lo demás, la asimilación con diversos dioses de otras culturas se hizo de forma semejante, exportando sin más la imagen clásica del dios griego.

Apenas se sabe nada de Vulcano en la Edad Media: en una miniatura que ilustra la obra de Rabano Mauro (cod. 132 de Montecassino, siglo xi) lo vemos cojo y con un fuelle, y también como un simple herrero, símbolo del fuego, aparece en la catedral de Ferrara (siglo xii). Por tanto, hay que esperar al Renacimiento para la recuperación de su figura, y cabe decir que ésta apenas se basa en la iconografía antigua,

pues sólo se conocen, a principios del siglo XVI, raras imágenes de la fragua del dios en sarcófagos romanos. Se comprende por tanto que casi nunca reaparezca el *pilos* sobre su cabeza y que se prefiera imaginar su físico, sencillamente, como el de un musculoso y barbado artesano con vestimenta clásica (H. Goltzius, h. 1595), a menudo cojo y desharrapado (P.P. Rubens, 1636). Por lo demás, es difícil hallar a nuestro personaje como figura aislada, si no es en series de deidades antiguas, y cabe añadir que prácticamente carece de sentido alegórico, ya que el trabajo artesanal apenas cuenta en los planteamientos ideológicos del Antiguo Régimen. En este sentido, se prefiere representar la escena de la fragua, porque puede ser vista como imagen de la buena marcha del Estado, en la que el trabajo duro —llevado a cabo por los Cíclopes— es convenientemente dirigido por el dios (A. Lombardo, 1508; B. Peruzzi, 1511; M. van Heemskerck, 1538; J. Tintoretto, 1576). Por lo demás, esta fragua, igual que el propio Vulcano, puede aparecer como personificación del fuego en las series de los Elementos, o del invierno entre las Estaciones.

5. MITOS DE HEFESTO [VULCANO]

Como hemos visto en el apartado anterior, la cojera de Hefesto se relaciona con su caída hasta la isla de Lemnos. Ahora, al abordar las imágenes de su vida mítica, no podemos sino volver a este punto, siquiera para señalar que dicho pasaje tiene escaso relieve en las artes antiguas y modernas: podemos verlo en algún relieve romano y, por lo que se refiere al Renacimiento, bastará que recordemos un cuadro de Piero di Cosimo (h. 1485) que ya mencionamos en el capítulo segundo, cuando hablábamos del mito de la barbarie primitiva y los comienzos de la civilización, vinculados precisamente a Vulcano.

Mayor importancia iconográfica tuvo, por lo menos en la Antigüedad, el mito del retorno de Hefesto al Olimpo. El dios, resentido hacia su madre porque le había arrojado al mar, según una de las versiones del mito, envió como regalo para ella un trono de oro: éste tenía un mecanismo muy ingenioso, de modo que, cuando su destinataria se sentó en él, quedó encadenada y sin posibilidad de levantarse. Los dioses hubieron de encomendar a Dioniso, que tenía particular amistad con Hefesto, la tarea de convencerle para que retornase junto a ellos, ya de forma definitiva, y desatase a Hera.

Si el momento mismo de la liberación de la diosa es representado tan sólo en pocos vasos entre los siglos VI y IV a.C. (Fig. 70), la llegada al Olimpo propiamente dicha, que ya podemos ver en el *Vaso François* (h. 570 a.C.), se convierte en un tema muy socorrido para la cerámica ateniense hasta el Periodo Clásico. Por lo común, el dios cojo cabalga sobre el asno o mulo báquico rodeado por sátiros. Este cortejo suscita el problema de las relaciones de Hefesto con Dioniso, que parecen muy fluidas:

en los siglos VI y V a.C. se multiplican en efecto, también en cerámica, las reuniones festivas de los dos dioses: parece muy probable que se viese en ellas la efusión amistosa de los dos protectores divinos del ámbito popular, rechazado uno de ellos por sus padres olímpicos y en plena expansión el otro por todas las tierras de Grecia, como veremos en su momento.

Por lo que se refiere a la vida amorosa de Hefesto, acabamos de ver que el dios se entusiasmó ante la belleza de Atenea, dando lugar al nacimiento de Erictonio. Sin embargo, mucho más fructífero, en el campo del arte, sería su matrimonio. Y no nos referimos al que mencionan la *Iliada* (XVIII, 382-383) y Hesíodo (*Teogonía*, 945-946) con Aglaya, la menor de las Cárites [las Gracias], sino al mucho más conocido con Afrodita, ocasión del adulterio de ésta con Ares [Marte]. Es muy posible que tal mito, sobre el que volveremos en el capítulo undécimo, tenga su origen en la Chipre del II Milenio a.C., donde se documenta una pareja formada por la diosa del amor y un dios que reúne en sí mismo las funciones de forjador y guerrero; sea como fuere, la historia fue conocida en Grecia desde muy pronto.

En efecto, según la *Odisea*, “Afrodita, la de hermosa diadema, y Ares se amaron un día a hurtadillas en casa de Hefesto...; mas a éste fue a contárselo Helio, que los vio desde arriba abrazados. Cuando Hefesto escuchó su punzante relato, emprendió el camino hacia su fragua entre oscuros pensamientos; montó sobre el banco un gran yunque y a golpes labró unas trabas sin engarces ni fallas... Concluido el engaño, marchó al cuarto donde estaba su lecho: a las patas y todo alrededor sujetó aquellos lazos, colgando otros de la techumbre, cual finísima tela de araña, ardid sin parejo e invisible a los propios ojos de los felices dioses”. En efecto, Ares y Afrodita cayeron en la trampa, y Hefesto, enterado de nuevo por Helio, retornó a su morada convocando a los dioses. “Llegados al umbral, los eternos dadores de bienes elevaron en sus almas felices una risa sin fin al observar la argucia del hábil Hefesto” (VIII, 266-327).

Mientras que los amores propiamente dichos de Afrodita [Venus] y Ares [Marte] nos ocuparán en el próximo capítulo, cuando hablemos del dios de la guerra, cabe que hagamos ahora una alusión iconográfica a los pasajes en los que Hefesto [Vulcano] desempeña el papel de protagonista. En la Antigüedad, vemos a los amantes sorprendidos por el marido y otros dioses en sarcófagos romanos. En la Edad Moderna, los momentos en que el marido celoso es avisado del adulterio, vigila a su esposa o lanza maldiciones contra los amantes pueden aparecer de formas variadas (A. Mantegna, *El Parnaso*, (Fig. 74); J. Tintoretto, h. 1547; D. Velázquez, *La fragua de Vulcano*, (Fig. 5); sin embargo, la escena más común es la que muestra a Hefesto lanzando su red y causando la risa de los olímpicos (M. van Heemskerck, h. 1540; P. Bordone, 1549).

Pese a este traspié en su relación de pareja, Afrodita y Hefesto pueden aparecer juntos, a menudo en la fragua y en compañía de Eros [Cupido]. Tal escena puede

tener dos lecturas alternativas: en ocasiones, puede simbolizar la vida feliz de la pareja divina en un contexto cotidiano, y, en tal caso, Eros simboliza su amor conyugal (Perin del Vaga, h. 1545; J. Tintoretto, 1541 y 1551; B. Spranger, h. 1610; L. Le Nain, 1641); incluso cabe la variante de Vulcano forjándole las flechas a Cupido (A. Tiarini, h. 1622; B. Thorvaldsen, h. 1810). Pero la misma composición puede servir también para ilustrar una escena concreta de la *Eneida*: aquélla en la que Venus, acompañada por Cupido, encarga a Vulcano las armas para Eneas, el hijo que ha tenido con Anquises: quien lo desee, puede ver el contexto de este pasaje en el capítulo vigésimo tercero.

Esta última iconografía nos acerca, por su mera semejanza, a su modelo épico: la visita de Tetis a Hefesto para encargarle las armas de Aquiles, tal como relata la *Iliada* (véase capítulo vigésimo segundo). Y esta serie de mitos que ponen en juego la habilidad técnica del dios no podría cerrarse sin recordar al menos otros temas ya estudiados, como los castigos de Prometeo e Ixión o la creación de Pandora.



Capítulo undécimo

Hermes [Mercurio] y Ares [Marte], la paz y la guerra

Si en el capítulo anterior hemos reunido dos figuras divinas que tienen en común su interés por la creatividad plástica, y que por ello llegan a verse relacionadas a través de los mitos y del culto, en el actual vamos a ver dos dioses que sólo tienen en común su filiación —ambos son hijos de Zeus— y el ámbito que rigen: el de las relaciones entre dioses, héroes u hombres. En realidad, el uno excluye al otro, porque la concordia y la negociación excluyen el uso la fuerza y de los ejércitos. Por ello los veremos de forma independiente y sucesiva, como las dos caras de una moneda, que nunca se miran ni se reconocen.

I. LA FIGURA DE HERMES [MERCURIO] EN LA ANTIGÜEDAD

Decididamente, no se sabe prácticamente nada de los orígenes de Hermes, el dios más polifacético de la mitología griega: lo único seguro es que aparece ya en las tablas micénicas de diversos palacios con el nombre de *E-ma-a*, lo que sugiere que, si nació en la Arcadia preindoeuropea, en el monte Cileno, como suele pensarse, ya por entonces se había convertido en un dios de todos los griegos. Por lo demás, ¿cuáles fueron sus funciones primitivas, y cómo fue adquiriendo las restantes? Para unos, su cometido inicial se hallaría en la protección de las tumbas —de ahí su carácter de acompañante de las almas al Más Allá (*psicopompo*)—, y de él pasaría al patronazgo sobre los viajeros y mercaderes que las honran a su paso y a la defensa de los campos en los que éstas de hallan; por tanto, sería subsidiario su interés por los ganados que pastan en las parcelas cercadas y por la fecundidad de los animales. Otros autores, en cambio, sugieren la evolución contraria: Hermes empezaría siendo un dios de la tierra al que se solicitaba, por una parte, la salud y fecundidad del rebaño y, por otra, la correcta conducción de las almas al Más Allá.

Sea cual fuere el punto de partida, Hermes, hijo de Zeus y de Maya según vimos en el capítulo tercero, domina un abanico de atribuciones asombroso, que ya parece prácticamente perfilado en los poemas homéricos y que podemos resumir en las palabras del *Himno homérico IV a Hermes*, que lo califica de “versátil, dotado de sutil ingenio, saqueador, ladrón de vacas, señor de sueños, espía de la noche, vigilante de los accesos” (IV, 14-16).

Por una parte, nuestro dios es el fiel servidor y ayudante de su padre, quien lo envía a las misiones más variadas. En ese sentido, llega a convertirse en su mensajero particular, relegando a Iris, antigua enviada de los dioses, al papel de emisaria de Hera. Por tanto, nuestro dios es visto como el embajador perfecto, rápido y capaz de comprender el punto de vista de sus interlocutores, aunque obediente a la hora de cumplir todo tipo de órdenes, incluso las reprobables: partidario de la paz, sólo emplea la violencia cuando le es absolutamente necesaria para llevar a cabo su cometido.

Como viajero, conoce todas las rutas, y es por tanto el guía por excelencia. Lo vemos dirigiendo los carros de distintos dioses y héroes, pero, sobre todo, conduciendo a los hombres y a los rebaños. A los primeros, y en concreto a sus almas, los acompaña —acabamos de decirlo— en su viaje postrero hacia el Más Allá; a los segundos, los encamina hacia los mejores pastos, provocando así su multiplicación. Esto le abre una vía muy amplia e interesante, pues lo convierte en un dios de la fecundidad, tanto de las bestias como, por extensión, de los campos en los que habitan; él mismo, mientras que acompaña a Zeus en sus aventuras eróticas, tiene amores con ciertas ninfas. Por ello, uno de sus atributos es el falo, que adorna los *hermas*, su imagen tosca colocada en los límites de las parcelas (Fig. 173); en cierto modo, este atributo se convierte en símbolo de la buena suerte, y el propio Hermes, en dispensador de riquezas.

Efectivamente, Hermes puede transmitir a ciertos hombres, por encargo de Zeus o a través de sus poderes mágicos, el poder de la monarquía, protegiendo en ocasiones a ciertos héroes y reyes micénicos; pero también hace medrar a las gentes comunes, vivan en el campo o en la ciudad, pues protege los intercambios comerciales y hasta el robo, si es necesario. Todas estas actividades son sin duda reflejo de una mente extremadamente hábil, y explican otras funciones subsidiarias del dios: Hermes, en efecto, puede tener conocimientos ocultos —su estudio de la naturaleza le permite saber cuáles son las propiedades de las plantas—, y no pierde el tiempo que pasa entre vacas, caballos, ovejas y cabras: es capaz de inventar instrumentos musicales —la *lira*, la *siringa* o flauta de Pan—, tañerlos e invitar al baile a las ninfas agrestes: no en vano se acabarán elaborando en forma de *hermas* los retratos de los grandes pensadores o los creadores literarios.

Entrando ya en la iconografía de Hermes, parece que sus primeras imágenes bien documentadas deben situarse a fines del siglo VII a.C., aunque ya antes debieron representarlo toscos *xoana* o esculturas de madera con formas sencillas, herencia de imágenes anicónicas en forma de postes. De hecho, es muy posible que los *hermas* se hallen entre las esculturas del dios con orígenes más remotos, pues muestran su cabeza sobre un pilar adornado por un falo en relieve. Además, la cabeza de Hermes en estas imágenes mantuvo siempre un carácter arcaico, con melena y barba larga: incluso cuando se quisieron renovar sus facciones en el siglo V a.C., creándose el

Hermes Propileo de Alcámenes (h. 430 a.C.), se mantuvieron estos detalles con variantes menores en el peinado.

En efecto, el Hermes del Arcaísmo es barbado, lleva un sombrero de perfil triangular —con un pico sobre la frente—, porta un sencillo caduceo o *kerykion* (una vara rematada por dos ramas que se entrecruzan) y calza unas botas aparatosas, con un remate en forma de espiral sobre el empeine; tiene, en una palabra, el aspecto de los embajadores de aquella época, y sólo se distingue de ellos porque no suele vestir túnica corta bajo su clámide y porque, a veces, lleva alas en los pies: es una forma de exaltar su velocidad, bien presente, por otra parte, en sus actitudes dinámicas de marcha o de carrera (Fig. 69).

Existen, sin embargo, imágenes arcaicas del dios que lo muestran en actitud más reposada, y entre ellas destaca el *Hermes Crióforo*, que lleva un carnero o cordero entre sus brazos o sobre los hombros: es una iconografía que se da sobre todo en el siglo VI y en la primera mitad del V a.C., y que luego reaparece tan sólo, en estilo arcaístico, en varias obras del siglo I a.C.; se trata de un detalle cronológico importante, porque dificulta la conocida teoría de que el *Buen Pastor* paleocristiano es heredero de esta imagen pagana.

A fines del siglo VI a.C. se esbozan los cambios que van a llevar al Hermes del Clasicismo: el dios se sosiega, apareciendo cada vez más en actitud reposada, y empieza a perder la melena y a afeitarse la barba: así adquiere la figura juvenil de los hijos de Zeus y, además, responde a la imagen que de él habían dado la *Iliada* (XXIV, 345-349, 433) y la *Odisea* (X, 277-279). Por otra parte, sus atributos evolucionan: el sombrero puntiagudo se convierte ya en un *pétaso* o sombrero circular de caminante, a menudo con ala muy ancha, pero puede a veces reducirse a un casquete con un mínimo reborde o incluso desaparecer, dejando al descubierto la corta cabellera. En cuanto al *caduceo*, puede tomar formas más elaboradas, aunque siempre sobre el esquema de las ramas enlazadas formando círculos. Las botas, por su parte, pierden su remate en espiral, e incluso desaparecen o son sustituidas por sandalias. Finalmente, se multiplican las alas, que pueden surgir de las sienes del dios, de su *pétaso* o de sus pies. Tal es la imagen clásica y helenística del dios (Figs. 43, 47 y 86), que inmortalizarán diversos maestros entre Policleto y Praxíteles y que permite comprender el culto que le dirigían los atletas.

Cuando la iconografía de Hermes vuelva a esbozar un cambio, lo hará ya en Italia, y, más en concreto, bajo el dominio de Roma. En efecto, el dios griego se introdujo sin muchas variantes en la piel del etrusco *Turms*, que perdió en la transformación todo lo que tuviese de dios itálico primitivo: ya desde el principio del siglo VI a.C. lo vemos con el aspecto y los mitos griegos, y sólo en ocasiones descubrimos al *Turms Aitas* (es decir, el “Hermes de Hades” o Hermes *psicopompo*) portando el martillo de Charun.

En cambio, la situación en Roma fue distinta. Allí se desarrolló, procedente de la vecina Falerios, el culto de un dios llamado Mercurio (de *merx*, “mercancía”), que se introdujo a través de los plebeyos en el monte Aventino a principios del siglo V a.C. Su sentido era en principio mucho más limitado que el de Hermes, y el hecho de que se lo asociase a Ceres en los ciclos de los *Dei Consentes* evoca muy bien su carácter esencialmente económico. No es casual que, al comenzar las acuñaciones romanas en el siglo III a.C., nuestro dios tuviese un puesto en los toscos *sextantes* de bronce.

La fuerza originaria de Mercurio en Roma fue suficiente para forzar, en cierto modo, la tradición iconográfica del Hermes griego: ésta se aceptó, desde luego, e incluso se multiplicaron copias de los originales tardoarcaicos, clásicos y helenísticos, pero las preferencias romanas son claras (Fig. 23): Mercurio es un dios joven e imberbe, que porta la clámide sobre su cuerpo desnudo, que se cubre con un *pétaso* alado y que suele llevar alas en los pies, vayan éstos desnudos o calzados con sandalias. Por lo demás, sobre esa base, el gusto romano multiplica los atributos. Así, es mucho más común que en Grecia ver al dios con algún instrumento musical, como la *siringa* y la lira (que él creó, como ya sabemos, usando el caparazón de una tortuga y los cuernos de una cabra), o con sus animales predilectos, como el caballo, el toro, el cordero, la cabra, la tortuga y el gallo. Pero lo más interesante es que surge un atributo nuevo, el *marsupio* o bolsa para guardar las monedas, muy común por entonces en el uso cotidiano. Finalmente, se advierte una curiosa evolución del *kerykion* griego: el *caduceo* romano está formado por una vara sobre la que se entrecruzan dos serpientes y que se completa, en ocasiones, con unas alas (Fig. 106).

Por otra parte, las amistades divinas de nuestro dios varían: si los griegos preferían ver a su Hermes junto a Zeus (su señor inmediato), Iris (mensajera como él), el músico Apolo, la agreste Ártemis, Atenea (también protectora de héroes), los placenteros Dioniso y Afrodita y las ninfas campestres, porque todos ellos tenían significados próximos al suyo, los romanos conciben mejor a Mercurio al lado de su madre Maya o junto a dioses de la riqueza, como Fortuna y los Lares.

Por lo demás, y como les ocurrió a tantas deidades, Hermes y Mercurio se difundieron fuera de sus lugares de origen: desde la Época Helenística, el dios griego prestó su forma al sirio-árabe Al-Kutbay y al palmireno Arsu, mientras que Mercurio se difundió hacia Germania, inspirando las imágenes de Gebrinio; también se extendió por la Galia, donde se identificó con Lugh y con Cernunno, pero este último supo mantener, en ocasiones, rasgos particulares, como su corta barba, su túnica hasta las rodillas y su capa.

No podemos concluir nuestra visión del Hermes [Mercurio] antiguo sin tener en cuenta una serie de derivaciones que fueron marcando su sentido desde el Periodo Helenístico y que, más tarde, se transmitirían al medievo. En efecto, la evolución de la astronomía lo convirtió en un planeta; a través de él, Mercurio se convirtió en

señor de un día de la semana (el miércoles), de dos signos zodiacales –Géminis y Virgo– y, dentro de la nascente alquimia, en un metal misterioso, el “mercurio”, básico para las transmutaciones.

Pero el papel de Hermes no se redujo a tan pocos rasgos en las ciencias esotéricas antiguas: en el Egipto helenístico se relacionó a nuestro dios con dos figuras tradicionales de enorme importancia: por una parte, con el perro Anubis, concebido también como *psicopompo* y dotado, sobre todo en época imperial, de un *caduceo*; por otra, y sobre todo, con el ibis Thoth, señor de múltiples saberes religiosos y mágicos: pronto se pensó que los primeros y fundamentales libros de alquimia y ocultismo –el *Poimandres* y los demás *Libros Herméticos*– habían sido escritos por él o, más exactamente, por el dios o sabio greco-egipcio llamado Hermes Trismegisto, “Hermes el tres veces grande”.

2. HERMES [MERCURIO] A PARTIR DEL MEDIEVO

Con un bagaje tan complejo y pesado a las espaldas, se comprende que Hermes [Mercurio] no desapareciese al hundirse el paganismo. Sin embargo, a medida que pasaron los siglos, su imagen adquirió las derivaciones más variadas. Al principio, pareció que su elemento principal, las alas surgiendo de la cabeza o de la espalda (Fig. 20), mantendrían un recuerdo de la iconografía romana, al menos en las representaciones de planetas. Sin embargo, pronto surgieron alteraciones: así, Rabano Mauro, a principios del siglo IX, insistió en la relación con Anubis y provocó toda una línea continuada de Mercurios con cabeza de perro: podemos seguirla, generación tras generación, hasta pleno siglo XV (Fig. 75), y aún V. Cartari estudia esta imagen en el siglo XVI. Paralelamente, otra tendencia, que también seguiría hasta principios de dicho siglo, le da al planeta Mercurio el aspecto de un guerrero con coraza que porta el *caduceo* y monta a veces en un carro tirado por ciervos o gallos.

Sin embargo, acaso la iconografía de Mercurio más extendida desde el siglo XIII es la que lo presenta como un buen burgués medieval, maduro y tapado por pesadas vestimentas: es la efigie, a menudo sedente, del digno patrono de los grandes comerciantes, gentes de complexión “sanguínea”, y sobre todo de los sabios, que conocen las Artes Liberales que el dios dirige. Ellos son precisamente los “hijos” preferidos del planeta, cuya imagen puede a veces confundirse con la del “clérigo” Júpiter que presentan por entonces los manuscritos. Con este grandioso aspecto, con barbas venerables y con sombrero turco se imaginaría aún a Hermes Trismegisto, rodeado de Sibilas, en el pavimento de la Catedral de Siena (h. 1482).

Ciertamente, hay que llegar a la Italia del siglo XV para que esta situación comience a evolucionar, y el cambio de rumbo surge, curiosamente, de la mano de un comerciante erudito: Ciriaco de Ancona. Éste viaja por Grecia hacia 1430 y trae de

sus andanzas una copia inexacta, pero muy sugestiva, de un relieve de carácter arcaico que refleja al dios con su sombrero triangular —muy parecido, por pura coincidencia, al que entonces usaban muchos pajes y cazadores europeos—, túnica corta (acaso una mala interpretación de la clámide), caduceo y botas con alas. De forma inmediata, los artistas italianos se lanzan a interpretar ese dibujo a la luz de los datos literarios recogidos por los tratadistas, y de ese modo surge el que podemos llamar “Mercurio del Quattrocento”: tal como lo vemos, por ejemplo, en los *Tarots de Mantegna* (Fig. 71) o en una miniatura conservada en Oxford (Fig. 75), se nos muestra con algunos añadidos “eruditos”, como el *caduceo* de “dragones medievales”, el caramillo (en vez de *siringa*), el gallo y Argo muerto a sus pies.

Aunque esta iconografía se mantiene, en lo fundamental, hasta principios del siglo XVI (véase fig. 12), lo cierto es que por entonces competía desde hacía décadas con la convencional del Imperio Romano, recuperada en el Renacimiento a través de monedas y sarcófagos. Ya S. Botticelli, en *La Primavera* (1482), ensaya una solución intermedia, y la versión clásica se acaba imponiendo. Sin embargo, desde el principio se plantea una curiosa duda entre los artistas: el famoso *pétaso* ¿era un sombrero, o un casco? A favor de la segunda solución abogaba la leyenda de Perseo, en la que el héroe era armado por Hermes y Atenea (véase capítulo decimonoveno); si a ello se añade que, aparte de Botticelli, G. Bellini —en su famoso *Festín de los dioses* (Fig. 92)— y Giambologna —en su aún más famoso *Mercurio volador* (1580)— se inclinaron por el yelmo, se comprende que éste se impusiese como solución predominante en los siglos futuros (J.-B. Pigalle, 1744, etc.): pese a los estudios de los eruditos, muchos artistas dudarían (P.P. Rubens le pone sombrero o casco según las circunstancias) y sólo algunos se decantarían claramente por el correcto sombrero con ala (H. Goltzius, 1587).

Dejando aparte las imágenes presentativas de Hermes [Mercurio], que pueden darse en series de dioses y, sobre todo, de planetas (F. del Cossa en el Palazzo Schifanoia de Ferrara, 1470; B. Peruzzi en Villa Farnesina, 1510, etc.), hemos de aludir, siquiera de paso, a los dioses que acompañan en ocasiones a Mercurio en la Edad Moderna: algunos lo hacen por hallarse próximos a su radio de acción (podemos verlo junto a las ninfas y a Ártemis, símbolos de la armonía natural, en un fresco de T. Zuccari, h. 1560), pero lo normal es que estas asociaciones se vean dominadas por un sentido alegórico preciso, y que Hermes desempeñe en ellas una de las funciones a las que alude el título de un grabado de H. Goltzius: *Estatua de Mercurio como protector del comercio, la retórica y las bellas artes* (1595).

En efecto, cabe decir que, en primer lugar, el dios mantiene la tradición romana de su carácter económico (J. Zucchi, h. 1589; P. Batoni, 1737; G.D. Tiepolo, h. 1761; E. Delacroix, h. 1850, etc.). Sin embargo, Hermes [Mercurio] es sobre todo apreciado como personificación de diversas cualidades de la mente y el trato humano: así,

puede personificar la razón y la medida en todos los aspectos, desde los más sencillos (J. Tintoretto, en 1577, y Palma el Viejo, en 1611, lo ponen en relación con las Gracias para indicar que éstas no deben concederse de forma indiscriminada) hasta los más abstractos (P. Batoni, en 1745, imagina a Mercurio coronando a la Filosofía). Incluso se atribuye en ocasiones a nuestro dios un alto sentido moral: así, en uno de sus “emblemas”, Alciato presenta a Hermes [Mercurio] como un *herma* en un camino y dice que está en las encrucijadas para enseñar “la vía más honesta” a los caminantes.

Más raro es encontrar a Hermes [Mercurio] como símbolo de la inventiva que preside la creación artística o literaria, pero algunos artistas lo aprecian como su patrón (G. Romano, 1541; A. Elsheimer, 1595; F. Zuccari, h. 1600), y tal es el sentido de su aparición junto a las Musas. En cambio, cuando aparece con Atenea (Minerva), lo que simboliza es el poder persuasivo de la elocuencia, las letras o las artes, como dijimos en el capítulo anterior, a no ser que ambos aparezcan unidos por su carácter razonable (B. Spranger, h. 1585).

3. LOS MITOS DE HERMES [MERCURIO]

Evidentemente, la nómina de los mitos en los que interviene Hermes (Mercurio) es de las más largas que puede presentar un dios olímpico. Sería inútil recordar su actividad en la Gigantomaquia y en otras luchas de los dioses a la hora de imponer su dominio o señalar cuántas veces ayudó a Zeus en sus amores, llegando incluso a dar muerte a Argo en su único crimen conocido (Fig. 28). ¿Habremos de mencionar, por otra parte, sus actividades concretas como *psicopompo* en mitos relacionados con los infiernos, como la ayuda prestada a Hades en su Rapto de Perséfone, o su inexcusable presencia en los viajes al Más Allá de dioses y héroes, como Orfeo o Heracles (Fig. 47)? Sería tan inútil como recordar otras acciones menores al servicio de Zeus, tales como su presencia activa en la creación de Pandora (Fig. 14) y en el nacimiento de Dioniso (Fig. 86), o su función de mensajero en las leyendas más variadas, como, por ejemplo, el Juicio de Paris (Fig. 147). Baste decir que no hay mito importante, ni reunión de dioses, a los que nuestro dios no dé su toque de sentido común servicial, y que sólo Atenea llegó a aventajarlo a la hora de proteger héroes y patrocinar hazañas gloriosas.

Sin embargo, esta actividad frenética al servicio de dioses y héroes no guarda proporción con la escasez e incluso pobreza de mitos en los que Hermes tiene el papel de protagonista. Y éstos se reducen a dos campos muy concretos: por una parte, sus “hazañas” e inventos de infancia y juventud, y, por otra, los más importantes entre sus múltiples amores.

Según diversas fuentes que se escalonan entre el *Himno homérico IV a Hermes* (siglo VI a.C.) y las *Metamorfosis* de Ovidio (II, 676-708), nuestro dios llevó a cabo,

a poco de nacer y para sorpresa general, su primer y más sonado robo: se quitó los pañales y fue a apoderarse de los toros y vacas que guardaba Apolo; después, los condujo hasta donde se hallaba su madre, convirtió de paso en piedra a un campesino, Bato, que podía delatarle, y acabó escondiendo los animales en una cueva y borrando sus huellas. Además, según cuenta Filóstrato (*Imágenes*, I, 26), cuando el dios flechador, irritado, fue a reclamar a Maya, “Hermes se colocó detrás de él y, saltando ágilmente sobre su espalda, desató con sigilo su arco”. El doble hurto se solucionó porque el niño reincidente, que acababa de inventar la lira (juntando una concha de tortuga y unos cuernos de cabra, como ya hemos dicho), se la vendió a Apolo a cambio del ganado.

Esta compleja leyenda no ha sido representada muchas veces: en la Antigüedad, el robo de las vacas aparece por vez primera en una *hidria de Caere* (h. 530 a.C.) y se mantiene sólo a lo largo del siglo V a.C.; por esas mismas fechas se da también la iconografía de Hermes pastor de vacas, que podemos considerar relacionada con el mito; después parece olvidarse el relato, de modo que el cuadro descrito por Filóstrato sugiere una resurrección aislada en Época Imperial. En cuanto a la escena de la negociación de Hermes y Apolo por la *lira*, es casi desconocida en el arte antiguo.

En la Edad Moderna se aprecia la recuperación y aun el enriquecimiento de los temas: se hacen grabados para ilustrar las descripciones antiguas (A. Caron, h. 1610), se imaginan en ocasiones la escena del robo (C. Lorrain, 1645; F. Albani, h. 1655) y la transformación de Bato, tomada de Ovidio (H. Goltzius, h. 1590; C. van Poelenburgh, h. 1621), se recrea la invención de la *lira* (J. Barry, h. 1774) y se figura su venta a Apolo (A. Carracci, 1598; F. Albani, h. 1655). Por lo demás, no deja de ser una sorpresa aislada el cuadro reciente de D. Ligare titulado *Hermes y el rebaño de Apolo* (1983), peculiar síntesis de imagen bucólica e hiperrealismo.

Por proximidad temática, debemos mencionar ahora la invención de la *siringa* por Hermes. Normalmente, los mitógrafos prefieren dejar esta leyenda arcaica de lado, pues prefieren la versión posterior que atribuye tal instrumento al ingenio de Pan (ya lo veremos en el capítulo decimotercero), pero ahora debemos aceptarla porque fue la base de una nueva transacción: a cambio de este instrumento, Apolo regaló a Hermes una vara de oro con poderes mágicos, y, según un relato tardío, ésta sería la base del *caduceo* de tipo romano: el joven dios, al hallar dos serpientes que se peleaban, las pacificó tocándolas y fijándolas armónicamente a dicha varita (H. Chapu, 1860; J.-A.-M. Idrac, 1877).

Como hemos anunciado, Hermes tuvo una importante actividad sexual, siendo un dios vinculado a la fecundidad masculina, y fruto de ella nacieron diversos dioses y héroes. Sin embargo, hay dos amores suyos que destacan en el campo iconográfico.

El primero es el que mantuvo con Afrodita [Venus]: una aventura sin historia, pero que tuvo dos frutos de gran interés: Hermafrodita y, sobre todo, Eros [Cupido].

Realmente, este mito es prácticamente una alegoría, que nos indica que la belleza femenina y la seducción masculina dan vida al amor. Por tanto, resulta difícil determinar, cada vez que vemos a esta pareja de dioses en actitud amistosa, a menudo en compañía de Eros, si realmente podemos hablar de un mito (P. Veronese, 1565; B. Spranger, h. 1585; N. Poussin, h. 1625; C. van Loo, 1765; E. Burne-Jones, h. 1895).

De muy diversa índole es la leyenda de Herse y Aglauro, que se sitúa en los primeros momentos de la historia de Atenas. Según la versión de Ovidio, iba volando Hermes [Mercurio] por el Ática cuando vio a unas doncellas que, “según la costumbre, portaban sobre sus cabezas, en canastillos recubiertos de flores, ofrendas puras hacia la engalanada ciudadela de Palas [Atenea]”. El dios quedó enseguida prendado de una de ellas, Herse, y bajó a la casa donde ésta vivía con sus hermanas, Pándroso y Aglauro. Cautamente, reveló a esta última su identidad y sus intenciones, y le pidió ayuda a cambio de riquezas. Pero Atenea [Minerva], que estaba enfadada por la conocida indiscreción de estas doncellas (véase capítulo vigésimo), ordenó a la Envidia “emponzoñar con su veneno” a Aglauro. Así lo hizo, y logró que la joven se colocase a la puerta de la casa, intentando impedir la entrada de Mercurio. Sin embargo, no lo logró: el dios la convirtió en piedra (*Metamorfosis*, II, 708-832).

En la Antigüedad, es posible que podamos ver la relación amorosa de Hermes y Herse en varios de los vasos áticos del siglo V a.C. que muestran al dios persiguiendo doncellas y efebos; pero no existen representaciones más concretas del tema. En la Edad Moderna, el mito se difunde hasta el punto de dar lugar a algún ciclo de escenas (ocho tapices tejidos en Bruselas por W. de Pannemaker, h. 1550), y, desde luego, puede aparecer representado a través de sus dos pasajes principales: Hermes descubriendo a las muchachas desde las alturas (H. van Swanevelt, h. 1634; C. Lorrain, 1643; J.B. del Mazo, h. 1665) y el dios transformando en piedra a Aglauro (P. Veronese, h. 1579; J.-B.-M. Pierre (Fig. 72); L.-J.-F. Lagrenée, 1767). Sin embargo, también cabe alguna escena secundaria, como la de *Aglauro imaginándose a Mercurio en brazos de Herse* (A.-L. Girodet, h. 1820).

4. EL DIOS ARES [MARTE]

Ares, cuyo mero nombre se relaciona con la palabra homérica *are* [desgracia], es poco más que la personificación de la fuerza destructiva de la guerra. En principio, resulta por tanto difícil hallarle un origen concreto, ya que el mundo bélico y el patronazgo de los guerreros constituyen un tema muy extendido en las mitologías. Sin embargo, parece que llegó a la Hélade con los indoeuropeos, y cabe la posibilidad, según quieren algunos, de que estos nómadas, a su paso por Tracia, matizasen sus rasgos tomando elementos de un dios local. Sea como fuere, Ares aparece ya

como *Ares* en las tablillas micénicas, y sin duda se le empezó a considerar entonces hijo de Zeus y Hera.

Ya Homero presenta a Ares como un ser odioso incluso en el Olimpo: más que un verdadero dios con mitología elaborada y propia, parece una caricatura, un espantajo primitivo y brutal. Es objeto de burlas por parte de los dioses (recuérdense sus amores con Afrodita puestos al descubierto por Hefesto) y hasta puede ser vencido en su propio campo. En realidad, es un dios mal aceptado: sus escasos templos se sitúan fuera de las ciudades para evitar que su terrible influjo las destruya con sediciones internas o a través de asedios y saqueos.

Ares no es en Grecia, por tanto, un dios que pueda recibir imágenes elaboradas con atributos y matices simbólicos: si tuvo efigies presentativas en el Arcaísmo, como parece deducirse de las fuentes escritas, ninguna de ellas nos ha llegado, y su aparición en escenas míticas demuestra que entonces se le figuraba siempre como un hoplita barbado, con casco corintio de alta cimera, coraza, grebas, escudo y lanza o espada: sólo el contexto o una inscripción podían identificarlo en un combate junto a varios héroes, mientras que, en las hileras de dioses, solía aparecer al final (Fig. 69).

Sin embargo, a fines del siglo VI a.C. empiezan a esbozarse variantes en su aspecto: sin renunciar nunca a su imagen de guerrero armado (Fig. 14), se afeita a veces y puede reducir su armamento a la lanza y el casco, concebidos ya casi como atributos. Así se prepara la iconografía del Siglo de Pericles, representada por el *Ares* de Alcámenes (h. 430 a.C.), primera imagen de culto del dios cuyo aspecto conocemos: joven, desnudo, con casco ático (que permite verle la cara) y lanza; sólo su actitud, que esboza un movimiento y mira ligeramente hacia abajo, alude a su carácter inquieto y sombrío: son los mismos recursos que permitieron a Fidias, en el friso del Partenón (h. 440 a.C.), identificar al dios sin ponerle siquiera armas.

A partir de entonces pudieron convivir el Ares guerrero, armado y dotado a veces de barba, y el Ares juvenil de torso desnudo y pelo corto —como el *Ares Ludovisi*, acaso derivado de una imagen de fines del siglo IV a.C.—, que porta pocas armas y que se corona, en ocasiones, con el laurel de la victoria. Ambas iconografías, con lo que tienen de alternativas con peculiar significado —la primera es una alusión a la guerra, la segunda define al amante ideal de Afrodita— serían las destinadas a entrar en el Helenismo y a difundirse por Italia.

Sin embargo, la llegada de Ares a Etruria y Roma no puede entenderse sin unos antecedentes más remotos. En efecto, sabemos que en el Lacio existía una antigua deidad, Marte, con un extenso abanico de atribuciones en el campo de la defensa, desde la protección de los guerreros y las ciudades hasta la de los campos contra todo tipo de plagas. Pues bien, ese dios benefactor, que formó parte en Roma de una tríada primitiva junto con Júpiter y Quirino —los tres dioses que tuvieron como

sacerdotes *flamines mayores*—, recibió ya en el siglo VI a.C. imágenes de culto, bien documentadas en Umbría a través de una versión local, el *Marte Grabovio*: era un guerrero imberbe y armado, con alta cimera sobre su yelmo, que empuñaba una lanza con la diestra a la altura de los ojos y se protegía con un escudo en la izquierda, casi como el prototipo arcaico de la *Atenea Prómaco*.

Con tal precedente, acaso más antiguo que las figuras representativas de Ares en la Hélade, se comprende que Marte se permitiera unas ciertas libertades frente al que sería más tarde su modelo iconográfico griego, y que tuviese en ello un cierto apoyo en el Laran etrusco: en efecto, si bien éste último aceptó enseguida la mitología de Ares, incluidos sus amores con Afrodita (llamada Turan en Etruria), también hizo lo posible por mantener con éxito su figura de dios imberbe totalmente armado: cuando decayó el *Marte Grabovio*, se refugió en apariencias menos bélicas, pero igualmente militares, como el famoso *Marte de Todi*, posiblemente realizado en Orvieto en el siglo IV a.C.

Los romanos, que empezaban a ver en Marte al señor del mes de marzo, al padre de Rómulo y Remo y, por tanto, a su propio antepasado, levantaron al dios un templo en la Vía Appia encuadrando su imagen entre dos lobas (388 a.C.) y se sentían seguros de la ayuda que, campaña tras campaña, éste les prestaba. Por tanto, siguieron representándolo durante mucho tiempo según la tradición itálica: así lo vemos aún en el *Ara de Domicio Ahenobarbo*, h. 90 a.C.. Sin embargo, esto no impidió que, a la postre, acabasen aceptando, como un rasgo más de la admirada cultura griega, las formas de Ares predominantes en el Helenismo, tanto la del guerrero barbado como la del joven desnudo rodeado de armas: ambas iconografías se darán cita en el templo de *Marte Ultor*, concluido por Augusto en 2 a.C.: en el frontón aparecía el dios semidesnudo, con casco, lanza y espada, junto a Venus, mientras que la imagen de culto, situada en el interior, lo mostraba como un guerrero maduro, barbado y cubierto por una fastuosa coraza.

A lo largo del Imperio Romano se multiplican las imágenes de Marte, considerada por el Estado como un dios fundamental. Pueden copiarse prototipos griegos, pero advertimos todo tipo de soluciones intermedias sobre los esquemas recibidos (Figs. 3 y 23) y las preferencias van hacia un tipo concreto: el *Marte Gradivo*, repetido una y otra vez en relieves y monedas: es un guerrero en actitud de marcha, con coraza musculada y yelmo de tipo helenístico, a menudo imberbe, con sandalias militares y con los objetos más variados en las manos, tales como lanza, escudo, espada envainada, rama de laurel, figura de Victoria, trofeo o insignia militar (Figs. 7 y 184). Si a ello añadimos el belicoso caballo y el lobo (alusión a la loba que amamantó a Rómulo y Remo), además del perro y el buitre (animales carroñeros que frecuentan los campos de batalla), habremos mencionado todos los atributos del dios, que suele acompañar al emperador en las ceremonias oficiales.

Como todos los dioses principales de Grecia y Roma, Ares [Marte] extendió su culto y su imagen por diversas regiones. Si en oriente se identificó con el sirio Aphlad y con el persa Verethragna, en occidente fue llevado a menudo por los soldados romanos y vinculado casi siempre al caballo; sin embargo, cabe señalar que, al menos en la Galia, este *Marte Céltico* tendió a recuperar su vieja atribución latina de defensor de las aldeas y los campos, llegando a relacionársele con las aguas fecundadoras; además, como es lógico, recibió en ese contexto armas célticas, e incluso la clava.

Por lo demás, a medida que avanza la Cultura Romana vemos cómo Marte va completando su sentido, como otros dioses, con atribuciones astrales: es ya señor del planeta que lleva su nombre, y domina por tanto un día de la semana (el martes) y dos signos del zodiaco (Aries y Escorpio). Más tarde, a medida que avanzan las ciencias ocultas, se convierte en señor de un metal, el hierro, y en patrono de los hombres de complexión colérica. Finalmente, ya en la Edad Media, se hablará de los “hijos de Marte”, que habrán de ser, como es lógico, los militares y caballeros.

Con tan amplio bagaje, el dios-planeta Marte entra en el medievo sin problemas, y su imagen plantea pocas dudas interpretativas: si aún hay, en alguna ocasión, quien recupera su imagen romana (Fig. 7), lo normal es que se identifique su aspecto con el de cualquier guerrero contemporáneo (Fig. 20) y que se le revista, siglo tras siglo, de un verdadero muestrario de armaduras sucesivas y se le monte en todo tipo de carros, incluida la carreta de cuatro ruedas tirada por caballos (Taddeo di Bartolo, h. 1414); al fin y al cabo, todo el mundo recuerda que, aparte de merecer un vehículo como planeta, Marte fue un guerrero que combatía en carro y que presidía los triunfos imperiales.

Es en el siglo xv, como de costumbre, cuando se aprecian en Italia los primeros intentos de recuperar la imagen antigua del dios (A. di Duccio en el Templo Malatestiano de Rímini, 1454; F. del Cossa, 1466 (Fig. 76); Filippino Lippi, 1487); para ello se cuenta con monedas y con sarcófagos que relatan sus mitos. Obviamente, de ese modo se elabora todo un abanico de imágenes, herederas de las romanas, pero insistiendo en la del joven seductor de Venus, que puede ir semidesnudo (S. Botticelli, h. 1485; Piero di Cosimo, h. 1500) o armado convencionalmente “a la antigua” (Fig. 74). El terrible guerrero, a menudo con su cortejo y montado en carro, suele aparecer sólo cuando es visto como personificación de la guerra y como astro, y cabe resaltar, por lo demás, que en ningún momento, hasta el Barroco, se renunció por completo a una imagen modernizada de su armadura.

Como figura presentativa, Ares [Marte] suele aparecer, en la Edad Moderna, en ciclos de dioses antiguos (J.-B. Pigalle, 1744, etc.) o en conjuntos de planetas (J. Zucchi (Fig. 73); H. Goltzius, 1595, etc.). Si aparece solo y sin contexto, suele tener un carácter alegórico (B. Ammannati, 1559; J. Sansovino, 1567; Giambologna, h. 1587; D. Velázquez, h. 1640; P. Puget, h. 1660).

En efecto, Ares [Marte] tiene un significado sencillo, que suele evidenciarse en las imágenes que lo emparejan con otras deidades: como ya vimos al hablar de Atenea [Minerva] y de sus relaciones simbólicas con nuestro dios, éste personifica normalmente la guerra, aunque no siempre con un sentido negativo (C. de Vos, h. 1650; A. Flaxman, 1787; E. Delacroix, h. 1820). Sin embargo, esta idea general no excluye juegos conceptuales curiosos o paradójicos: así, Marte dormido simboliza una paz frágil (H. Terbruggen, 1629) y puede asombrarnos una escultura de A. Canova (1803) titulada *Napoleón como Marte pacificador*. Por lo demás, un significado alternativo es el de ‘ejército’ o ‘señor de los ejércitos’ (P.P. Rubens, h. 1616), que puede concretarse en “ejército de tierra” si nuestro dios aparece acompañado por Posidón [Neptuno], encarnación de la flota (P. Veronese, 1575).

5. EL CORTEJO DE ARES [MARTE]

Como ya hemos dicho, es bastante común la aparición de Marte en un carro y rodeado de acompañantes (A. Caron, 1570, Figs. 20 y 73). En efecto, ya en la antigua Grecia, cuando Ares irrumpía en la batalla, no solía hacerlo solo, sino que le auxiliaba un brutal cortejo de personificaciones: por un lado iba Éride (la Discordia, de la que ya hablaremos en el capítulo vigésimo segundo), que “revoloteaba incitando a los guerreros al tumulto” (Hesíodo, *Escudo*, 147); por otra, en más de una ocasión el propio dios “mandó uncir sus caballos a Deimo [el Pavor] y a Fobo [el Terror], mientras que él se revestía con su resplandeciente panoplia” (*Iliada*, XV, 119-120), y, en efecto, ellos “le acercaron el carro de buenas ruedas... lo colocaron en él y fustigaron los dos caballos” (Hesíodo, *Escudo*, 463-466).

Pese a la imagen conjunta que dan estos textos, los más antiguos de la literatura griega, la fortuna iconográfica de las dos últimas figuras citadas en ellos, Deimo y Fobo, sería prácticamente nula a lo largo de los siglos: sólo Fobo aparece, como auriga del dios, en dos vasos griegos tardoarcaicos, y por tanto se comprende que, en la Edad Moderna, C. Ripa se viese abocado a imaginarse iconografías que nada tienen que ver con la tradición clásica: para él, el Pavor (*Spavento*) sería un hombre armado muy feo que, acompañado por un león, amenaza con una espada y lleva en la otra la cabeza de Medusa; en cuanto al Terror (*Terrore*), podría representarse como un hombre con cabeza de león, vestido de colores tornasolados, que empuña un látigo.

Junto a estas personificaciones aparecen las de la Guerra propiamente dicha. La primera que surge en la literatura es “la augusta Enio”: en una ocasión acompaña a Ares en la Guerra de Troya (*Iliada*, V, 592), y de ella toma su compañero el apelativo de *Ares Enialio*. Sin embargo, tampoco en este caso nos ayuda la iconografía: sólo conocemos imágenes de esta diosa en monedas de la Época Imperial, cuando ya se

había asimilado a la diosa anatolia Ma, de posible origen hitita, y había adoptado por tanto su armadura, su corona radiada y su perro.

La propia Ma, por lo demás, se asimiló en la Roma del siglo I a.C. a una diosa sabia, Belona, cuyo nombre deriva de *bellum* [guerra]: así se formó Ma-Belona, que aparece como una Atenea agitada, con casco, lanza y escudo, o armada con una antorcha incendiaria. Esta figura tendrá más fortuna que las anteriores, pues volverá a recuperar su imagen clásica en el Renacimiento (Fig. 73). Además, es posible que influyese en la iconografía de otra personificación bélica que surge a fines de la República Romana: nos referimos a Virtus [la Valentía], figura muy representada durante el Imperio y fácil de reconocer: se muestra como una Amazona, con un pecho descubierto y la túnica larga recogida sobre la rodilla al modo de Ártemis; lleva casco de tipo helenístico con alta cimera, calza botas o sandalias militares y empuña una lanza y una espada enfundada, que puede sustituir por una victoria o una rama de laurel (Fig. 184).

Por lo demás, parece que hubo un genio masculino de la Guerra: Pólemos [Bellum], que ya subió a la escena en *La Paz* de Aristófanes y habría sido representado por Apeles, en un *Triunfo de Alejandro*, “con las manos atadas a la espalda” (Plinio, Historia Natural, 35, 27 y 93-94). Posiblemente fue este personaje pintado el que inspiró a Virgilio su imagen del “Furor impío, sentado en un cúmulo de crueles armas, atados a la espalda sus brazos con cien broncíneos nudos y lanzando por sus sangrientas fauces hórridos bramidos” (*Eneida*, I, 294-296); esta descripción, recuperada en el Renacimiento (Fig. 73), llegó a inspirar, por ejemplo, el *Carlos V y el Furor* de L. Leoni (1551).

6. LOS MITOS DE ARES [MARTE]

Dado su carácter de mera personificación del espíritu bélico y del combate, Ares [Marte] tiene un papel muy escaso en la mitología: aparece, obviamente, en las fiestas de los dioses, interviene en sus luchas colectivas, como la Gigantomaquia y el enfrentamiento con los Alóadas (en el que, como dijimos en el capítulo tercero, su papel es lamentable); asiste a acontecimientos de particular importancia, como el nacimiento de Atenea (Fig. 69), y, desde luego, desarrolla su labor en la guerra de Troya, donde suele ayudar a los troyanos y sale herido en combate, para vergüenza suya, tanto por Atenea como por el aqueo Diomedes. Tampoco quedó bien parado al intentar defender a su hijo Cicno contra Heracles, porque también éste llegó a herirlo.

Dada su personalidad, aunque se le atribuyen distintos amores, casi todos ellos tienen un denominador común: son meras explicaciones del carácter belicoso o cruel de sus pretendidos hijos: así, Ares pasa por ser padre de las Amazonas, del rey peloponésico Enómao y de varios enemigos de Heracles, como el citado Cicno o el brutal rey tracio Diomedes.

En tales circunstancias, sólo hay dos temas, ambos eróticos, que sobresalen y gozan de interés iconográfico en la mitología de Ares [Marte]. El primero son sus amores con Afrodita [Venus], que ya hemos visto cantados por Homero a causa de la reacción que causaron en Hefesto [Vulcano], el marido oficial de la diosa. De hecho, es una relación erótica sin mayores peripecias, e incluso poco operativa desde el punto de vista genealógico, ya que se consideran frutos suyos figuras tan dispares como Deimo, Fobo, Anteros —el Amor correspondido, como veremos en el próximo capítulo—, a veces Eros (cuando no se le considera hijo de Hermes) y la princesa Harmonía, que se casaría con Cadmo, el fundador de Tebas (véase capítulo decimonoventa). En realidad, parece que estos amores, como ya señalamos en el capítulo anterior, son el reflejo de una relación entre la diosa del amor y un dios guerrero en la mitología chipriota, pero tal emparejamiento fue asumido en Grecia como un adulterio, porque se prefirió casar a la diosa con el dios del fuego y la metalurgia.

Dada esta premisa, si los amores de Afrodita y Ares se impusieron desde el principio en el campo de la poesía y las artes, sin duda la causa estuvo en su sentido alegórico: reflejan la unión pasional de las dos figuras más sexuadas de la mitología: la suave, blanda y sugerente Afrodita y el violento, fuerte y valiente Ares. Por tanto, la pareja formada por ambos podía enfrentarse al matrimonio de la propia Afrodita y Hefesto, y ya la vemos figurada en cortejos divinos a partir del siglo VII a.C.

En tales circunstancias, es interesante observar que, si en unas ocasiones se acentúa el carácter ilícito de estos amores, en la mayor parte de los casos se olvida este extremo: nos hallamos ante la pareja ideal, casada o no, y acompañada desde el Clasicismo por sus hijos Eros y Anteros como símbolos de amor recíproco: no cabe mejor imagen de este grupo que ciertas pinturas pompeyanas de tradición helenística, donde Ares, acogiendo en su pecho a la reclinada Afrodita, llega a tomar el aspecto cortés y “antiheroico” de los héroes juveniles de su época.

Como fácilmente se comprenderá, en Roma, al dignificarse la figura de Marte, este criterio se impone aún con más fuerza: en el conjunto ritual de los *Dei Consentes*, Venus forma pareja con Marte, no con Vulcano, y son bastantes las parejas de esposos que se hacen retratar con los cuerpos del *Ares* de Alcámenes y la *Afrodita de Capua*.

En la Edad Media, la relación de Marte y Venus resurge con sus dos sentidos: así, el amor ilícito se afirma cuando el espíritu cortés suscita el tema de la joven “malcasada” y su caballero —recuérdese la leyenda de Ginebra y Lanzarote—; pero la imagen que se recupera con más fuerza es la de la pareja ideal, perfectamente reflejada en el Renacimiento Macedónico de Bizancio (siglo X), que viene a reforzarse a través de criterios astrológicos: según dirá Marsilio Ficino en un comentario al *Banquete* de Platón, “Marte destaca entre los planetas por su fuerza,... pero Venus lo domina... En efecto, Venus, cuando se encuentra en conjunción con Marte, se opone a

él... y a menudo disminuye sus aspectos malignos... Ella parece dominar y aplacar a Marte, mientras que Marte no domina jamás a Venus”.

Este planteamiento es fundamental a la hora de interpretar las escenas amorosas de Marte y Venus en el Renacimiento (F. del Cossa en el Palazzo Schifanoia de Ferrara, 1466 (Fig. 76); *El Parnaso* de A. Mantegna (Fig. 74); S. Botticelli, h. 1485; Piero di Cosimo, h. 1500), ya que suelen aparecer en encargos nupciales sin el menor sentido irónico. De hecho, hasta el siglo XIX veremos resaltado el carácter ideal y feliz de la pareja (P. Veronese, h. 1580; Guercino, 1633; A. Canova, 1816; A.-L. Girodet, h. 1820), así como, en ocasiones, su carácter alegórico (*Venus y Cupido intentando contener a Marte*, por P.P. Rubens, 1637; *Marte desarmado por Venus y las Gracias*, por J.L. David, 1824).

Sin duda tiene un interés más local, pero igualmente grandioso, el amor que sintió el romano Marte por Rea Silvia, hija del rey Numitor de Alba y descendiente de Eneas. Según la leyenda más común, descendió sobre ella mientras dormía y la hizo madre de Rómulo y Remo (Fig. 194). Esta historia, fundamental para los orígenes legendarios de Roma, fue reflejada, como es lógico, en el arte del Periodo Imperial, y son varias las pinturas y sarcófagos de esas fechas que nos muestran el acontecimiento, a veces rodeado por un verdadero cúmulo de personificaciones paisajísticas. En estas obras, Marte pierde su carácter bélico casi por completo: suele aparecer, al estilo helenístico, desnudo y con *clámide*, aunque portando lanza y escudo.

Capítulo duodécimo

Afrodita [Venus] y el ámbito del amor

“Voy a cantar a la augusta, a la coronada de oro, a la hermosa Afrodita, que tutela las murallas de toda la marinera Chipre, donde el húmedo ímpetu del soplador Céfiro la llevó entre blanda espuma a través del oleaje de la mar resonante. Las Horas de áureas diademas la acogieron de buen grado, la ataviaron con divinos vestidos y sobre su cabeza inmortal pusieron una corona bien trabajada, áurea y hermosa, mientras que colocaban en sus perforados lóbulos flores de oricalco y de oro precioso. Rodearon su delicado cuello y su pecho, blanco como la plata, con collares como los que ellas mismas se ponen cuando van al placentero coro de los dioses y a las moradas de su padre (Zeus). Y cuando hubieron colocado todo este ornato en torno a su cuerpo, la llevaron ante los inmortales. Ellos la acogieron con cariño al verla y le tendían sus manos. Cada uno deseaba hacerla su esposa y llevarla a su morada, admirados como estaban por la belleza de Citera, la coronada de violetas. ¡Salve, la de ojos vivos, la dulcemente lisonjera!”

(Himno homérico VI a Afrodita, siglo VII a.C.)

I. AFRODITA [VENUS]: SIGNIFICADO Y REPRESENTACIONES EN LA ANTIGÜEDAD

Afrodita es la diosa que rige el deseo sexual: simboliza la belleza, base del atractivo erótico, y domina todas las facetas del amor y de la fertilidad, fundamentalmente humana. En ese sentido, sus funciones lindan con las de Hera, diosa del matrimonio, pero fundiendo sus límites con ellas, no enfrentándose a esta diosa de forma radical: si Afrodita protege la prostitución, y aun rige la de carácter sagrado que se practica en algunos de sus templos, también asume como propio el ámbito de la boda y el amor conyugal.

La existencia de una diosa del amor y el sexo humano puede acaso remontarse al Paleolítico, y desde luego su origen en la Grecia histórica se revela complejo y diversificado: sobre una posible deidad prehelénica vinieron a superponerse y a fundirse en el II Milenio a.C. dos figuras más determinantes: una de ellas, probablemente indoeuropea, sería conocida como hija de Zeus y Dione; la otra, en cambio,

procedería de Oriente: era la Astarté fenicia que se adoraba en Chipre, vinculada a su vez a la Ishtar mesopotámica y a diversas diosas de la Anatolia primitiva. Sobre ella se difundió un magnífico mito: habría nacido de los genitales de Úrano, arrojados al mar cuando fueron cortados por Crono [Saturno] y mezclados con la espuma de las olas (*aphrós* en griego).

Que Afrodita era Cipria (es decir, 'chipriota') era algo bien conocido por los griegos: ya lo hemos leído en los versos que encabezan este capítulo, y podemos releerlo en otros aún más explícitos: los del *Himno homérico V a Afrodita*, que se fecha también en el siglo VII a.C., cuando Grecia aceptaba con entusiasmo las culturas orientales: "Encaminándose a Chipre, [la diosa] penetró en su fragante templo, en Pafos, donde tiene un recinto y un altar perfumado. Allí empujó al entrar las resplandecientes puertas y allí las Cárites [las Gracias] la bañaron y ungieron con el divino aceite que cubre a los dioses inmortales, hecho de ambrosía, exquisito y perfumado para ella" (V, 58-63).

Con precedentes tan variados, se comprende que sea problemático definir las primeras imágenes de nuestra diosa. Sólo sabemos que el arte micénico la representó en unas plaquetas recortadas de oro que la muestran desnuda y flanqueada por palomas. Acaso entonces era también adorada a través de pilares o hermas primitivos, que mantendrían su vigencia hasta principios del I Milenio a.C.. Después, hubo de pasar por una fase de imágenes en madera mal conocidas, que sólo podemos evocar a través de una diosa en marfil, desnuda y tocada con *polos*, hallada en Atenas: una evidente muestra del influjo fenicio en la época de Homero (h. 710 a.C.).

La iconografía de Afrodita se enrarece en el Egeo a lo largo del siglo VII a.C., de modo que, cuando entramos en el Arcaísmo, se advierte un cambio radical: frente a la deidad desnuda se ha desarrollado en Chipre una imagen cargada de vestimentas y tocados aparatosos, y los artistas griegos la han aceptado; elaboran una diosa vestida con *peplo*, digna y grandiosa, que sigue cubierta por su *polos*, pero que toma en sus manos algún atributo: unas veces es una granada o una manzana, otras, un niño o un animal (paloma, oca o chivo): es la imagen que vemos ya en la *Kore de Berlín* (h. 580 a.C.) y en múltiples terracotas votivas del tipo convencional para las diosas arcaicas sedentes. Lo único que cabrá a corto plazo, en las últimas décadas del siglo VI a.C., será un cambio de estética —con mayor dominio de la jónica— y, en consecuencia, la sustitución del *peplo* por la túnica y el manto, que coincide con la progresiva introducción de uno o dos Eroles junto a la diosa.

En el Periodo Severo, a principios del Clasicismo, Afrodita cobra una presencia asombrosa en obras que la muestran dignamente vestida: es entonces cuando Calamis concibe su misteriosa *Sosandra* (h. 460 a.C.). Queda así abierto el camino hacia las magníficas figuras literalmente sumergidas en "pliegues mojados" que elaborarán, en las décadas siguientes, Fidias (*Afrodita Urania*, con la tortuga que

testimonia acaso su origen marino, h. 435 a.C.) y Alcámenes (*Afrodita de los Jardines*, h. 420 a.C.); uno de estos escultores, aunque ignoramos cuál, fue quien llevó a feliz término dos asombrosas estatuas de la diosa reclinada o sentada: la que reposa sobre el regazo de Dione en el frontón oriental del Partenón y la llamada *Afrodita Olimpías* (h. 430 a.C., véase Fig. 198).

Estamos ya a punto de que la diosa se plantee un profundo cambio de imagen: aunque habrá autores que, siglo tras siglo, se atengan a la dignidad ritual y mantengan las vestimentas clásicas (Fig. 43), Calímaco, en la llamada *Afrodita de Fréjus* (h. 415 a.C.), se atreve a apartar el manto y a afirmar la belleza ideal de las formas tras una túnica casi transparente. En realidad, lo que hace es recuperar el sentido simbólico de la deidad y acercarse de nuevo a la tradición fenicia de la imagen desnuda, que —dicho sea de paso— nunca se había perdido en escenas narrativas. Como es bien sabido, el encargado de llevar hasta sus consecuencias lógicas esta idea será Praxíteles, quien dará con dos fórmulas alternativas destinadas a larguísima proyección: la Afrodita semidesnuda, con el prototipo conocido como *Afrodita de Arlés*, y la totalmente desnuda, la famosa *Afrodita Cnidia* (h. 360 a.C.), que aparece dándose un baño lustral como protectora del matrimonio.

Durante todo el Helenismo, estos esquemas proseguirán su camino buscando múltiples variantes. Entre las figuras semidesnudas, la *Afrodita de Capua* (h. 320 a.C.) marca el camino más fecundo, portando en sus manos atributos concretos —acaso el escudo de Ares [Marte]— o dejándonos, en su versión tardía de la *Venus de Milo* (h. 130 a.C.), el misterio de su gesto truncado. Por lo demás, figuras hay que basan su erotismo en el acto de desnudarse, como la llamada *Venus Calípige* (h. 120 a.C.). En cuanto a las Afroditas desnudas, pueden derivar hacia la fórmula de la *Afrodita Púdica* (h. 300 a.C.), que se envuelve literalmente con sus brazos para elevarse sobre las olas, o dan lugar a la *Afrodita Anadiomene* (imagen creada por Apeles h. 340 a.C.), que surge de la espuma marina escurriendo sus cabellos con las manos. Junto a ellas situaríamos a la *Venus del Esquilino* (h. 50 a.C.) y otras semejantes, que se ordenan la cabellera evidenciando la belleza de su cuerpo; pero también podríamos hablar de las figuras que plantean atrevidos escorzos, como la *Afrodita desatándose la sandalia* (h. 130 a.C.) o la *Afrodita agachada*, genial concepción de Dedalses de Bitinia (h. 260 a.C.) que acabará combinándose, en Rodas, con el gesto de la *Anadiomene*.

Tras evocar estas imágenes de culto solitarias y grandiosas, cabe añadir que, a lo largo de la cultura griega, Afrodita va en ocasiones montada en diversos animales: si en el siglo VIII a.C. surge sobre un toro, lo más común, a partir del Clasicismo, es que la lleven sus seres predilectos: el macho cabrío (imagen concebida por Escopas para su *Afrodita Pandemo*, h. 350 a.C.), la oca, el cisne y el delfín. Esto nos permite recordar que, aunque Afrodita luzca entre sus atributos más claros su propia belleza, cuenta con otros que permiten completar su imagen: en el reino animal,

cabe añadir la paloma, que ya era el ave de Astarté y, como hemos dicho, de la Afrodita micénica; entre las frutas, la preferida es la manzana, símbolo de fertilidad y madurez, mientras que entre las flores destacan la rosa, la violeta y el mirto o arracán; finalmente, cabe resaltar las joyas y los objetos de tocador, desde la diadema, los collares y los brazaletes hasta el peine, el unguentario y el espejo, pues contribuyen a realzar la belleza femenina. Todo ello sin olvidarnos de Eros, que es a menudo, desde el siglo VI a.C., el acompañante más asiduo de la diosa, y hasta quien tira en ocasiones de su carro.

Cuando la Afrodita griega llegó a Italia, ignoramos si encontró alguna diosa semejante a ella. En Etruria se hallaba Turan, ya documentada desde el siglo VII a.C., que pudo tener otros cometidos además del erótico; sin embargo, sabemos que en el Arcaísmo ya empezó a vincularse a la diosa griega y a asimilar sus mitos, de modo que sólo mantuvo durante un siglo una cierta independencia iconográfica: se adornó como una dama etrusca de la época, colocándose sobre la cabeza el *tutulus* y calzando los *calcei repandi*, se dotó ocasionalmente de alas y, fruto del remoto contacto con los mercaderes fenicios, pudo aparecer desnuda hasta principios del siglo V a.C. Pero el Clasicismo vio la adopción completa de la iconografía griega con su evolución, sus variantes y sus atributos, y cabe observar que nunca el alado Eros fue asiduo acompañante de Turan: acaso quepa identificarlo con la figura única o colectiva de Maris, que aparece junto a la diosa y a Laran [Ares, Marte], concebidos como sus padres; pero, de hecho, la compañía preferida de la diosa etrusca son las sirvientas que la acicalan.

En Roma, la diosa Venus era una primitiva protectora de la naturaleza, las aguas fecundantes y los jardines, y le fue fácil a Afrodita imponerse sobre ella, acaso ya en el siglo VII a.C. Ovidio, en sus *Fastos* (IV, 61-62), apunta la posibilidad de que el mes de abril, dedicado a esta diosa primaveral, tomase su nombre del radical *Afri-*; se trata de una etimología discutible, pero lo cierto es que Venus pasó a tener entre sus cometidos la belleza y el amor, asumiendo todos los mitos de la deidad helénica. Sin embargo, esta nueva función le resultó al principio problemática: si fue incluida entre los *Dei Consentes* (Fig. 23), su culto se vio frenado durante siglos por resistencias de orden moral.

Sólo a fines de la República vemos multiplicarse los templos de Venus, que suelen incidir, para evitar problemas, en facetas primitivas o locales de su personalidad: así, la *Venus Ericina*, importada de Sicilia, perdió su carácter erótico en su temprano templo del Capitolio (217 a.C.) y sólo lo mantuvo en un templo suburbano destinado a las prostitutas; *Venus Cloacina* protegió la corriente de agua que pasaba bajo el Foro; *Venus Victrix*, venerada sobre todo por Pompeyo, era una portadora de la buena suerte, y fue Julio César quien dio con la clave mítica para desarrollar el culto de la diosa: la adoró como *Venus Genetrix*, antepasada suya a través de Eneas, y la

situó así en los remotos orígenes de Roma. Tal fue la base del éxito político de Venus durante el Periodo Imperial: siglo tras siglo, la diosa protegió a los emperadores, y no es casual que uno de los mayores santuarios que se edificaron en la Urbe fuese el llamado *Templo de Venus y Roma*, diseñado por Adriano (h. 135 d.C.).

La imagen de Venus nos es conocida en Roma desde fines de la República y copia desde el principio las figuras clásicas y helenísticas de Afrodita. César, en concreto, encarga a Arcesilao una réplica de la *Afrodita* de Calímaco para obtener la imagen de culto de *Venus Genetrix*. De este modo, se multiplican hasta la saciedad, siglo tras siglo, las imitaciones de obras griegas: baste decir que aún en el v d.C. descubrimos una *Afrodita Anadiomene* en un textil copto.

En tales circunstancias, sólo cabe señalar algunos rasgos de “gusto latino”. Así, por ejemplo, el arte público imperial muestra una cierta tendencia a vestir con túnica algunos prototipos semidesnudos, como la *Afrodita de Capua*, o a desarrollar las imágenes vestidas y sedentes de la diosa. Por lo demás, se generaliza la afición a recargar de atributos las imágenes (con uno o varios Cupidos, el casco y el escudo de Marte, la Victoria en la mano) y a multiplicar las que presentan a la deidad montada en una venera, un animal o un carro: en una pintura pompeyana, se la llega a imaginar sobre una cuadriga tirada por elefantes. Finalmente, se generaliza, en el arte privado, la imagen desnuda o semidesnuda de la Afrodita griega: incluso las damas se sienten halagadas colocando sus retratos sobre las formas perfectas de los grandes prototipos, y ello acarrea la proliferación de figuras ideales peinadas a la moda del momento.

2. AFRODITA [VENUS] DESDE EL MEDIEVO

Como otros dioses principales, Afrodita [Venus] logró a principios del Helenismo el dominio de un planeta, y ello le fue procurando nuevas atribuciones hasta principios del medioevo: si ya le estaba consagrado el mes de abril, pasó a dominar un día de la semana, el viernes, empezó a regir los signos zodiacales de Libra y Tauro, tomó bajo su control un metal alquímico, el cobre, y finalmente, como es lógico, le fueron adscritos como “hijos” los hombres y mujeres entregados al amor.

Con tales premisas, se comprende que Venus se mantuviese a flote, pese a sus discutibles cometidos paganos. Su desnudo, insultante símbolo de lascivia para el cristianismo, podía ser repetido como advertencia frente a los pecados de la carne, pero también cabía imaginar a Venus vestida en las miniaturas que representaban a los planetas. De este modo, nuestra diosa siguió siendo evocada por el arte y pudo enlazar con las primeras representaciones del Gótico, inspiradas ya en los principios del amor cortés y en la lectura de Ovidio. Desde el siglo XIII, se impone la imagen de Venus como una reina medieval lujosamente ataviada.

Sin embargo, a partir del siglo xiv, sobre todo en las miniaturas de los *Ovidios moralizados* y en otros libros dedicados a exaltar el amor y su simbolismo, se empieza a diversificar el aspecto de la diosa: por una parte, se mantiene su figura vestida; por otra, surge, sobre todo en la escena de su nacimiento en el mar —una de las más representadas— su cuerpo desnudo. Además, se recuperan sus atributos más sencillos, como las palomas, las rosas y la compañía de Eros [Cupido] y de las Horas o las Gracias: tal es la imagen que se impone sin problemas hasta muy avanzado el siglo xv (Fig. 75). Sólo en ocasiones vienen a turbarnos iconografías curiosas, fruto de malas lecturas de los manuscritos: así, cuando Venus sale de las aguas con una oca o con una tablilla en las manos, es sencillamente porque el texto de un comentarista de Ovidio, llamado Berchorius, ha sido mal transcrito, de modo que, en vez de hablar de la venera o concha marina (*concam marinam*) sobre la que navega Venus, ha pasado a citar una *aucam marinam* o una *canam laminam*.

Finalmente, cabe situar en la Baja Edad Media la creación de una leyenda que dará lugar a una tradición paralela sobre la figura de Venus. Nos referimos al tema germánico de Tannhäuser, el poeta y caballero que, tras prolongados viajes, llegó a la Montaña de Venus (*Venusberg*), donde la diosa se le apareció y tuvo amores con él. Logró huir, ayudado por la Virgen, e incluso pidió la absolución al Papa, pero, tiempo después, volvió a perderse en la Montaña. Esta leyenda sería ilustrada varias veces desde el Barroco (J. Heintz el Viejo, h. 1603), pero, desde luego, fue la famosa ópera de R. Wagner (1845) la base de su éxito en el siglo xix (E. Burne-Jones, 1861; P.A. Renoir, 1879; A. Beardsley, h. 1895).

La iconografía renacentista surge directamente de la imaginería gótica, y mantiene durante bastantes décadas, hasta fines del siglo xv por lo menos, la alternancia de imágenes vestidas y desnudas: aún en 1466, F. del Cossa ve el amor de Marte y Venus en clave cortés de carácter medieval (Fig. 76), y parece ser S. Botticelli quien simboliza, en el paso de la *Primavera* (1477) al *Nacimiento de Venus* (h. 1482), el definitivo abandono de las Venus vestidas y la adopción de la desnudez como el atributo más apropiado para la diosa (L. di Credi, h. 1490). Quizá las esculturas y relieves antiguos conservados por entonces no eran tan unánimes en este criterio, pero, desde luego, no lo contradecían, y los ideales del humanismo neoplatónico lo apoyaban con entusiasmo.

Desde principios del siglo xvi, Venus es ya, por tanto, la forma ideal de la mujer desnuda o semidesnuda, sujeta tan sólo a las variaciones de gusto de cada generación. Puede aún aparecer en ciclos de planetas (M. van Heemskerck, 1531), pero, sobre todo, surge siempre en las series de dioses y no carece de representaciones que la ven aislada, sin necesidad de contexto. Es, en cierto modo, un icono profano para quien encarga la imagen, y un verdadero canto a la belleza para quien la realiza.

Más aún si cabe que la Afrodita antigua, la Venus de la Edad Moderna se distingue sobre todo por su físico perfecto: son muchas las figuras que la muestran sin

adornos, basándose a menudo en prototipos antiguos conocidos desde el Renacimiento (B. Ammannati, 1558; Giambologna, varias obras; J.-B. Pigalle, h. 1750; A. Canova, 1804 y 1817; etc.). Caso de querérsele añadir algún atributo, a veces se le dará la paloma o la rosa —los más conocidos—, y, sobre todo, se le colocarán al lado una o varias figuras de Eros (L. Cranach, h. 1530; P. Veronese, 1580; A. Carracci, h. 1592, F. Boucher, h. 1751; etc.).

Sin embargo, resultan más interesantes ciertas iconografías que nacen o se asientan durante el siglo XVI. Muy conocido es caso el de la *Venus reclinada o acostada*, que hace su aparición —dejando aparte discutibles precedentes— en la magnífica *Venus dormida* de Giorgione, concluida por Tiziano (1510). Tras esta obra, el propio Tiziano explota la fórmula con la *Venus de Urbino* (1538) y otras versiones posteriores, dándose cuenta del valor del hallazgo: realmente, nos hallamos ante la expresión más completa de la belleza femenina, adornada además por una gran sensación de placidez. No es casual que se hayan interesado por este esquema, desde diversos puntos de vista, los artistas más variados de los últimos cinco siglos (G. Savoldo, h. 1515; L. Sustriis, h. 1540; M. van Heemskerck, 1545; A. Carracci, h. 1602; G. Reni, 1639; A. Canova, 1804; etc.).

Un caso muy particular, verdadero “puente iconográfico” entre esta tipología y la siguiente, es la *Venus del espejo* de D. Velázquez (h. 1650). En efecto, esta obra, genial por tantos conceptos, lo es también por saber fundir la *Venus reclinada o acostada* con la *Venus mirándose al espejo*, una imagen con tradición en la Antigüedad, pero que se recupera en el Renacimiento con un sentido ambivalente: para algunos, puede simbolizar la vanidad, pero, casi desde el principio, domina en ella, de nuevo, la admiración por la hermosura y la posibilidad de ver, en ocasiones, la cara de la diosa desde dos puntos de vista (G. Bellini, 1515; P. Veronese, h. 1582; P.P. Rubens, 1614; G.B. Tiepolo, h. 1725).

Obviamente, el paso entre esta imagen y las tituladas *Baño de Venus* y *Aseo o toilette de Venus* es casi imperceptible. Mientras que en la primera vemos a la diosa sumergiéndose en el agua, como un recuerdo de ciertas iconografías griegas (J.T. Sergel, h. 1785), en la segunda recibe la ayuda de uno o varios Amores, y en ocasiones de las Horas o las Gracias, para acicalarse y resaltar más aún su belleza: es la ocasión de mostrar una escena con múltiples figuras atareadas en torno a la efigie majestuosa de la deidad principal (G. Vasari, 1558; A. Carracci, h. 1605; G. Reni, h. 1622). Estamos ya muy cerca de la iconografía conocida a menudo como *Fiesta de Venus*, donde todos los componentes del cortejo de la diosa se reúnen en torno a ella, bailando por lo general, o la llevan en triunfo (P.P. Rubens, h. 1635; F. Boucher, h. 1758). Sin embargo, tampoco es éste un género bien definido: la abundancia de amorcillos en este tipo de escenas hace que, en ocasiones, sean ellos los que adquieran el protagonismo con sus combates y juegos, dando lugar así a unas escenas de remota tradición clásica, que volveremos a ver cuando nos asomemos a las alegorías de Cupido.

La visión convencional de Venus no se agota con el Neoclasicismo, e incluso se prolonga hasta hoy a través de intentos de modernizar el contenido y aun la forma de su figura. Como ejemplos de este tipo de iniciativas, citaremos la aproximación a la mujer fatal que es la *Venus Verticordia*, es decir, “la que cambia los corazones”, de D. G. Rossetti (1864); o la oposición entre *Venus Concordia* y *Venus Discordia* que planteó E. Burne-Jones en su inacabado tríptico sobre Troya (h. 1875); o la idea que expresa A. Böcklin en su *Venus Genetrix* (1895), al imaginar a la diosa como protectora de la pareja enamorada y de la familia; o la inquietante *Magia Negra* (1943) de A. Magritte, que figura a una Venus azulada junto al mar, con una paloma en su hombro; o, finalmente, la *Pequeña Venus de Meudon*, de H. Arp, forma abstracta que recuerda las “Venus” paleolíticas (1957).

3. AFRODITA [VENUS] EN LAS ALEGORÍAS

Aunque ya en la Antigüedad se hallan indicios que apuntan a Afrodita [Venus] como posible elemento de una alegoría, lo cierto es que nunca sabemos hasta qué punto pudo tener este valor su aparición junto a otros dioses. En tales circunstancias, las máximas aportaciones al papel simbólico de la diosa parecen hacerse entonces en el campo literario o filosófico. Muy importante y repetido es, por ejemplo, el pasaje en el que Platón se hace eco de las dos teorías que, como hemos señalado, se opusieron en Grecia sobre el origen de la diosa. Para él, como para otros tratadistas, realmente existían dos deidades diferentes: la Afrodita Urania, nacida del mar, y la hija de Dione, la *Afrodita Pandemo*: “El amor de Afrodita Pandemo es el amor con el que aman los hombres ordinarios..., quienes no aman menos a las mujeres que a los jóvenes, y más a sus cuerpos que a sus almas... El otro, en cambio, procede de Urania, y... es el amor a los efebos,... que se dirige a la fuerza y a la inteligencia” (*Banquete*, 180 d-181 c).

Sobre ésta y otras bases, el Renacimiento valorará la función simbólica de Venus, convirtiéndola en una verdadera personificación de la belleza femenina, del amor —en competencia con Eros [Cupido]— o, de forma más concreta, del amor que espera el hombre por parte de la mujer. Sobre esta idea básica, no faltarán pensamientos más o menos profundos o ingeniosos susceptibles de ser trasladados al arte.

Como punto de partida convencional para estos cuadros alegóricos podemos mencionar *El amor sacro y el amor profano* de Tiziano (1515), que mostraría la contraposición de la Venus terrenal, vestida, y la Venus ideal, desnuda, interpretando así la teoría platónica que acabamos de citar. Después, podríamos aproximarnos, sin ánimo de ser exhaustivos, a otras composiciones no menos curiosas y enigmáticas, como la *Alegoría del amor y el tiempo* de A. Bronzino (Fig. 77) o una ambivalente *Alegoría del amor* de la Escuela de Fontainebleau (h. 1560), donde Venus atiende a un

sátiro en un vergel, mientras que danzan las Gracias y juegan los Eroses y los satirios. A veces, incluso un detalle de una representación puede tener un sentido oculto: según A. Alciato, la tortuga que Fidias colocó bajo el pie de su *Afrodita Urania* sería, en realidad, una advertencia a las mujeres para que no se muevan de casa y ganen así buena fama.

De todos estos temas alegóricos en torno a Venus, ha habido uno que, a pesar de sus escasos vuelos, ha alcanzado el honor de un nombre propio: nos referimos al tema designado con la frase latina *Sine Baccho et Cerere friget Venus*, tomada de un verso de Terencio (*Eunuco*, 732). El dicho viene a significar que el amor pasa a segundo término o desaparece —se hiela— si no se ve alimentado por la comida y la bebida. Durante un par de generaciones, desde fines del siglo XVI a mediados del XVII, esta cínica observación se vio formulada con gran éxito por diversos pintores de los Países Bajos, Alemania y Francia. En principio, lo más normal es mostrar a los tres dioses reunidos en buena compañía (C. Cornelisz de Haarlem, 1614; P.P. Rubens, 1613); sin embargo, caben variantes: la más sencilla es la de hacer que Baco y Ceres dejen atrás a Venus atarida (B. Spranger, h. 1600), pero también puede expresarse la misma idea prescindiendo de Ceres (B. Spranger, h. 1600; S. Vouet, 1634), añadiendo la presencia de las Gracias (N.-N. Coypel, 1726) o sustituyendo a Venus por Cupido (H. von Aachen, h. 1600). Incluso cabe figurar a Venus sola sufriendo frío: es la “*Venus frigida*”, que espera la llegada de los dioses para remediar su desgracia (P.P. Rubens, 1614 y h. 1616).

Obviamente, la idea del amor que simboliza Venus puede ser vista de modo negativo: la diosa, tal como la había visto el moralismo medieval, puede personificar la lujuria. Esta actitud tiene escaso papel en la plástica moderna, pero puede atisbarse en los enfrentamientos de Venus con Minerva y con Diana, las grandes defensoras de la pureza (A. Mantegna, 1499; P. Perugino, 1503; etc.).

Finalmente, cabe decir que Afrodita [Venus] no se mueve sólo en el ámbito del amor: puede personificar también la abundancia y, por consiguiente, los frutos de la paz: es lo que vemos, por ejemplo, en *Venus entre Marte y Neptuno*, obra de B. Zelotti para el Palacio Ducal de Venecia (1553), en *Alegoría de la abundancia, o ninfas haciendo ofrendas a Venus*, obra de J. Brueghel el Joven y H. van Balen (h. 1630), o en *La guerra y la paz* de P.P. Rubens (h. 1631), donde Minerva expulsa a Marte de la presencia de Venus.

4. LOS MITOS DE AFRODITA [VENUS]

A la hora de iniciarnos en la vida mítica de Afrodita, no podemos sino comenzar por su nacimiento. Si, como hemos señalado, se difundieron en Grecia dos versiones sobre él, lo cierto es que el arte sólo se ha visto atraído por la bella imagen de Afrodita surgiendo de la onda y la espuma del mar.

Este *ánodos* de la diosa, cuando aparece figurado en el arte griego, puede llegar a confundirse, si la ambientación es demasiado esquemática, con el de Perséfone cuando retorna de los infiernos para reunirse con su madre (capítulo quinto). Ya hemos visto que es preferible identificar como el nacimiento de Venus la escena tallada en el *Trono Ludovisi* (h. 470 a.C.), que sería, por lo demás, la primera representación conocida de este acontecimiento. Después, se iría marcando cada vez más la diferencia, al desnudarse nuestra diosa y surgir, sea ergida (como *Afrodita Anadiomene*), sea en cuclillas o montada en una venera, y rodeada a menudo de Eroles.

Si en la Edad Media se mantuvo este pasaje a través diversos mitógrafos antiguos, en el Renacimiento se añadió a estas fuentes un magnífico poema de Poliziano: “En el airado Egeo acoge Tetis / el miembro genital dentro del seno / que, al vario girar de los planetas, / se ve vagar en las olas, entre espumas. / Nacida allí, en actitud graciosa, / una doncella de rostro sobrehumano / se ve avanzar —y el cielo se complace— / sobre una concha que los vientos guían... / Danzan las blancas Horas en la arena / y el viento sus cabellos alborota... / Jurarías que del mar sale / la diosa, sus cabellos sujetando / con la diestra, y con la izquierda el pecho; / y que, bajo su poder sacro y divino, / la arena revisten hierba y flores / cuando, con semblante alegre y peregrino, / las tres ninfas la acogen en su grupo / y con manto de estrellas la recubren” (*Estancias*, I, 99-101).

No hace falta subrayar que este poema, escrito hacia 1476, inspiró a S. Botticelli (h. 1482), quien se limitó a representar sólo la Hora de la Primavera (o, según ciertos autores, a sustituirla por Flora). Después, la belleza del mito y el ejemplo del gran maestro florentino aseguraron el éxito del tema, que sería recreado, siglo tras siglo, por los más variados artistas: baste citar a G. Romano (1516), G. Vasari (h. 1555), L. Cambiaso (h. 1561), P.P. Rubens (h. 1615 y 1636), J.-A.-D. Ingres (h. 1808), G. Moreau (Fig. 78), O. Redon (1912) o S. Dalí (1925 y 1927).

Una vez nacida, Afrodita fue impulsada por los vientos y los dioses del mar, que la pasearon en un verdadero triunfo marítimo (F. Boucher, 1740). Como ya dijimos en el capítulo VI, esta escena plantea problemas interpretativos, ya que puede confundirse con los triunfos de Galatea y Anfitrite, pero la presencia de la venera aislada (no arrastrada por delfines), de palomas o de una bandada de Eroles pueden resultar argumentos definitivos a la hora de identificar a nuestra diosa.

Con cortejo o sin él, Afrodita llegó en primer lugar a la pequeña isla de Citera, al sur del Peloponeso, que sería consagrada a su culto y que por ello simbolizaría en ocasiones, sobre todo en el siglo XVIII, el reino del amor (K. van Mander, 1602; J.-A. Watteau, 1717; N. Lancret, h. 1740; A. Derain, h. 1945). Después, tras su solemne paso por Chipre, subiría al Olimpo: según los vasos del Clasicismo griego que representan esta ascensión, nuestra diosa sería ayudada por dos Eroles, capaces incluso de uncirse a un carro para elevarla con mayor dignidad.

Asentada ya en los cielos, Afrodita empieza a intervenir en diversas escenas colectivas de dioses, tales como los banquetes, la Gigantomaquia o el nacimiento de Atenea. En contextos heroicos, basta recordar su gran papel en la guerra de Troya, a raíz de su triunfo en el Juicio de Paris y de su papel en el Rapto de Helena: la vemos incluso en el campo de batalla, y tiempo tendremos incluso de seguir sus andanzas como protectora de su hijo Eneas hasta que éste se instale en Italia.

Pero el campo en que Afrodita desarrolla su actividad preferente es, como es lógico, el que mejor domina. Ya en el arte antiguo, cuando aparece en compañía de dioses aislados, sus compañeros más asiduos son su marido Hefesto [Vulcano] – véase capítulo décimo – y sus amantes: de ellos, ya hemos visto en el capítulo anterior a Hermes [Mercurio] y a Ares [Marte]; ahora nos corresponde acercarnos a dioses y héroes de menor entidad, que dejan a Afrodita el protagonismo absoluto. En efecto, al igual que Astarté o Ishtar, que tanto contribuyeron a configurarla, nuestra diosa tiene compañeros secundarios, sujetos en ocasiones a la muerte.

El ejemplo más claro de este esquema lo hallamos en el mito de Afrodita y Adonis. En su origen, Adonis fue un joven dios fenicio de trasfondo mesopotámico – el término semítico *adon* significa “señor” –, identificable con Dumuzi o Tammuz y *paredros* de la diosa del amor y la belleza. Por tanto, la leyenda de sus amores con Afrodita procede de Oriente, y sabemos que servía de base mítica para unas fiestas anuales relacionadas con los ciclos de la vegetación: Safo señala que ya en su época lloraban las mujeres griegas la muerte del joven, y Aristófanes (*Lisistrata*, 389-396) habla de las fiestas Adonías que se celebraban en Atenas.

Parece que el primer relato pormenorizado del mito que se escribió en Grecia fue el que resumió Apolodoro con las siguientes palabras: “Paniasis (h. 490 a.C.) afirma que (Adonis) era hijo de Tías (o Cíniras), rey de los asirios, el cual tenía una hija llamada Esmirna (o Mirra). Ella, debido a la ira de Afrodita, a la que no veneraba, se enamoró de su padre y, con la complicidad de su nodriza, se introdujo en su lecho durante doce noches sin que él lo supiera. Cuando el padre se enteró, empezó a perseguirla con su espada desenvainada. Ella, viéndose perdida, suplicó a los dioses que la hiciesen invisible, y los dioses, compadecidos, la transformaron en el árbol que hoy llaman *esmirna* (el árbol de la mirra). Diez meses después se abrió la corteza y nació Adonis. Siendo aún un niño, Afrodita se fijó en su belleza y lo ocultó en un arca a escondidas de los dioses, confiándolo a Perséfone; pero ésta, cuando lo contempló, se negó a devolvérselo. Llevado el caso ante Zeus, éste dividió el año en tres partes y ordenó que Adonis permaneciese al lado de Perséfone una de ellas, otra al lado de Afrodita y la tercera donde quisiese; Adonis le asignó también a Afrodita esa parte. Más adelante, Adonis resultó herido por un jabalí mientras cazaba y murió” (*Biblioteca*, III, 14, 3-4).

Es precisamente este último pasaje, el de la muerte de Adonis, el que más se desarrollaría con el tiempo: según Ovidio, Venus se enamora perdidamente de su

protegido, lo acompaña en sus cacerías, vistiéndose como Diana, y, cuando ambos descansan sobre la hierba al pie de los árboles, le da consejos de prudencia frente a las fieras más peligrosas. Mas en una ocasión, tras una de esas charlas, Venus se ausenta, montada en su carro tirado por cisnes, y Adonis, con sus perros, va a enfrentarse a un jabalí: logra herirlo, pero la fiera se revuelve contra él, “le clava todos los dientes bajo la ingle y lo derriba moribundo sobre la rojiza arena”. Venus oye su gemido, vuelve enseguida y entona un canto de dolor sobre el cuerpo de su amado; después “rocía con oloroso néctar la sangre” y así surge la flor de la anémoma (*Metamorfosis*, X, 519-559 y 707-739). Otros autores añaden que, al ir a socorrer a su amigo, Afrodita se hirió con una espina, y ello dio color rojo a su atributo floral, la rosa.

El mito de Adonis, en la Antigüedad, es representado desde mediados del siglo v a.C. hasta el Bajo Imperio. El joven puede aparecer, en vasos del siglo iv a.C., reducido a una cabeza con gorro frigio surgiendo de una flor; pero lo normal es que se muestren pasajes de su leyenda, entre los que destacan su escena de amor con Afrodita (ya presente en el Clasicismo griego) y su desgraciada cacería del jabalí: ambos temas, a los que se une el llanto de la diosa al ser informada del suceso, adornan un cierto número de sarcófagos romanos. Finalmente, pueden hallarse en vasos griegos representaciones de las Adonías, con mujeres y Eroles que alzan tiestos (“jardines de Adonis”) sobre escaleras.

Difundido por los *Ovidios moralizados* y por el *Roman de la Rose* de J. de Meun (h. 1280), este dramático relato entra de lleno en el arte renacentista y se elabora sobre todo en el siglo xvi. Entonces se ve alguna representación del nacimiento de Adonis (F. Ferramola, h. 1511), pero, sobre todo, se fijan las escenas fundamentales: el grupo de los enamorados (P. Veronese, h. 1564 y h. 1580; L. Cambiaso, h. 1565; A. Carracci, h. 1588; B. Spranger, 1596), los intentos de la diosa por contener las aficiones cinegéticas de Adonis (Tiziano, 1553; P. Veronese, h. 1564) y el lamento de Venus sobre el cuerpo del cazador (S. del Piombo, h. 1512; B. Peruzzi, 1512; L. Cambiaso, h. 1572; P. Veronese, h. 1580). Además, surge a la vez un tema que tendrá bastante éxito: el de Venus hiriéndose el pie y enrojeciendo la rosa (T. Zuccari, h. 1560; A. Carracci, h. 1600).

Inútil sería plantearse un mero panorama de estos temas a lo largo del Barroco y el Neoclasicismo, cuando se multiplican obras con estos mismos temas en manos de creadores tan distintos como P.P. Rubens (numerosas obras a todo lo largo de su carrera artística), A. Bloemaert (Fig. 79), N. Poussin (h. 1625), Domenichino (h. 1630), J. de Ribera (1637), A. Canova (1789) o A.-B. Glaize (1845). Baste decir, tan sólo, que por entonces se representó en ocasiones la escena de Adonis y Venus cazando juntos (M.A. Franceschini, h. 1700) y, sobre todo, que surgió un tema nuevo: el de Adonis como figura aislada, símbolo de la belleza masculina (N. Coustou, 1710;

B. Thorvaldsen, 1808). Finalmente, interesa señalar que desde fines del siglo XVIII han atraído a los artistas, de forma ocasional, otros enfoques de la leyenda: A.F. Callet, por ejemplo, volvió a evocar la fiesta de las Adonías (1774) y, más cerca de nosotros, el Simbolismo se ha acercado a un tema predilecto de los mitógrafos y poetas del siglo XIX: la resurrección anual de Adonis (A. Rodin, 1889; J.W. Waterhouse, h. 1900).

Mucho menor es el interés iconográfico del mito de Anquises, relatado ya por el *Himno Homérico V a Afrodita* (siglo VII a.C.): según sus versos, Anquises, príncipe troyano, guardaba sus ganados en los montes inmediatos a su ciudad cuando Afrodita, enamorada de él, se le acercó, haciéndose pasar por una princesa frigia. Después de cierto tiempo, la diosa le desveló su identidad y le exigió que no la revelase a nadie, prometiéndole volver para mostrarle, cuando naciese, a su hijo Eneas. Esta sencilla leyenda sólo puede identificarse por la presencia, al lado de la diosa, del apuesto joven vestido de oriental: siguiendo tal criterio, se pueden señalar algunas representaciones centradas en el arte del siglo IV a.C. y principios del Helenismo. El Renacimiento recuperará el tema, pero con escaso éxito (A. Carracci, 1597; J.T. Sergel, 1769; Paulin-Guérin, 1822).

Otros acompañantes de Afrodita en sus imágenes, ya desde la Antigüedad, son diversos miembros del ciclo dionisiaco. El propio Dioniso se halla próximo a la diosa, ya que ambos rigen facetas placenteras de la vida del hombre, pero el amor que les atribuyen algunos autores (Pausanias, IX, 31, 2; Diodoro, IV, 6, 1), y que tendría como fruto a Príapo, no parece reflejarse en el arte antiguo y se mantiene a nivel alegórico, como hemos visto, durante la Edad Moderna. Más misteriosa es la presencia de los sátiros o del dios Pan, que a menudo parecen asediar con sus ataques lúbricos a la diosa del amor. Pan, en concreto, la accecha desde el siglo IV a.C. y, pasando por el *Grupo de la zapatilla de Delos* (h. 100 a.C.), la acompaña hasta principios del Periodo Imperial.

Relacionada o no con estos precedentes, la aparición de un sátiro junto a Venus a partir del Renacimiento constituye un problema interpretativo. Ya anunciamos, al estudiar los amores de Zeus y Antíope, que las escenas de sátiros y bellas mujeres constituyen uno de los puntos más espinosos de la iconografía clásica, y que volveríamos a ellos en el capítulo próximo. Ahora, por tanto, nos basta declarar que no existe ningún mito antiguo que hable concretamente de amores o de intento de violación de Afrodita por parte de Pan o de un sátiro, y que, por tanto, se trata de un asunto formado en la tradición artística.

En estas circunstancias, queda en la duda la correcta identificación de muchos cuadros que reciben, con mayor o menor acierto, el título de *Venus y un sátiro*. Algunos lo son sin duda: recuérdese la *Alegoría del amor* de la Escuela de Fontainebleau que mencionábamos en el anterior apartado, donde se acumulaban

los atributos y acompañantes de Venus (Erotes, Gracias). También es correcta la interpretación en el caso de la *Venus y fauno* pintada por A. Canova (h. 1792), porque en ella vemos a la diosa reclinada en el lecho de una habitación, siguiendo su iconografía convencional. Pero en otros casos el asunto es más discutible: ¿qué decir, por ejemplo, del lienzo *Venus, sátiro y dos amorcillos* de A. Carracci (h. 1588), cuyo título más antiguo conocido es *Venus*, pero que también ha recibido el nombre de *Bacante*? ¿Es Venus, una ninfa, o una bacante, la mujer descubierta por sátiros en una famosa composición de Poussin (h. 1632)?

Dejando ya los amores de la diosa, cabe al menos citar una leyenda de otra índole: es el mito de Faón, tan curioso como poco representado, pues sólo se ha podido identificar en tres obras de los siglos v y iv a.C. Faón habría sido un pobre barquero de Lesbos que, cuando la diosa se le presentó vestida de anciana, se apiadó de ella y la embarcó sin pedirle paga alguna. Ella, entonces, lo convirtió en un joven tan apuesto que, algún tiempo más tarde, la poetisa Safo se enamoró de él y, al no sentirse correspondida, se suicidó: sobre esta parte final del mito, puede verse lo que diremos en el capítulo vigésimo cuarto.

5. EROS [CUPIDO, AMOR] EN LA ANTIGÜEDAD

Si Afrodita es la diosa que rige el deseo amoroso, Eros es quien lo personifica. Por tanto, se comprende que la imagen que quisieron dar de él Hesíodo y otros poetas primitivos, imaginándolo como “el más bello de los dioses inmortales” (*Teogonía*, 120), pero más antiguo que la diosa y magnífico en su papel de energía primigenia (véase capítulo primero), se agotase tras ellos sin consecuencias iconográficas. Frente a tal tesis, Safo, a principios del siglo vi a.C., empezó a hablar ya de Eros como de un dios “bajado del cielo, vestido con clámide purpúrea”, lo hizo hijo de Afrodita y lo definió como “pequeña bestia dulce y amarga contra la que no hay quien se defienda”, pues es capaz de sacudir los “sentidos como el viento que en los montes se abate sobre las encinas”; además, la poetisa planteó por vez primera su pluralidad, al hablar de “los Erotes de dulce voz” que “se afanan con sus largas alas”.

Al ser una mera personificación del amor, Eros carece de mitología propiamente dicha: de ahí que, si normalmente se acepta desde el Arcaísmo que su madre es, en efecto, Afrodita, puede discutirse largamente, como un problema teórico más que mítico, la identidad de su padre: para unos sería Ares, para otros, Hermes, y lo que jamás saldrá del nivel filosófico será la tesis ingeniosa de Platón, quien, en su *Banquete* (203 b), hizo a Eros hijo de Penía [Pobreza] y Poros [Ingenio].

Sea como fuere, la iconografía de Eros, tal como la conocemos, se inicia propiamente a mediados del siglo vi a.C.: atrás quedan las imágenes primitivas de un Eros anicónico, adorado como una simple roca o un *herma*, y se ignora si llegó a existir

un antiguo Eros sin alas. Desde el principio, es la definición de Safo la que se impone por doquier: nuestro dios aparece como un joven alado, delicado y rubio, que acompaña a Afrodita, remonta el vuelo y puede desdoblarse en varios Eroles, porque son diversas las manifestaciones del amor.

Sin embargo, a principios el siglo IV a.C., se complica esta iconografía al plantearse la edad del dios. Si la estética del Primer Clasicismo había mantenido el principio de representar a los niños como jóvenes de dimensiones reducidas, ahora se empieza a estudiar la anatomía infantil, y por tanto este punto pasa a cobrar gran importancia. Praxíteles y Lisipo, en las esculturas que realizan para el santuario del dios en Tespias, son de los primeros en abordar las formas de la adolescencia, acaso inspirados en la idea de que el dios es el patrono del erotismo homosexual en los gimnasios: de ahí que el primero quiera expresar su delicadeza andrógina, resaltada por Platón (*Banquete*, 195 a-196 b), mientras que el segundo estudia la incipiente energía del jovencito que se dedica al deporte.

Llegados a este punto, al comenzar el Helenismo se imagina, siquiera como una alternativa, la posibilidad de reducir drásticamente la edad del dios y convertirlo en un niño de tres o cuatro años, alegre, juguetón y capaz de realizar sus primeras travesuras. Esta idea, esbozada ya a principios del siglo III a.C. por ciertos epigramas de Asclepiades (*Antología Palatina*, XII, 105 y 162), tendrá enseguida un éxito asombroso: Eros disminuirá de tamaño y, a lo largo de varios siglos, veremos surgir grupos de Eroles diminutos o amorcillos en las más variadas escenas: si son pocos y están en compañía de otras figuras mitológicas, suelen tener un sentido alegórico, como pronto veremos; pero lo cierto es que en muchas ocasiones se multiplican de forma infinita: entonces, salvo en casos muy concretos, lo que acaba triunfando es un simple criterio decorativo: los niños alados se convierten en un expediente para rellenar espacios con una temática tierna y sentimental, e incluso pueden perder sus alas para convertirse en simples *putti*.

Los Eroles, como vemos, pueden ser muchos. Sin embargo, esto no obsta para que se distingan entre ellos varios Eroles principales. Son los que empiezan a perfilarse pronto y reciben nombres concretos. Así, en época remota surge, como compañero de Eros y semejante a él, Hímero, el deseo amoroso y la pasión inmediata, al que ya menciona Hesíodo en el cortejo de Afrodita (*Teogonía*, 201); por desgracia, sólo reconocemos su imagen cuando lleva inscrito su nombre en vasos de la Grecia clásica. Más tardío parece el romántico Poto (*Póthos*), el amor hacia alguien ausente o lejano, que ya aparece personificado en el teatro del siglo V a.C. (*Esquilo*, *Suplicantes*, 1040): también él aparece representado como un simple Eros desde entonces hasta el Periodo Imperial, pero su mejor imagen, la que realizó Escopas (h. 340 a.C.) lo muestra áptero, inclinado suavemente y con la oca de Afrodita a sus pies.

Finalmente, cierra este ciclo Anteros, del que ya habla Platón cuando, tras comentar la aceptación del amor por parte de los dos amantes, describe la alegría que

siente uno cuando el otro está presente, “pero si está ausente, también lo desea y es deseado: un reflejo de amor, un Anteros es lo que tiene” (*Fedro*, 256 d). Sobre esta base, Anteros pasa a ser visto como la personificación del amor correspondido, y hasta se discute su paternidad mítica: según Cicerón (*De natura deorum*, III, 23, 59), mientras que Eros [Cupido] sería hijo de Afrodita [Venus] Urania y de Hermes [Mercurio], Anteros lo sería de la Afrodita [Venus] hija de Dione y de Ares [Marte]. En la iconografía, Anteros sólo se identifica por su enfrentamiento con Eros en escenas de carácter alegórico, y por tanto trataremos de él en ese contexto.

Para completar nuestra imagen del Eros griego, parece de rigor referirnos a sus atributos: los más famosos son, obviamente, las alas, que lo hacen imprevisible y volátil, y el arco y las flechas, símbolos del enamoramiento súbito. Pero también cuentan la antorcha, que inflama los corazones; los látigos o pinchos, que aluden al dolor de la pasión no correspondida; la pelota, símbolo, desde Anacreonte, del amor como juego de dos; la liebre, animal que se reproduce con rapidez, y ciertos adornos festivos, como la lira, las cintas, las guirnaldas y las flores. Sin embargo, Eros puede llevar también atributos ajenos, capaces de aludir alegóricamente a sus peculiares características: sin mencionar los de Afrodita, que comparte con ella, o los objetos de tocador con los que suele obsequiarla, bastará señalar, como simples ejemplos, la clava del forzado Heracles –símbolo de fuerza– o múltiples objetos dionisíacos, que acreditan las buenas relaciones del amor con la borrachera, cuando no alcanzan niveles simbólicos más profundos.

La llegada de Eros a Italia fue, desde luego, un desembarco en toda regla: la identidad que tomó en Etruria –acaso Maris, como ya hemos señalado, y como volveremos a comentar en el capítulo decimoséptimo– es todavía hoy objeto de disputa, y lo único que podemos decir es que la iconografía helénica del dios del amor acompañó a Turan [Afrodita] desde el Clasicismo Tardío. En cuanto a la situación que se vivió en Roma, no fue muy distinta: la Urbe recibió al dios griego en el siglo v a.C. creyéndolo un mero atributo de Afrodita y dándole un nombre convencional: la palabra femenina *cupido* (‘deseo’, ‘pasión’) pasó a convertirse en un nombre propio masculino para designar al joven alado, no sin las connotaciones negativas que entonces teñían la figura de la diosa, y, como nombre alternativo poético, se le dio dos siglos más tarde el de Amor.

Cupido o Amor no alcanzó nunca en Roma el nivel de un dios independiente con culto propio, por lo que apenas se le dedicaron imágenes representativas. Sin embargo, dado el influjo de la literatura helenística en la latina, su papel poético resultó insoslayable y, en consecuencia, se multiplicaron sus representaciones en temas míticos y en composiciones alegóricas. Tiempo tendremos, en las próximas páginas, de hablar de estos campos; ahora bastará decir que se impuso con diferencia la iconografía del Eros niño, que las relaciones de Cupido con el ambiente báquico se multiplicaron

(varios Amores pueden jugar con máscaras o reproducir el cortejo dionisíaco) y que se generalizó el gusto por los amorcillos y los *putti* decorativos: los vemos, por ejemplo, cubriendo un friso entero en la Casa de los Vettii en Pompeya (h. 70 d.C.), o incluso convertidos en niños con piernas vegetales en ciertos relieves alusivos a la fecundidad de la naturaleza.

Para finalizar, debemos mencionar un problema de difícil solución: el que presenta el aparente Eros [Cupido] funerario, que aparece desde el siglo II a.C. dormido sobre una piedra o sosteniendo una antorcha volcada hacia el suelo. Esta figura, tan familiar para los conocedores del arte romano, suele ser descrita como el dios del amor dormido, recuerdo acaso de la corta edad del difunto; sin embargo, son bastantes los estudiosos que apuntan la posibilidad de identificarlo con Hipno [el Sueño] o con Tánato [la Muerte], porque ambos tendrían más sentido en este contexto y, como veremos en el capítulo decimoquinto, no hay razones de peso en contra.

6. EROS [CUPIDO, AMOR] A PARTIR DEL MEDIEVO

Obviamente, Eros [Cupido] no era un dios aceptable para los moralistas paleocristianos, quienes vieron en él desde el principio un ser negativo, símbolo de las bajas pasiones del sexo. Sin embargo, su iconografía no desapareció: los amorcillos, al estar ya convertidos en elementos decorativos, siguieron revoloteando en todo tipo de escenas, y hasta pudieron pervivir, sin perder los últimos rasgos de su contenido amoroso, en reproducciones de imágenes paganas y en obras tan distintas como las pinturas omeyas de Qusair Amra (siglo VIII), los marfiles bizantinos del Renacimiento Macedónico (siglo X) o ciertas miniaturas occidentales —algunas de textos cristianos, como la *Psicomaquia* de Prudencio— realizadas en esas mismas épocas.

Llegada la plenitud del Románico, Cupido —o más bien Amor, pues así se le llamó desde entonces— revivió como concepto al amparo de la literatura cortés, y, sobre esta base, preparó su imparable expansión iconográfica a partir del siglo XIII: fue entonces cuando se le imaginó ciego, colocándole por vez primera una venda sobre los ojos; se le hizo de nuevo crecer, hasta convertirlo en un adolescente y aun en un joven apuesto, y el análisis del sentimiento amoroso provocó un verdadero abanico de imágenes.

En efecto, hasta tres representaciones distintas se pueden distinguir en los siglos del Gótico: por una parte está el sencillo Amor, a veces con los ojos vendados, que lanza flechas (Fig. 75) y que, en Francia, puede convertirse en el Dieu Amour, entronizado y coronado. Tanto desnudo como vestido, puede presidir el “Asalto al castillo de Amor”, defendido por las doncellas contra el ataque de los caballeros, o dominar el “Jardín de Amor”, donde pasean, juegan y se acarician las parejas. Por otra parte, surge una extraña versión femenina de Cupido: es la Frau Minne alemana (mucho

más común que la Reine Amour francesa), que simboliza el amor alambicado que cantan los *Minnesänger*: desnuda o lujosamente vestida, lanza sus flechas a los corazones y puede en algunos casos enfrentarse a su enemiga: la Lujuria o Amor Carnal (Fig. 80). Finalmente se desarrolla en Italia, desde el Trecento, una imagen más próxima a la tradición romana, que ve a Cupido como un niño alado, a menudo sin venda en los ojos y con corona de rosas, que puede llevar como trofeo una ristra de corazones y, siguiendo la opinión de Boccaccio (*Genealogia deorum*, XI, 4), amenazar con las temibles garras de sus pies. Este último tipo de Amor es el que se desdobra más a menudo, y su compañero recibe a veces el nombre de *Ardor*.

Es evidente que, sobre tantas y tan variadas tradiciones, lo único que pudo hacer el Quattrocento fue unificar criterios: el Amor cantado por Petrarca y otros poetas del primer Renacimiento había de recuperar en toda su pureza las formas del antiguo Eros con sus variantes de edad, y hacerlo a través de esculturas y sarcófagos romanos. Las ocasiones no faltaban, desde luego: ¿qué figura mitológica podía verse más a menudo que Cupido en los relieves romanos?, ¿cuál venía cargada, ya en el arte antiguo, con tantas sugerencias? ¿Qué tema decorativo puede haber más agradable, desde la visión renacentista, que unos niños –los amorcillos, los simples *putti* que reinventó Donatello o los ya cristianizados angelotes– jugando o portando guirnaldas? Decididamente, no hace al caso perderse en minucias evolutivas: baste decir que la iconografía del Cupido adolescente y del Cupido niño se fue imponiendo a lo largo del siglo xv (A. Verrocchio, 1478) y que nada quedó del Amor medieval salvo la venda sobre los ojos (Fig. 84). En los siglos siguientes, poco más pudo hacerse que abordar iconografías complejas de la Antigüedad, como el Eros sobre un delfín (P.P. Rubens, 1636) o sobre un carro (D. Seghers y Domenichino, h. 1625), y nadie ignora que esta recuperación generalizada se ha mantenido sin variaciones hasta hoy.

Por lo demás, debemos concluir este apartado igual que el anterior, es decir, volviendo al tema del Eros o Cupido Funerario. En la Edad Moderna el problema interpretativo antiguo se reproduce, aunque de una forma nueva: cuando aparece un niño alado dormido, o llorando sobre una calavera, o, sencillamente, en un contexto funerario, es difícil definir hasta qué punto deja de ser un Cupido –alusión a los placeres perdidos– y se convierte en un ángel que protege al difunto en su viaje al Más Allá o que advierte a los vivos sobre la fugacidad de la vida y la *vanitas* de quienes acumulan bienes terrenales.

7. LAS ALEGORÍAS DE EROS [CUPIDO]

Podemos decir, sin temor a equivocarnos, que Eros es la figura mitológica que protagoniza mayor número de alegorías en la Historia del Arte. Y el hecho sirve ya para la Antigüedad, hasta el punto de que, muy probablemente, la pasión por la

alegoría que vivió el Renacimiento contó, entre sus bases principales, con el estudio de las escenas antiguas en las que interviene Cupido. Realmente, serían centenares, acaso miles, las obras, tanto antiguas como modernas, que podríamos analizar en las próximas líneas, y muy diversos los pensamientos más o menos ingeniosos que nos quieren transmitir: incluso a veces se han elaborado verdaderos ciclos de alegorías sobre Eros en frescos y pinturas (P. Veronese, h. 1575; E. Le Sueur, 1646; E. Boucher, h. 1731; Ch.-J. Natoire, h. 1731).

Si queremos agrupar estas alegorías en apartados, podemos comenzar aludiendo a las imágenes presentativas de carácter peculiar: son las que modifican el aspecto o los atributos conocidos del dios para dar de él una definición brillante o mostrar una faceta inesperada de su personalidad. Como meros ejemplos, cabría mencionar al “Cupido desinteresado” que saca monedas de su bolsa (Guercino, 1654) o, por el contrario, al “Cupido venal”, que las entrega a Venus. También puede incluirse aquí la “Fuerza del Amor” que describe C. Ripa: sería Cupido con un pez en una mano (dominio sobre el mar) y un ramo de flores en la otra (dominio sobre la tierra); realmente, esta idea del poder de Cupido sobre los Elementos ha sido bastante explotada (B. Thorvaldsen, h. 1810; P. Cornelius, 1820).

El segundo apartado claramente definido es el del nacimiento y educación del niño Cupido. Ya en la Antigüedad se descubren los cuidados que, como recién nacido, recibe de su madre, pero, en el plano alegórico, puede presentarse una nodriza: C. Ripa dice que si la Esperanza, vestida de verde y coronada de flores, amamanta a un amorcillo, quiere mostrarnos que es ella la que alimenta el amor, mientras que la desesperanza lo marchita. Sea como fuere, la relación entre Afrodita y su hijo se cimienta sobre fuertes lazos, de modo que ambos se expresan a menudo su cariño recíproco (F. Boucher, h. 1739 y 1754; Fig. 77).

Sin embargo, el Amor, para actuar de forma efectiva, debe ser educado: desde el Renacimiento le vemos recibir lecciones de Venus y de uno de sus posibles padres, Hermes, patrono de la elocuencia y de las buenas formas, porque el amor no puede imponerse brutalmente (A. Correggio, h. 1525; Ch.-J. Natoire, h. 1731; F. Boucher, h. 1736).

Finalmente, junto a la educación y la crianza pueden surgir otros temas colaterales: tal es el caso, en la Antigüedad, de la “Vendedora de Amores”, que vemos en pintura pompeyana y que sólo volvemos a ver en el siglo XVIII como fruto de esta inspiración concreta (J.-M. Vien, 1763). En cambio, más propia de la Edad Moderna, por basarse en la tradición medieval, es la escena en la que Venus venda los ojos de Cupido, a veces como castigo, pero también como preparación para sus inciertas cacerías (Tiziano, h. 1565; L. Cambiaso, h. 1565).

Otro campo iconográfico es el que presenta a Cupido preparando sus armas para actuar. Con este objetivo, puede tallar su propio arco (Parmigianino, h. 1533; P.P.

Rubens, 1614), utilizando en ocasiones, para mostrar su fuerza, la madera de la clava de Heracles (E. Bouchardon, h. 1748); también puede dejar que Hefesto [Vulcano] le fabrique las flechas (B. Thorvaldsen, h. 1810), e incluso puede afilarlas él mismo (A.R. Mengs, h. 1751). Sin embargo, sobre todo en los últimos siglos, puede llegar a usar instrumentos mucho más temibles y diabólicos: si A. Beardsley llega a imaginarlo con una horca (h. 1895), Max Klinger se plantea la idea del fetichismo haciéndolo reposar junto a un guante de mujer (1881).

Una vez armados, los Eroles proceden a realizar su trabajo, que puede ser visto de las formas más variadas: en la Antigüedad, los vemos a menudo recogiendo manzanas o cazando liebres (fruta y animal cargados de connotaciones eróticas, como ya hemos dicho), cuando no pescando alegremente en el mar o, ya en relación con el ambiente dionisíaco, convertidos en vendimiadores.

Sin embargo, el trabajo del Amor está lleno de peligros, asechanzas, triunfos y derrotas. De ahí que se multipliquen, ya desde el siglo v a.C., combates y juegos competitivos entre Eroles. Basta leer, a este respecto, la descripción por Filóstrato de un cuadro que él titula *Los Eroles* —y que Tiziano intentará reconstruir en su *Ofrenda a la diosa de los Amores* (1518)— para iniciarse en el repertorio de estos temas: aparte de los consabidos amorcillos recogiendo manzanas y cazando una liebre, en este cuadro se veían los siguientes grupos: “Dos Eroles se lanzan el uno al otro una manzana, y otros dos se dedican a dispararse mutuamente con el arco...: aquéllos están empezando a enamorarse; por eso el uno besa la manzana antes de tirarla, y el otro la recibe con las manos tendidas...; en cuanto a los arqueros, están confirmando un amor ya existente... Allí hay dos que se enfrentan en una especie de lucha... (uno hace trampas y) despierta la indignación de los Eroles espectadores, que lo apedrean con manzanas” (*Imágenes*, I, 6). Podría Filóstrato haber añadido, inspirándose en el arte de su época, peleas de gallos dirigidas por Eroles e incluso carreras de carros tirados por todo tipo de animales.

En la Edad Moderna, los enfrentamientos físicos o deportivos entre Amores se basan sobre todo en modelos antiguos. Así, se intentó reconstruir una obra hoy perdida, pero descrita por Pausanias (VI, 23, 3); era un relieve colocado en una palestra “con las figuras de Eros y Anteros: el primero lleva una palma que el otro le intenta quitar” (A. Carracci, 1597), sin duda se trataba de una competencia entre Eroles como invitación a devolver el amor recibido, pero lo cierto es que la figura de Anteros fue diversamente interpretada en el Renacimiento. Según testimonio de V. Cartari, algunos decían entonces que Anteros es lo contrario al Amor, de modo que sería el responsable de que odiemos las cosas o huyamos de ellas, y ello a pesar de que los textos antiguos son claros al identificarlo, como ya hemos dicho, con el amor correspondido. Cartari prosigue recordando un “mito” que ha leído en Porfirio: después de parir a Eros, Afrodita vio que no crecía, y un oráculo le dijo que sólo lo haría cuando tuviese un hermanito, Anteros, que creciese con él.

Sobre la idea del enfrentamiento de Eros y Anteros se buscaron variantes en la Edad Moderna. La principal, basada en la idea platónica de la Afrodita Urania y la Afrodita Pandemo, empezó dando lugar al enfrentamiento entre la Venus terrestre, acompañada por Eros, y la Venus celeste, acompañada por Anteros (Sodoma, h. 1510). Después, el problema derivó por sendas más enrevesadas: pronto se representó la lucha entre Eros, el Amor Profano o “Amor Venéreo”, y una nueva criatura: en efecto, Anteros fue visto como “Amor Púdico”, y ello le llevó a convertirse en Amor Sacro, es decir, en el concepto cristiano del amor a Dios: en el contexto de la Contrarreforma, esta lucha logró un cierto éxito (G. Baglione, 1602; S. Ricci, 1706). Sin embargo, también se planteó una vía distinta: en uno de sus emblemas, A. Alciato refleja la victoria del Amor Virtuoso sobre el Amor Ciego, al que ata a un árbol y quema las armas, y sobre esta idea se crea la figura del Amor a la Virtud, del que hablan tanto A. Alciato como C. Ripa: es un jovencito, alado o áptero, que lleva cuatro coronas de laurel –las cuatro Virtudes Cardinales–, tres de ellas en las manos y una –la Prudencia– sobre la cabeza (A. Carracci, h. 1588)

Pero Cupido no se enfrenta sólo con sus hermanos, antiguos o modernos: suele mantener luchas con todo tipo de seres, cuanto más fuertes mejor, y rara vez es derrotado: en la Antigüedad, no hay tema más querido que éste, y los Erotes logran someter leones terribles, elefantes y al propio Heracles, como símbolo del poder apaciguador que el amor tiene sobre los seres más salvajes y poderosos. Sin embargo, acaso el tema más repetido en el arte romano sea el de Eros enfrentándose con éxito al dios Pan, lo que mostraría, según una inscripción pompeyana, que el amor triunfa sobre la fuerza bruta.

En la Edad Moderna, todos estos temas vuelven al tapete (Fig. 107), a veces con distintos matices: de nuevo derrota Cupido a Pan, pero se explota la idea de que este último simboliza la naturaleza entera –ya volveremos sobre este punto en el próximo capítulo– para dar a la escena, a menudo, el título latino de *Omnia vincit Amor*, [El Amor todo lo vence], una máxima de Virgilio (*Églogas*, X, 69). En efecto, según Cartari, la victoria de Cupido sobre Pan indica que son las leyes del amor las que rigen la naturaleza, lo que explica, por otra parte, la concordia y armonía de los Elementos (Filarete, 1433; A. Carracci, 1597; S. Vouet, h. 1640).

Los enfrentamientos que tiene Cupido no son siempre batallas sencillas: a veces, sus victorias son relativamente amargas, cuando simbolizan *El desengaño amoroso* (P. Veronés, 1565) o el triunfo que logra nuestro dios, aliado con los Vicios, sobre la Justicia (L. Giordano, h. 1700). En otros casos, el fiel de la balanza permanece en suspenso, esperando que el hombre dé la victoria a Cupido o a la Razón personificada (B. Bandinelli, 1545). Finalmente, hay casos en que Eros cae vencido, sea por sus propios caballos desbocados, sea, según los *Trionfi* de Petrarca, por la Castidad, que acaba llevándolo como cautivo en su carruaje (A. di Giovanni, h. 1460; L. Signorelli, h. 1509; L. Lotto, h. 1530).

El carácter dañino del belicoso amor es a veces visto, en un tono amable, como una travesura de Eros que merece su castigo: A. Alciato se hace eco de un tema literario helenístico, el de Eros llorando porque le ha mordido una abeja, mientras que Venus le responde que no se queje: que también él, aun siendo pequeño, causa heridas dolorosas (L. Cranach, h. 1529; B. Thorvaldsen, 1809). Conocidas son también, desde el Helenismo, las escenas en que la diosa castiga al travieso infante: las vemos tanto en pintura pompeyana (Fig. 81) como en la Edad Moderna, y a menudo el castigo consiste en quitarle el arco (A. Allori, h. 1565; P. Veronese, h. 1580; G. Reni, h. 1626). Sin embargo, en ocasiones son otros los dioses encargados de reñir o encadenar a Eros (F. Boucher, 1736; P. Batoni, h. 1738 y h. 1750), siendo raro, después de todo, que la reprimenda acabe en los crueles azotes que Marte propina al rapaz, pese a los ruegos de Venus, en un cuadro de B. Manfredi (h. 1607).

Así, los conflictos del amor son múltiples, pero han de llegar a un fin. Éste puede ser el amor desgraciado, que en la Antigüedad se figuraba como un Cupido llorando, pero que puede reanimarse en ocasiones gracias al retorno de la Esperanza (C. Schwabe, 1916). En realidad, lo que se desea es, al final de tantas vicisitudes, el triunfo de Cupido: ya desde fines del Arcaísmo griego hallamos a Eros emparejado con Nike [Victoria] y, aún en la Antigüedad, Afrodita se dispone a menudo a coronar a aquél de sus hijos que venza en un concurso.

Pero la imagen de Eros vencedor supera con mucho el éxito de un amor concreto: Cupido, a través de su victoria, recupera en el Renacimiento un papel próximo al que le había dado Hesíodo en la marcha del cosmos. De ahí que, con mucho más boato que en la Antigüedad, la idea de su triunfo, semejante al de los generales de la antigua Roma, se imponga a través de los versos de Petrarca: “Cuatro caballos vi que iban llevando / sobre un carro de fuego un mozo crudo / que un arco y muchas flechas va mostrando, / que atraviesan yelmo y fuerte escudo; / dos alas de grandeza muy extraña / y mil colores; lo demás, desnudo. / Llevaba alrededor muy gran compañía / de presos y de muertos de su mano, / con otros que su flecha hieren y dañan” (*Triunfo del Amor*, I, 22-30). Se comprende que esta imagen inspirase, de forma más o menos laxa, a diversos artistas (F. Pesellino, h. 1450; F. Albani, h. 1650; G.B. Tiepolo, 1757), y que su espíritu se mantuviese en obras más sencillas, en las que sólo aparece el dios triunfante (Caravaggio, 1598; J.-H. Fragonard, h. 1750; B. Thorvaldsen, 1814).

Tras la victoria de Cupido, sólo caben en los amores humanos conflictos ulteriores, que pueden solucionarse a través de una reconciliación, pero que también pueden llevar al desengaño final y a la renuncia al amor. C. Ripa nos da dos imágenes descorazonadoras sobre este tema: en una, un Eros sentado y triste, con el arco y el carcaj bajo los pies, porta un reloj de arena en una mano y un pájaro delgado en la otra: así es el amor marchitado por el tiempo y la pobreza; en la otra composición,

Cupido está dormido y coronado de adormidera, pues nos hallamos ya ante el “olvido del amor” (Caravaggio, 1608). En realidad, como bien nos muestra A. van Dyck, *El Tiempo corta las alas a Cupido* (h. 1630), y, cuando todo concluye, llegan a celebrarse *Los funerales del Amor* imaginados por A. Caron (1556) tras la muerte de Diana de Poitiers.

8. EL CUENTO DE AMOR Y PSIQUE

Como hemos dicho, Eros [Cupido] es una personificación, y como tal carece en la práctica de mitología propia: si aparece en ciertas leyendas de dioses y héroes —y lo hace muy a menudo—, es, sencillamente, para subrayar su carácter erótico. Sin embargo, quiso la fortuna que, en la Antigüedad, una relación alegórica compleja y variable, la que vincula al amor con el alma humana, acabase convirtiéndose en un animado “mito” gracias a la brillante pluma de Apuleyo.

Antes de acercarnos a este relato, cabe que presentemos a su protagonista femenina. Psique, el alma o soplo vital, fue imaginada ya por Homero en forma de ave —así vio Ulises las de los difuntos en los infiernos, como dijimos en el capítulo VII—, y fue esta imagen la que mantuvo durante todo el arcaísmo, respetando a menudo el sexo de su propietario. Sin embargo, llegó un momento en que la meditación filosófica obligó a pensar en el alma en abstracto, sin referencia a ninguna persona concreta, y entonces se impuso el propio género femenino de la palabra *psyché*. En el Clasicismo, Psique pasó por tanto a ser representada como una jovencita vestida y alada que, al acompañar a menudo a Eros, siguió su misma evolución y redujo progresivamente su edad en el siglo IV a.C.. Fue también entonces cuando, al dársele su mismo nombre a una mariposa nocturna, nuestra niña empezó a sustituir sus alas de ave por las de este insecto, o incluso a transformarse en él en ocasiones (Fig. 11).

Durante el Helenismo, las relaciones de Eros y Psique se complican en el lenguaje alambicado de los epigramas, y basta citar unos versos de Meleagro (siglo I a.C.) para advertir el tono, no siempre amistoso, que estos contactos adquieren: “Alma mía..., la red te atrapó. ¿Por qué luchas en vano para desasirte? Eros te ha atado las alas, te pone al fuego... y te da de beber lágrimas calientes” (*Antología Palatina*, XII, 132 b). Las desventuras del alma apresada por el amor se trasladan así a la alegoría y empiezan a representarse en el arte. Sin embargo, también en ocasiones el alma toma la iniciativa, y hasta derrota a su alado compañero.

Pese a estas disensiones, el tema más representado a la postre es el abrazo en que se funden los niños o adolescentes Eros y Psique, destinados el uno al otro: bien conocida es una escultura helenística que los presenta en esta actitud (siglo II a.C.), y hasta se han localizado, en época romana, dos imágenes de sus bodas. De hecho, Eroses y Psiques se reúnen en grupos bien avenidos, que adquieren un cierto contenido

funerario en sarcófagos romanos, que se mezclan con el *tiempo* dionisiaco —a veces vinculado, él también, al Más Allá—, o que pierden su sentido simbólico en escenas decorativas, como el friso de la Casa de los Vettii en Pompeya (h. 70 d.C.).

Fue este rico trasfondo el que dio lugar al relato que insertó Apuleyo en su *Asno de oro*, poniéndolo en labios de una esclava (IV, 28 a VI, 24). Según le contó ésta a otro personaje femenino de la novela, Psique era hija de un rey y tenía dos hermanas. Éstas se habían casado, pero ella asustaba por su belleza sobrehumana a sus posibles pretendientes, quienes preferían adorarla como una nueva Venus. Esto irritó a la propia Venus, quien pidió a su hijo Cupido que enamorase a la joven del más despreciable de los hombres. Por entonces el rey consultó un oráculo, y éste le prescribió que vistiese con traje de novia y la abandonase sobre cierta roca, donde un monstruo se apoderaría de ella. Así lo hizo el rey, y Psique fue llevada, en fúnebre cortejo, hasta la cima del monte prescrito.

Allí quedó la doncella, triste y desesperada, hasta que, de improviso, el Céfito la arrastró por los aires y la depositó en un profundo valle, sobre un lecho de verde césped, en el que se quedó dormida. Al despertarse, descubrió que se hallaba en el jardín de un magnífico palacio. Entró en él y fue atravesando sus lujosas estancias, mientras que oía unas voces que la guiaban y agasajaban, comunicándole que eran esclavas puestas a su servicio.

Al anochecer, Psique sintió una presencia a su lado: era la de su futuro esposo. Aunque ella no podía verlo en la oscuridad, su voz no le pareció la de un monstruo, pero éste le advirtió que no podía presentarse ante su vista, porque, si lo hacía, ella lo perdería para siempre. Así se prolongó la situación algún tiempo: Psique permanecía sola durante el día gozando de las dependencias del palacio y rodeada de voces serviciales; llegada la noche, su novio invisible se reunía con ella y eran felices.

Un día, sin embargo, Psique le pidió a su amante que Céfito trajese al palacio a sus hermanas, para que su familia supiese de su nueva existencia. Así ocurrió, pero éstas, envidiosas, volvieron a su casa tramando cómo causar su desgracia. Después, aprovecharon una nueva visita para hacer surgir la duda en su corazón: ¿quién era en realidad su novio? Antes de marcharse, la convencieron de que ocultase una lámpara al llegar la noche y lo contemplase mientras dormía, pero armada con una cuchilla para darle muerte si fuese necesario.

Así lo hizo Psique, y descubrió que tenía junto a ella “al más dulce y amable de los animales salvajes: era Cupido en persona, el dios de la hermosura, graciosamente recostado; ante su aparición, hasta la lámpara avivó su alegre resplandor y la navaja se horrorizó de su filo sacrílego” (V, 22. 2). Emocionada, Psique se pinchó con una de las flechas de su amante y sintió que una gota de aceite hirviendo caía de la lámpara sobre él. Éste despertó sobresaltado y, cumpliendo su palabra, huyó en el acto.

Sola y apesadumbrada, Psique se tira a un río, pero Pan la consuela. Entonces, empieza a deambular por el mundo en busca de su amado. Para aumentar sus pesares, Venus la persigue, indignada por su belleza, y hasta llega a apresarla y a someterla a tormento, imponiéndole al fin las pruebas más terribles: ha de seleccionar infinitas semillas, recoger lana de corderos salvajes, traer una jarrita con agua de una fuente remota, origen de la laguna Estigia, y, finalmente, descender a los infiernos: allí debe pedir a Proserpina una caja con una sustancia embellecedora —el Sueño— y llevársela a Venus sin abrirla. Sin embargo, Psique desobedece de nuevo, abre el regalo y queda dormida: sólo la salva la oportuna llegada de Cupido, que ha escapado de la vigilancia de su madre y reintroduce el Sueño en la caja para que su amada cumpla el encargo.

Amor, deseoso de acabar con una situación tan dramática, sube entonces al Olimpo y suplica a Júpiter que le deje casarse con la bella mortal. Júpiter, en efecto, convoca a los dioses, hace preparar las bodas y decide conceder la inmortalidad a la novia; para ello “encargó a Mercurio raptar a Psique y traerla al cielo. Y éste, ofreciéndole una copa de ambrosía, le dijo: «Bebe, Psique, y sé inmortal; Cupido no romperá nunca los lazos que a ti le ligan, pues el matrimonio que os une es indisoluble»” (VI, 23, 5).

Este complejo cuento, encaminado a explicar la inmortalidad del alma a través del amor, no tuvo prácticamente ningún eco en el arte antiguo, aunque se hayan intentado identificar algunas de las pruebas impuestas por Venus a Psique en pinturas y mosaicos de los siglos III y IV d.C.. En cambio, el redescubrimiento de Apuleyo en el Renacimiento tuvo un efecto fulminante: la idea espiritual que expresaba su relato entusiasmó a los humanistas neoplatónicos.

Esto explica el asombroso número de obras que se han realizado para ilustrar esta fábula. El cuento entero fue representado ya en *cassoni* del siglo XV (J. del Sellaio, h. 1490), y se ha difundido después en numerosos frescos o en algunos conjuntos de cuadros (E. de Roberti, 1493; Rafael, h. 1517; G. Romano, 1527; Perin del Vaga, 1545; T. Zuccari, h. 1560; J. Jordaens, 1652; Ch. Natoire, 1737; E. Burne-Jones, 1895). En cuanto a los sucesivos pasajes, son muchos los que han inspirado a los artistas, pero mencionaremos sólo los principales, que han alentado de forma diversa la sensibilidad de cada época: así, el primer encuentro nocturno interesa sobre todo a principios del siglo XVIII por su carácter erótico (A. Coypel, h. 1715) y en el siglo XIX por lo que tiene de síntesis del mito (H. Füssli, 1808; J.-L. David, 1817); en cambio, los autores renacentistas y barrocos recrean con entusiasmo las escenas más dramáticas, como la de Psique descubriendo a Cupido con la luz de su lámpara (J. Zucchi (Fig. 82), P.P. Rubens, 1636; A. Appiani, 1810), la de la joven abandonada (B. Spranger, 1587; S. Vouet, 1637; A. Pajou, 1791) o varias de las pruebas impuestas por Venus: en ocasiones vemos la ayuda prestada por el águila de Júpiter en la búsqueda de la fuente remota (P. Bril y P.P. Rubens, 1610; J. Jordaens, 1652) y,

en otros casos, descubrimos a Cupido acercándose a su amada dormida para ayudarla en su última prueba (A. van Dyck, h. 1640).

En cuanto a las escenas finales, que marcan la apoteosis de Psique y sus bodas con Amor, son, obviamente, las preferidas por muchos, sobre todo tras el prototipo ambivalente e idealista creado por Rafael (Fig. 83): el grupo aéreo y monumental de Mercurio ascendiendo al Olimpo con la joven (A. de Vries, 1593; P.P. Rubens, h. 1630) compite con el fasto de la ceremonia nupcial en presencia de todos los dioses (G. Romano, 1527; A. Schiavone, h. 1550; A. Bloemaert, h. 1645). Además, existen curiosas variantes, como la que plantea P. Batoni (1756) al figurar a Amor adolescente casándose con una Psique ya adulta.

Finalmente, cabe señalar que, como en tantas otras ocasiones, el Neoclasicismo aporta una visión más conceptual y presentativa del mito, imaginando a los dos amantes, sencillamente, como una pareja armoniosa (A. Canova, 1787 y 1796; F.-P. Gérard, 1798; E. Munch, 1907), y que, a partir de esa misma época, se tiende a centrar el mito en la figura de la amada, al principio para verla como una idea (A. Canova, 1789), y después para imaginar sus reacciones personales a lo largo del relato: así, M. Klinger sugiere el miedo de *Psique sobre la montaña* (1880); Lord Leighton, su tranquilidad en *El baño de Psique* (1890), y la idea de la mujer inocente y fatal retorna en las imágenes de *Psique abriendo la caja de oro*, por A. Point (1898) y por J.W. Waterhouse (1903), que recuerdan de forma directa —ya lo vimos en su momento— el mito de Pandora.

Por lo demás, cabe añadir que, aunque sean relativamente pocos, ha habido artistas que han preferido, sobre todo desde el siglo XVIII, dejar de lado el cuento del *Asno de oro* y retornar a las imágenes antiguas: por tanto, han devuelto a su infancia a los protagonistas besándose (C.-A. Cayot, 1706) o se han replanteado, de forma sesgada, la iconografía más abstracta de Psique, mostrando a Cupido ofreciendo una rosa a una mariposa (D.A. Chaudet, h. 1802)

9. LAS CÁRITES [GRACIAS]

Según la tradición mitográfica más común, las Cárites (palabra traducida en latín como Gracias) fueron hijas de Zeus y Eurínome y surgieron, al parecer, como deidades de la vegetación y su crecimiento, y por ende como fuente de belleza y alegría para la naturaleza, los seres humanos y los dioses. De ahí que se las relacionase a menudo con las Horas (véase capítulo decimoquinto), se las imaginase formando coros con las Musas bajo las órdenes de Apolo o se las viese, en fin, como acompañantes de Afrodita y de otras deidades.

Sin embargo, estas tres diosas vírgenes, llamadas ya por Hesíodo Eufrosine [la alegre], Thalía [la festiva] y Aglaya [la bella], fueron cambiando de sentido a medida

que lo hizo la propia palabra *cháris*: la belleza y alegría se convirtió en encanto personal, y éste, a su vez, derivó hacia la idea de generosidad, benevolencia y, finalmente, regalo. En cuanto a la palabra latina *gratia*, fácilmente revela el carácter tardío de la traducción: es raro que designe la gracia personal de alguien, y lo normal es que haga referencia a los medios sociales para hacerse agradable: los donativos y los favores “gratuitos”.

La iconografía griega de las Cárites surgió, desde luego, del primer sentido que éstas tuvieron, y no cambió pese a la evolución semántica: al igual que las Musas, nuestras diosas aparecen como un colectivo, vestidas con *peplos*, a principios del siglo VI a.C. (en las bodas de Tetis y Peleo figuradas por Sophilos en una vasija del Museo Británico, h. 580 a.C.), y después adoptan la forma de un cortejo, colocadas una tras la otra: en algún relieve jónico aparecen danzando (h. 540 a.C.) y en uno de Tasos caminan en procesión hacia Hermes (h. 470 a.C.), pero sólo a fines del siglo V empiezan a darse la mano mientras bailan. Ya con este gesto, en el siglo IV a.C. empiezan a aligerarse sus prendas vaporosas y, a principios del Helenismo, se imagina su danza como un corro en relieve alrededor de un pilar; ésta es la idea básica que dio pie a que un autor anónimo genial, ignoramos si escultor o pintor, concibiese h. 100 a.C. una fórmula que se convertiría en canónica: la que muestra a las tres figuras en estructura bidimensional, formando un grupo en el que una da la espalda al espectador y las otras se muestran de cara, todas ellas con las manos enlazadas: a partir de entonces, este esquema fijo se repetiría en pinturas, mosaicos, esculturas de bulto redondo y relieves, llegando incluso hasta un tejido copto del siglo VII d.C.; a su lado, las soluciones alternativas hubieron de mantenerse a un nivel testimonial.

Por su parte, la evolución lingüística, unida al estudio de la iconografía, llevó, ya en época romana, a profundas discusiones teóricas sobre el significado de las Gracias. Séneca, en concreto, consideró que sus nombres carecían ya de sentido y se lanzó a diseccionar minuciosamente, en clave de regalos y beneficios, el grupo que conformaban: “¿Por qué las Gracias son tres; por qué son hermanas; por qué están asidas de las manos, y por qué las pintan risueñas, jóvenes y vírgenes, con la vestidura suelta y transparente? Algunos quieren que se interprete que la primera es la que da el beneficio, la segunda la que lo recibe y la tercera la que lo devuelve”. Es más: el que se den las manos en círculo muestra que la transmisión de beneficios revierte en todos; el que sean jóvenes indica que no debe envejecer el recuerdo de los beneficios recibidos, y el que aparezcan con las túnicas sueltas y transparentes señala que la gratitud no debe ser coaccionada y que las buenas obras deben divulgarse (*De los beneficios*, I, 3).

Si entre los Santos Padres las tres Cárites, dando un nuevo giro semántico, se convirtieron en la Fe, la Esperanza y —como es lógico— la Caridad, muchos siglos más

tarde, ya en el Renacimiento, el texto de Séneca, verdadero modelo de aproximación alegórica a un tema mitológico, se convirtió en un acicate para el ingenio: así, A. Alciato y V. Cartari se plantearon la razón por la que una Gracia está de espaldas y las otras de frente, y aportaron una razón dada antaño por Servio: aquélla da primero y éstas le devuelven los favores con creces. En cuanto a C. Ripa, dijo que los antiguos mostraron a las Gracias desnudas porque “son tanto más bellas y estimables cuanto más despojadas de intereses se hallen..., y están abrazadas, porque de un beneficio sale otro, y los amigos deben concederse gracias unas tras otras”.

Mientras que unos sabios se embarcaban en estas disquisiciones moralizantes, otros humanistas buscaban una simbología más trascendental, dentro de la tendencia neoplatónica, y retomaban así la relación primigenia de las Cárites con la castidad, la belleza y el amor (*castitas, pulchritudo, amor*), o la belleza, el deseo y la satisfacción. Tal es la vertiente que más interesó a los artistas del Renacimiento: cuando resucitaron a las tres diosas, lo hicieron en el ámbito de la naturaleza floreciente (Fig. 54) y en el círculo de Afrodita [Venus]. Durante buena parte del Quattrocento, volvió incluso la antigua relación entre las Gracias y las Horas, hasta el punto de resultar difícil en ocasiones distinguirlas (Fig. 84). Además, si unas veces bailaron las Gracias teniendo en cuenta los detalles iconográficos señalados por Séneca —los trajes ligeros y las manos enlazadas (S. Botticelli, *La Primavera*, 1477)—, en otros casos los ignoraron por completo: así lo hizo H. Baldung Grien (h. 1544), quien, por cierto, prefirió asociar las Gracias al ámbito de las Musas.

La situación sólo comenzó a clarificarse a partir del momento en que, a mediados del siglo xv, se impusieron como modelos inapelables varias imágenes romanas del tipo convencional, descubiertas en monedas, en sarcófagos y en un grupo famoso: el que aún hoy puede verse en la Biblioteca Piccolomini de la Catedral de Siena. Así se pusieron las bases de una iconografía inconfundible y realmente asombrosa por su carácter homogéneo: si dejamos aparte ciertos atributos añadidos en ocasiones (rosa, rama de mirto, dado, manzana), pocos han sido los artistas que se han apartado (como Rafael en la Villa Farnesina, h. 1515) de lo que se ha impuesto casi como un juego de emulación siglo tras siglo: la capacidad de animar el famoso grupo helenístico sin modificar nunca su estructura (F. del Cossa, 1466 (Fig. 76); Rafael, 1504; A. Correggio, 1519; P.P. Rubens, h. 1620 y h. 1638; A. Canova, 1813; B. Thorvaldsen, 1817; E. Burne-Jones, h. 1880; F. Picabia, 1924).

Las Gracias, por lo demás, pueden aparecer como compañeras y ayudantes de Afrodita, al igual que las Horas, e incluso como atributos suyos. Sin embargo, también pueden adquirir un papel concreto en ciertas alegorías, en las que suelen personificar la belleza de lo natural (*La Naturaleza adornada por las Gracias*, de P.P. Rubens, h. 1615; *Las Gracias jugando con los animales*, de E.-A. Bourdelle, 1912). Más raro es que aludan a los favores y regalos: si aparecen acompañadas por Mercurio,

pueden expresar, como ya vimos en el capítulo anterior, la idea de que las gracias deben concederse de forma razonada.

Finalmente, cabe decir que las Gracias componen un grupo casi indivisible, siendo muy raro que uno de sus componentes se separe de las otras. Sin embargo, pueden aducirse un par de excepciones a esta regla: en el siglo XVIII, cuando se puso de moda el poema *L'allegro*, de J. Milton (1631), donde Eufrosine aparece como personificación de la alegría, H. Füssli pintó dos cuadros sobre esta figura (1799 y 1820) y J. Reynolds compuso el retrato de una joven identificada con ella (1762). En el mismo contexto, A. Kauffmann pintó un cuadro titulado *Cupido, hallando a Aglaya dormida*, la ata a un laurel (1774),

IO. LAS PERSONIFICACIONES DE LA BODA

Dada su relación directa con Afrodita, debemos acercarnos ahora, para concluir el capítulo, a la boda y a las personificaciones que pueden aparecer en torno a ella; en efecto, el arte antiguo no desdeña reflejar a la diosa del amor en las imágenes de las nupcias, y junto a ella aparecen en ocasiones, además de Eros [Cupido], distintas figuras alusivas a un momento tan trascendental.

La primera en intervenir es Peito, la Persuasión, que parece necesaria para que la novia se decida a casarse. En los enlaces míticos, puede ser la propia Afrodita la que se sienta junto a la confusa doncella para darle consejos, e incluso sabemos que, en ocasiones, Peito pasó por ser una acepción suya. Sin embargo, lo normal es considerarla una diosa independiente, a la que ya Hesíodo concedió un papel, junto a las Horas y las Gracias, en la creación de Pandora (*Los trabajos y los días*, 73). Sea como fuere, Peito, vestida con túnica y manto, puede acompañar a Afrodita desde fines del Arcaísmo hasta el Imperio Romano, pero es imposible saber, si no lo dice una inscripción, cuándo la sustituye, porque carece de atributos distintivos. De ahí las dudas que surgen a la hora de analizar este punto en el fresco conocido como las *Bodas Aldobrandinas* (h. 10 d.C.).

Una vez convencida la novia, tiene lugar el enlace, en el que desempeñan su papel Himeneo y Como, dos figuras que casi se confunden en la iconografía. Himeneo, nombre arcaico del canto nupcial, pasó en el siglo V a.C. a designar la boda misma y, en consecuencia, su personificación. Pero sólo conservamos una obra artística que lo represente con seguridad: un mosaico sirio hallado en Shahba (fines del siglo III d.C.), donde una inscripción designa así a un joven semidesnudo apoyado en una columnilla y con una antorcha inclinada en su mano. En cuanto a Como, personifica el cortejo festivo, aparece también en el mosaico de Shahba y es bien conocido por la descripción literaria de un cuadro del siglo II d.C., que lo imaginaba, en un banquete nupcial, como un joven somnoliento, coronado por una guirnalda de rosas

y con la cabeza inclinada sobre el pecho; llevaba un venablo en la mano izquierda y una antorcha que se le caía desde la derecha iluminándole el cuerpo (Filóstrato, *Imágenes*, I. 2). A través de estos datos, se han intentado identificar otras figuras semejantes en el arte romano, pero sin demasiado éxito.

En la Edad Moderna, Peito no se recupera nunca, porque la iconografía de las bodas no vuelve a necesitar de sus servicios. En cambio, la situación de sus compañeros se consolida: Himeneo se erige en máxima personificación de la boda y, como tal, aparece en todo tipo de cuadros alegóricos encargados con ocasión de un enlace regio o aristocrático: lo vemos, como un adolescente o un joven apuesto que puede llevar una antorcha, sea como figura presentativa (A. Kauffmann, 1785; E. Burne-Jones, 1868; G. Braque, 1939), sea en contextos muy claros: P. Veronese lo sitúa entre Juno y Venus recibiendo a unos novios (h. 1560); P.P. Rubens lo incluye en varios cuadros de su ciclo sobre *La vida de María de Medicis* (1622), y la lista podría prolongarse hasta las composiciones de P.-P. Prud'hon sobre las bodas de Napoleón y María Luisa (1810); todo ello sin contar las banales alegorías que emparejan a Himeneo con Cupido (J.-B. Regnault, h. 1810; B. Thorvaldsen, 1832).

Por su parte, Como intenta una resurrección en los pinceles de A. Mantegna y L. Costa, que quieren festejar, en su *Mito del dios Como* (1505), las bodas de Baco y Ariadna; pero lo cierto es que apenas logran eco, y C. Ripa resume, para describir la figura de Convite, el texto de Filóstrato que acabamos de citar. De hecho, la discreta fortuna moderna de este personaje tiene como base la mascarada *Comus*, con texto de J. Milton, que se representó en 1634: H. Füssli (1791) y W. Blake (h. 1815) imaginaron varias composiciones para ilustrarla.

Capítulo decimotercero

Dioniso [Baco] y su cortejo selvático

Hasta ahora hemos hablado de los dioses principales que conformaban la corte del Olimpo en la época de Homero: ante nosotros han pasado el grandioso Zeus, sus tres hermanas, sus dos hermanos –de los que uno, Hades, vive siempre bajo tierra–, seis hijos que tuvo con distintas diosas, y otro dios joven –Hefesto– concebido, al parecer, por su esposa Hera sin concurso masculino. Sin embargo, este tranquilo conjunto de *dodekatheoi* sufrió a partir del siglo VII a.C. la sacudida de un advenedizo, de un dios menor, a veces llamado con exageración un “dios nuevo”, hijo del padre de los dioses y de una mortal, que se extendió por el mundo imponiendo su propio culto y que se labró, con sus temibles acciones, unos derechos inauditos: divinizó a su propia madre y a su esposa –también ella mortal–, y llegó a ser acogido en plano de igualdad por los olímpicos.

I. DIONISO [BACO]: SU IMAGEN Y SIGNIFICADO EN LA ANTIGÜEDAD

Parece claro que Dioniso llegó a Grecia procedente de Frigia y Tracia, donde era adorado como dios de la vegetación y de la vid desde época inmemorial. Fue allí donde recibió su primer nombre, *Diounsis*, que quiere decir en traco-frigio “hijo de Zeus”, ya que las gentes de ambas riberas del Bósforo, que eran indoeuropeas, tenían para su dios supremo un nombre –*Dios*– parecido al griego. En cuanto a la fecha en que su culto se introdujo en la Hélade, puede situarse en el II Milenio a.C., puesto que las tablillas micénicas ya conocen a nuestro dios, dándole el nombre de *Di-wo-nu-so-jo*.

Sin embargo, parece evidente que, durante siglos, Dioniso sólo fue adorado en ambientes populares, razón por la cual ni la *Iliada* ni la *Odisea* lo consideraron un dios principal. Fue después cuando el hijo de Zeus y de Semele vio confirmados con el apoyo oficial de las ciudades sus ritos primitivos, y sus fiestas públicas jalonaron la marcha de la vendimia y la fermentación del vino a lo largo del año.

El culto de Dioniso, posiblemente ya desde su organización en Frigia y Tracia, tuvo un carácter orgiástico, que se caracterizaba por el *enthousiasmós* –introducción del dios en la mente de sus adeptos– y la manifestación de este fenómeno sobrenatural a través de bailes frenéticos, al son de una música ensordecedora y de un ritmo excitante; incluso se llegaba al descuartizamiento de animales y al consumo de su

carne cruda (*omofagia*): esta carne era vista como la del propio dios, que se incorporaba así al cuerpo mismo del creyente.

Por lo demás, cabe señalar desde el principio que la desenfrenada vitalidad del culto dionisíaco tiene una proyección funeraria muy profunda: Dioniso, como todas las deidades de la naturaleza, está íntimamente vinculado a los ciclos de muerte y resurrección, y por tanto fue consustancial a su culto la práctica de unos misterios, también orgiásticos, que aseguraban una existencia feliz en el Más Allá.

Nuestro dios recibe diversos nombres en sus cantos rituales: como *Yaco* fue conocido —ya lo vimos al hablar de Deméter— en el santuario de Eleusis; ahora mencionaremos el sobrenombre de *Baco*, quizá de origen tracio, que aparece en la literatura ateniense durante el siglo v a.C. y se populariza muy pronto. Más tarde, Ovidio (*Metamorfosis*, IV, 17-30) presentará una larga lista de apelativos, entre los que destaca el de *Bromio* [el atronador], y, finalmente, la secta órfica, u órfico-pitagórica, que lo toma como dios principal de su panteón, lo aclama como *Zagreo*.

Dioniso mantiene con Apolo —otro dios de procedencia anatólica, como quizá recordemos— una relación que merece la pena resaltar, y en la que se mezclan la oposición y la síntesis: ambos son músicos, aunque con estéticas muy diferentes; ambos provocan *enthousiasmós*, aunque Apolo sólo se introduzca en la mente de sus adivinos; ambos tienen terribles poderes destructores, aunque los vayan olvidando con el tiempo y Dioniso los reserve para quienes se niegan a adorarlo; ambos comparten algún santuario, como el de Delfos, y ambos tienen funciones en el campo de la composición literaria, aunque Dioniso las limite al teatro y a otros géneros propios de su culto. En cierto modo, son las dos caras de una misma moneda, dos dioses que, a lo largo de los siglos, se fueron alejando hasta simbolizar dos vertientes de la mentalidad griega y, por extensión, dos facetas de la mente humana.

En el arte griego arcaico, Dioniso aparecía como un dios dignísimo con lengua barba, coronado de hiedra o de vid, a veces con una cinta en torno a su abundante cabellera, vestido con la túnica larga y el manto de los magnates de esa época, que en su caso era de color azafrán. Portaba en la mano derecha una copa de vino y, a veces, sostenía con la izquierda una gran rama de parra o de hiedra. Esta imagen, a la que se añadiría un moño en la nuca durante el siglo v a.C., se mantendría, siglo tras siglo, para reflejar al dios como señor del teatro (*Dioniso Sardanápalo* de Praxíteles, h. 350 a.C.; relieves neoáticos): sería normal, hasta época romana, recordarlo en esa función como una máscara grandiosa y barbada coronando un pilar para conformar un *herma*.

Sin embargo, lo cierto es que Dioniso, para los demás cometidos, cambia radicalmente su imagen en el Clasicismo griego: en la segunda mitad del siglo v a.C., por obra de Fidias y de otros artistas de su generación, le vemos adquirir un aspecto juvenil, imberbe y distendido: en el Partenón relaja sus músculos, semidesnudo y

con el pelo corto. Sobre esta base alcanzará, en el siglo IV a.C., su imagen definitiva: la de un joven bello, que ciñe su larga cabellera con una cinta o la cubre con una corona vegetal. Sus formas son ideales, aunque más blandas que las de Apolo: “extranjero de figura afeminada” lo llamaba, al fin y al cabo, Penteo en las *Bacantes* de Eurípides (v. 353). Sobre esta idea general podrán darse matices, que insistan en su desnudez y su ligera ebriedad (*Dioniso Richelieu*, h. 330 a.C.), que lo imaginen semidesnudo (*Dioniso Jacobsen*, h. 350 a.C.) o que se planteen su vestimenta, sea recuperando la túnica larga con manto (frontón de Delfos, h. 335 a.C.), sea ensayando la túnica corta, piel de animal y altas sandalias o botas (*Dioniso Hope*, h. 350 a.C.; *Altar de Zeus en Pérgamo*, h. 180 a.C.). Por lo demás, se difunde una iconografía que ya estaba presente en el Arcaísmo: la del dios entronizado (*Monumento de Trasilos* en Atenas, h. 300 a.C.), y surge otra nueva: la del dios apoyado en un sátiro para no caerse.

Pocas deidades griegas se adornaron con tantos atributos. No volveremos a la vestimenta —muy variada, como acabamos de ver—, aunque sí resaltaremos la piel de cervatillo (*nebrís*) o de pantera (*pardalé*) que a veces cubre su pecho, y que constituye el trofeo de sus ritos sanguinarios. En realidad, podemos comenzar por los símbolos vegetales, que son los más relacionados con la función originaria de nuestro dios: baste recordar el papel esencial de la vid —presente como planta, como racimo, como corona o como guirnalda de pámpanos—, y añadir que, a su lado, tienen gran valor el mirto o arrayán, particularmente vinculado al Dioniso funerario, y, sobre todo, la hiedra: según Ovidio, ésta “le resulta muy agradable a Baco por el siguiente motivo: cuentan que, cuando aún era niño y su madrastra Juno lo acechaba, las ninfas de Nisa ocultaban su cuna bajo el follaje de esta planta” (Ovidio, *Fastos*, III); sea como fuere, sus ramas y hojas llegaron a convertirse en el símbolo de la tragedia. Finalmente, y aunque a nivel secundario, cabe añadir el pino, árbol propio de la fría Tracia donde surgió el culto dionisíaco.

Pasando a otros objetos, cabe resaltar de nuevo los vasos que usa el dios para beber: son el *ritón* o cuerno y el *kántharos* o *karchésion*, copa de altas asas. Sin embargo, más a menudo agita el dios con sus manos esa especie de arma o cetro que es el tirso, una larga vara recta rematada por una piña —nueva alusión a sus orígenes— y comúnmente adornada con cintas o con hojas de hiedra que llegan a cubrir por completo su extremo superior. Menos importante en la iconografía, pero básico en los misterios dionisíacos, era el falo, a menudo cubierto por una tela, ya que era el “objeto misterioso” que descubrían los iniciados.

Finalmente, cabe pasar revista a los distintos animales relacionados con Dioniso. Acaso el más antiguo sea el toro: ya el antiguo *Himno homérico I a Dioniso* (h. 600 a.C.) invocaba al dios como “Taurino”, y es posible hallar imágenes suyas de todas las épocas con dos cuernecillos que lo identifican como Dioniso Tauro. Después, se

desarrolla el interés por el asno, el mulo y el chivo, que se convierten en los animales báquicos por excelencia, y empiezan a aparecer las fieras: la primera es el león —cuya forma puede tomar el dios para mostrar su fuerza irrefrenable—; más tarde, ya hacia 400 a.C., surge la pantera, que puede servirle de cabalgadura, y finalmente, al desarrollarse las relaciones con la India en el Helenismo, se impone el tigre: él recuerda, más aún que los elefantes, los remotos viajes de Dioniso hasta Extremo Oriente como precursor de Alejandro Magno. Al lado de estos animales, resultan totalmente secundarios los demás, como el caballo, el ciervo o el Grifo, aunque a veces tiren de su carro, por no hablar del lobo y la serpiente.

Llegado a Italia, Dioniso se instala en Etruria prestandole su imagen, ya en la segunda mitad del siglo vi a.C., a Fufluns. Este dios de la tierra y la vegetación, que acepta en el siglo v a.C. el sobrenombre de Pachies (es decir, “Baco”), asume y difunde un culto progresivamente helenizado, donde no faltan los ritos orgiásticos: puede decirse que, en el siglo iv a.C., el dios griego le ha impuesto sus mitos, su iconografía —la del joven imberbe acompañado por su cortejo y emparejado con Ariadna— e incluso sus funciones de carácter funerario.

En Roma, como ya vimos al hablar de Deméter, la figura de Dioniso, o más bien del Yaco de Eleusis, fue asimilada a principios del siglo v a.C. a un dios local de la fecundidad masculina llamado Líber, normalmente acompañado por Líbera, diosa de la sexualidad femenina. Ambos se asociaron a Ceres en la Tríada Aventina. Sin embargo, esta adopción tuvo escaso alcance religioso y mínima incidencia en el arte: la verdadera entrada de Dioniso, con su sobrenombre de Baco, tuvo lugar en los últimos siglos de la República, y vino unida a la introducción de sus misterios y sus festejos, enseguida llamados Bacanales. La reacción frente a estas fiestas orgiásticas fue inmediata y radical: el famoso *Edicto de las Bacanales* las prohibió en 186 a.C. y fue seguido por una represión sangrienta. Sin embargo, poco tiempo después volvió a aceptarse su celebración, aunque ya estrictamente reglamentada: no cabe mejor imagen de este culto que el friso de la Villa de los Misterios en Pompeya (h. 60 a.C.).

Desde el siglo i a.C., el origen popular del culto dionisíaco se unió al prestigio del Helenismo y a la inquietud por el Más Allá para enaltecer al dios en todos sus significados: personajes tan diversos como Mario, Pompeyo, Marco Antonio o, ya más tarde, el emperador Heliogábalo se consideraron protegidos por su poder, mientras que el campo de acción del dios del vino se extendió a la naturaleza entera (Fig. 85) y el arte funerario se cubrió de efigies suyas y de su séquito (Fig. 89).

Realmente, la iconografía romana de Baco reproduce sin más la del Dioniso clásico y helenístico, con todas sus variantes en vestidos y actitudes, e incluso recupera en algún caso la efigie del Dioniso arcaico. Sólo en muy raras ocasiones se plantea una imagen nueva, como la de Dioniso-Zagreos —acaso identificable como un Dioniso frontal con piernas transformadas en tallos de vid— o la de Dioniso-Botrys,

el dios con cabeza de Baco y cuerpo en forma de racimo que vemos, por ejemplo, adornando un larario de Pompeya (IX 8, 3; h. 70 d.C.).

En tales circunstancias, lo más importante que podemos señalar en Roma son ciertas variaciones en el contexto simbólico del dios: si el mundo griego solía imaginarlo en compañía de deidades afines a él —Apolo, Ártemis, Deméter o Hades—, o presidiendo escenas de viticultura y de la vida teatral (procesión de carro naval que da comienzo a las representaciones, relieves votivos), en la Época Imperial cambia la situación: se le dan a Baco, en ocasiones, compañías más abstractas y relacionadas con la idea del tiempo: así, no es raro verle en sarcófagos flanqueado por los *Kairoi*, que personifican las estaciones del año. Sin embargo, como veremos a su debido tiempo, el proceso más importante es el que lleva a las ostentosas descripciones del llamado *Triunfo de Dioniso*, verdadera cumbre del arte báquico en Roma.

Para concluir con la figura de nuestro dios en la Antigüedad, sólo cabe añadir que, como todas las deidades importantes de Grecia y Roma, exportó su forma hacia otras culturas; sin embargo, la identificación más famosa en este campo, la que se propuso, ya en el siglo v a.C., con el egipcio Osiris, fue la que menos trascendencia tuvo en las artes.

2. DIONISO [BACO] DESDE EL MEDIEVO

La iconografía de Baco, fuertemente afinada en el arte funerario y decorativo de Roma, tardó bastante en agotarse, y ello a pesar de que, por su propia función salvadora y por su culto místico, la religión dionisíaca presentaba notables semejanzas con el cristianismo, y por tanto suponía una competencia para él. Sea como fuere, lo cierto es que todavía hallamos la inconfundible imagen de nuestro dios, a veces junto a miembros de su séquito, en tejidos y marfiles coptos de los siglos v y vi d.C.

Sin embargo, al fin desaparece el dios, que carece de un planeta o simbolismo preciso donde refugiarse. Sólo un leve recuerdo se mantiene de su iconografía —a través del *De rerum naturis* de Rabano Mauro y de los manuscritos que lo ilustran—, evocando su aspecto juvenil, semidesnudo, con un vaso en una mano y una corona de pámpanos. Si a ello se añade que, en raras ocasiones, se le imagina como personificación del septiembre o del otoño, poco más cabe decir de él hasta el siglo xv.

El Quattrocento se abre, en cambio, con un magnífico panorama: como veremos con más detalle en próximas páginas, se multiplican entonces los hallazgos de sarcófagos romanos con escenas de *Bacanales* y del *Triunfo de Baco*, y ello supone la posibilidad de recuperar con facilidad el aspecto helenístico-romano del dios. No es casualidad que su primera imagen en mármol, el *Baco* de Miguel Ángel (1496), fuese tomada al principio por una verdadera obra antigua, a pesar del estilo renacentista del *panisco* o satirillo que le sirve de atributo. Tras esta obra maestra, se comprende

que la figura de Baco se repitiese sin grandes novedades durante varias décadas (Leonardo, h. 1511; J. Sansovino, 1511; H. Goltzius, 1592), a veces en el contexto de series de dioses (Pinturicchio, h. 1510)

Sin embargo, a mediados del siglo XVI comienza a percibirse una inflexión iconográfica que se mantendrá hasta fines del XVII: en un intento de reflejar el carácter sensual del dios, se acentúan en ocasiones sus aspectos enfermizos (Caravaggio, 1591) y, sobre todo, sus formas mórbidas, tendentes a la obesidad (A. Carracci, h. 1590; Caravaggio, 1593). Esta visión moralista se tiñe de tonos burlescos desde el momento en que, en Florencia, se decide representar como Baco a Morgante, un enano muy grueso que frecuentaba la corte de los Medici (A. Bronzino, h. 1550; Giambologna, h. 1580). El fenómeno se generaliza y lleva a relacionar a Baco con Sileno, el pesado sátiro que le acompaña: sólo se los distingue porque éste es anciano y lleva una barba abundante. Es fácil convertir el hinchado vientre del dios del vino en símbolo de la gula y el desenfreno en la mesa (P.P. Rubens, 1636), de forma que todavía F. Goya recordará esta sugerencia cómica en su grabado *Muecas de Baco* (1818).

Sin embargo, una visión tan distorsionada acabará agotándose, y Baco recuperará con el tiempo su iconografía antigua, que incluso, a partir del Neoclasicismo, se acercará cada vez más a la visión ideal del dios helénico (B. Thorvaldsen, h. 1810; E. Delacroix, 1834). Realmente, en los dos últimos siglos ha reencontrado Dioniso su dignidad primitiva, como evocación de aquella faceta “oscura” de la Grecia antigua cantada por F. Nietzsche (E.-A. Bourdelle, 1903; M. Marini, 1934; C. Franco, 1990).

Por lo demás, Dioniso [Baco] aparece durante la Edad Moderna en diversas alegorías. Obviamente, simboliza en primer lugar la viticultura, y como tal lo vemos enseñando a los hombres el uso de la uva en el techo de la *Sala de Baco* en la Villa Barbaro-Volpi de Maser (P. Veronese, h. 1560). Sin embargo, este simbolismo va más lejos: Baco es el vino, la bebida, igual que Deméter [Ceres] es el trigo y, por extensión, la comida: no es raro que ambos aparezcan juntos, simbolizando el verano y el otoño, y condicionando en ocasiones, como ya vimos en el capítulo anterior, la actividad del amor en las imágenes conocidas como *Sine Baccho et Cerere friget Venus*. Además, el vino no tiene por qué ser negativo: en uno de sus “emblemas”, A. Alciati sitúa a Minerva y a Baco sobre un mismo altar, y explica este hecho diciendo que los dos fueron hijos de Júpiter, nacidos de distintas partes de su cuerpo, que los dos presiden sendas plantas (el olivo y la vid), y que, por tanto, no puede alcanzarse la sabiduría sin algo de vino.

3. CRIANZA DE DIONISO

Pasando ya a relatar la vida mítica de Dioniso, el primer pasaje que nos sale al paso es, obviamente, el “doble nacimiento” del dios. Sin embargo, ya hablamos de él en el capítulo cuarto, cuando comentamos los amores de Zeus y Semele (Fig. 30);

por tanto, lo único que ahora ha de entretenernos es el resultado del nacimiento definitivo, cuando, gracias a la acción de Ilitía, diosa de los alumbramientos, el dios surge del muslo de su padre, tal como muestran ciertas obras griegas y romanas desde mediados del siglo v a.C. (Fig. 86).

Una vez ocurrido el feliz parto, el recién nacido es llevado por Hermes a la región de Beocia, cuna de Semele, y entregado a la hermana de ésta, Ino, y a su marido, Atamante, para que lo cuiden. Ambos tratan de protegerlo de Hera vistiéndolo de niña, pero la diosa no cae en el engaño y castiga a los tutores provocando su terrible tragedia familiar (véase capítulo decimonoveno). Entonces, Hermes recoge a Dioniso y lo lleva a la remota Nisa, un lugar mágico imposible de localizar. Ya los mitógrafos antiguos discutían, buscando su emplazamiento en Tracia, en Asia o en África. Sin embargo, este detalle geográfico poco nos importa: limitémonos a decir que Hermes entregó el niño aún pequeño a las ninfas locales —también llamadas Nisas o Híades— y a un genio campestre conocido como Sileno, que sobresalía entre los sátiros de la región.

Tantos y tan agitados viajes son sugeridos, en la Antigüedad, por bellas imágenes de Hermes con el niño Dioniso en brazos (¿quién no recuerda el *Hermes de Olimpia*, h. 320 a.C., sea o no de Praxíteles?). También hallamos la entrega del niño, por parte del atareado mensajero de Zeus, sea a Atamante, sea a Sileno y las ninfas, tal como se ve ya en vasos de mediados del siglo v a.C. y aún se repite en el Periodo Imperial.

Al recuperarse estas leyendas en el Renacimiento, los temas preferidos son otra vez las dos entregas del niño: mientras que la primera, hecha a simples mortales, cobra un carácter realista dentro de su temática ideal e interesa sobre todo a partir del Neoclasicismo (J. Reynolds, 1771; B. Thorvaldsen, 1809; Th. Cornell, 1980), la segunda es motivo de ensoñaciones míticas y centra su éxito en el Barroco (F. Albani, h. 1650; N. Poussin, 1657; F. Boucher, h. 1734; A. Canova, 1797).

Tras la llegada del pequeño Baco a Nisa, Sileno, las ninfas y los sátiros proceden a su crianza y educación: se trata de un tema que interesa más a las artes que a la literatura, y que tuvo éxito desde la Antigüedad. Alguna de las Nisas puede aparecer con el niño en brazos desde el Arcaísmo; Sileno la imita y juega con él (ya lo vemos en una famosa escultura de la escuela de Lisipo, h. 300 a.C., y el tema se mantiene hasta el Periodo Imperial); en una palabra, el niño es objeto de los cuidados de todos desde el siglo v a.C. hasta algún mosaico del Bajo Imperio. En la Edad Moderna también se dan, aunque en menor medida, escenas de esta idílica crianza, donde ninfas, Sileno y sátiros se atarean en torno al tierno infante (N. Poussin, h. 1625; A. Canova, h. 1794).

Fruto de esa educación, Dioniso va creciendo, y ya desde su infancia —según imaginan los artistas— da claros indicios de su destino: ¿cómo no prefigurar sus hazañas futuras a través de imágenes infantiles prometedoras y sentimentales? Es algo que ya

intentan los creadores romanos —en sus obras, el niño Baco puede acariciar una pantera, portar un ramo de uvas, cabalgar sobre un tigre o celebrar su primer triunfo montado en una cabra—, y la misma veta vuelve a explotarse en el Renacimiento, donde el paralelismo ideal con la figura del niño Jesús es a menudo manifiesto: basta ver las imágenes de Dioniso o Baco niño que se hacen desde entonces (G. Bellini, h. 1505; G. Reni, 1620; J. Jordaens, h. 1648; J. Epstein, 1956), aunque algunas rompan con la tradición sensible y se pierdan por caminos tan inquietantes como la *Monstrua desnuda* de J. Carreño (h. 1680); incluso se imaginan *Triunfos* y *Bacanales* que sirven de entretenimiento al dios desde sus primeros años, como veremos al hablar de estos temas iconográficos.

4. LOS VIAJES DEL DIOS

Una vez alcanzada la juventud, Dioniso organiza su cortejo o *thiaso* convirtiendo en ménades o bacantes a las ninfas de Nisa y haciéndose acompañar por Sileno y los sátiros; con estos seguidores da comienzo a sus viajes, deseoso de imponer su culto y su propia religión al mundo entero. Tales desplazamientos pueden seguir un orden u otro según los textos que escogamos; sin embargo, pocas veces interesa su sucesión concreta al iconógrafo, ya que son muy escasos los grandes ciclos que relatan pormenorizadamente la vida de Dioniso (D. da Volterra, h. 1548; T. Zuccaro, 1561). Por tanto, puesto que los pasajes son vistos casi siempre como temas aislados, preferimos seguir un orden “lógico” desde un punto de vista geográfico, imaginando que el dios parte de oriente y se introduce en Grecia pasando por Tracia.

Apolodoro, que sitúa Nisa al sur de Egipto, dice que Hera intentó anular la mente de Dioniso, pero no le impidió comenzar su recorrido: “Al provocarle Hera la locura, [Dioniso] estuvo vagando por Egipto y Siria. Al principio lo acogió Proteo, rey de los egipcios, pero más tarde llegó a Cíbela, en Frigia; allí, tras ser purificado (es decir, curado) por Rea (que nuestro autor identifica con Cibeles) y aprender los ritos de iniciación, recibió de ella una túnica y se dirigió enseguida a enfrentarse con los indios atravesando previamente la región de Tracia. Allí reinaba Licurgo..., quien fue el primero que lo injurió y expulsó de sus territorios. Dioniso se refugió en el mar junto a Tetis, la hija de Nereo, pero las bacantes y los múltiples sátiros que lo seguían fueron aprisionados. Entonces las bacantes quedaron libres de improviso y Dioniso volvió loco a Licurgo. Éste, en su demencia, creyó que cortaba un sarmiento de vid cuando, de hecho, mataba a su hijo Driante de un hachazo: cuando recobró la razón, ya le había amputado las extremidades”; después, sus propios súbditos dieron muerte a Licurgo, alleccionados por Dioniso (*Biblioteca*, III, 5, 1).

En realidad, este mito es muy antiguo, puesto que ya aparece en la *Iliada* (VI, 128-141) y en la tragedia ática, lo que explica que sus variantes sean numerosas en

cuestiones de detalle. Por tanto, no puede extrañar que su escena más representada —desde mediados del siglo v a.C. hasta fines del Clasicismo griego— sea la de Licurgo (desnudo, con clámide y botas) dando muerte con su hacha doble a su mujer y a su hijo en presencia de Dioniso y su séquito. En cambio, son típicos del Periodo Imperial los pasajes en que el brutal monarca ataca a Ambrosía, una de las ninfas de Baco, y ésta se transforma en vid para asfixiar con sus ramas a su agresor (mosaicos, famoso vidrio tallado del Museo Británico, h. 300 d.C.). Por desgracia, una vez desaparecida en el Bajo Imperio, la leyenda de Licurgo no recuperó nunca su iconografía.

Tras la conquista de la Tracia, Dioniso acometió su campaña contra los indios —leyenda que fomentó Alejandro Magno para equiparar sus hazañas con las del dios—, y luego volvió triunfalmente a las riberas del Egeo. Tal será el *Triunfo de Baco* de carácter exótico figurado en varios sarcófagos romanos, donde los vencidos, vestidos de bárbaros, se rinden, intervienen montados sobre sus elefantes en el cortejo de su vencedor o le dejan estos animales para que tiren de su carro.

Una vez llegado a la Hélade, el dios se dirigió en primer término a Tebas, la ciudad donde Semele lo había concebido y donde él había vivido sus primeros días. “Tras atravesar Tracia y recorrer toda India, erigiendo allí estelas conmemorativas, retornó a Tebas y obligó a las mujeres a abandonar sus hogares para entregarse al delirio báquico en el monte Citerón. Penteo, que... había recibido el reino de Cadmo, intentó oponerse a ello, pero, al acudir al Citerón para espiar a las bacantes, fue destrozado por su propia madre, Ágave (hermana de Ino y de Semele), quien, totalmente posesa, lo confundió con un animal” (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 5, 2).

El mito de Penteo fue uno de los preferidos por la tragedia ática: ya lo escenificó Tespis en el siglo vi y *Las bacantes* de Eurípides lo consagraron de forma definitiva. Por tanto, se comprende que los pasajes del rey espiando a las ménades y de éstas intentando desmembrarlo se prodiguen desde fines del siglo v a.C. hasta el Periodo Imperial, y que aún sea anterior la imagen más salvaje del relato: la de las bacantes corriendo enloquecidas con los miembros de su víctima en las manos; en cambio, la efigie de Ágave bailando con la cabeza de su hijo es un tema típicamente romano. La leyenda resurge a partir del Renacimiento, pero nunca recupera su éxito inicial: puede verse en ciclos sobre el dios (D. da Volterra, h. 1548), en ilustraciones de textos antiguos, como las *Imágenes* de Filóstrato (A. Caron, h. 1600) y en muy pocas obras sueltas (L. de La Hyre, en un ciclo de dos cuadros, h. 1634; Ch. Gleyre, 1864).

La aventura de Penteo y Ágave fue seguida por otra semejante en el Peloponeso: “Tras haber demostrado a los tebanos que era un dios, [Dioniso] llegó a Argos, donde nuevamente enloqueció a las mujeres porque no le rendían culto: les hizo devorar las carnes de sus propios hijos, a los que estaban amamantando” (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 5, 2). Esta maldición concluyó cuando el sacerdote y vidente

Melampo, al que se atribuye la introducción del culto dionisiaco en esa región, purificó a las mujeres en un santuario, tal como se ve en algunos vasos del siglo IV a.C. y en gemas helenísticas.

Es sin duda en el contexto de esta conquista de Grecia donde debe situarse la visita de Dioniso al Ática: “A Dioniso lo acogió Icaro, quien recibió de sus manos una cepa de vid y aprendió la elaboración del vino. Deseoso Icaro de obsequiar a los hombres con los dones del dios, se acercó a unos pastores, pero éstos, tras probar el brebaje y beberlo a placer sin agua, creyeron que los había embrujado y lo mataron... Cuando su hija Erigone emprendió la búsqueda de su padre, una perra de la casa... le reveló en lugar donde se encontraba el cadáver, y ella, llena de dolor, se ahorcó” (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 14, 7). Sin embargo, lo que no cuenta Apolodoro, pero sí nos revela Ovidio, es que Baco sedujo a Erigone tomando la forma de un racimo de uvas (*Metamorfosis*, VI, 125).

En la Antigüedad, aunque se ha querido ver, en vasos de los siglos VI y V a.C., la recepción ofrecida por Icaro a Dioniso, la representación más famosa de este pasaje, y la única que contiene la imagen de Erigone, es el friso en relieve del *Teatro de Dioniso* en Atenas (h. 130 d. C.). Después, el tema es recuperado en mosaicos de los siglos III y IV d.C., uno de los cuales representa además la borrachera de los pastores. El mito resurge con cierto éxito en la Edad Moderna: la figura de Erigone empieza a tener importancia en el arte del siglo XVII (N. Poussin, h. 1626) y multiplica su presencia en el XVIII (F. Boucher, 1745; C. van Loo, h. 1747).

Una vez conquistada la Grecia Propia, quedaban aún por recorrer las islas del Egeo: “Deseoso de trasladarse (...) a Naxos, alquiló [Dioniso] una trirreme a unos piratas tirrenos. Mas éstos, una vez que lo hubieron embarcado, pasaron de largo junto a Naxos y bogaron a toda prisa hacia Asia con el propósito de venderlo. Entonces Dioniso convirtió el velamen y los remos en serpientes y llenó el navío de hiedra y clamor de flautas; los piratas, enloquecidos, huyeron por el mar y se convirtieron en delfines” (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 5, 2-3). Este vistoso mito, que parece *a priori* muy apropiado para figuraciones paisajísticas, ha tenido, en realidad, muy poco éxito en el arte: apenas fue tratado en la Antigüedad, aunque se recuerden obras tan conocidas como la copa pintada por Exekias (Fig. 87) y el friso de la *Linterna de Lisícrates* (335 a.C.), pero aún menos ha interesado en la Edad Moderna, si excluimos, como en el caso del mito de Penteo, los ciclos sobre el dios, las ilustraciones de Filóstrato y alguna representación aislada (Filarete, en las puertas de San Pedro del Vaticano, 1433; D. Vinckeboons, h. 1620).

Adentrándonos ya en las Cícladas, parece que podemos situar en este momento la visita de Dioniso a Andros, una aventura casi ignorada por los mitógrafos, pero que debe su éxito a la descripción por Filóstrato de un cuadro de Época Imperial que la representaba: “Por obra de Dioniso, la tierra de Andros está tan henchida de vino,

que estalla y se lo envía a sus habitantes en forma de riachuelo... Los andrios cantan, coronados de hiedra y enredadera, unos danzando en ambas riberas y los otros reclinados... El río, presa de gran agitación, yace sobre un lecho de racimos y vierte vino puro; junto a él crecen tirsos... Más allá de los bebedores, descubrimos en la desembocadura a los tritones, que recogen el vino en sus conchas... También Dioniso llega por mar a la orgía de Andros; encabeza un heterogéneo tropel de sátiros, bacantes y silenos; también dirige a Risa y Como, dos genios muy alegres y aficionadas a la bebida” (Filóstrato, *Imágenes*, I, 25). Por desgracia, nada más sabemos de esta leyenda y de sus posibles representaciones antiguas; lo único que cabe resaltar es que este texto sirvió de base para *La bacanal de los andrios* de Tiziano (1518) y, por tanto, para las obras que han tomado este sugestivo cuadro y su origen literario como fuente de inspiración (N. Poussin, h. 1627; P.P. Rubens, h. 1630)

5. DIONISO Y ARIADNA

Fue durante sus navegaciones cuando Dioniso vivió un acontecimiento fundamental para su vida mítica: en Naxos halló a Ariadna, la que sería su esposa y, a partir de entonces, compartiría con él la presidencia del *tiato*. He aquí la descripción de este descubrimiento en un cuadro romano, una vez más según las palabras de Filóstrato: “Para este Dioniso, el pintor (...) ha prescindido de floridos trajes, de tirsos y de pieles de cervatillos, considerándolos aquí fuera de lugar; tampoco las bacantes golpean los címbalos, ni los sátiros tocan la flauta, y hasta Pan detiene su danza para no turbar el sueño de la joven. Revestido de fina púrpura, con la cabeza coronada de rosas, Dioniso se acerca a Ariadna ebrio de amor... [Mientras tanto] Teseo... dirige fijamente su mirada a lo que se extiende delante de su proa. Fíjate en Ariadna o, mejor, en su sueño: su pecho está desnudo hasta la cintura, su cuello se inclina hacia atrás y son visibles su delicada garganta y su axila derecha, mientras que su mano izquierda reposa sobre el manto para impedir que el viento la desnude del todo” (*Imágenes*, I, 15).

Ariadna había quedado abandonada en Naxos por Teseo a su vuelta de Creta, como tendremos ocasión de ver en el capítulo vigésimo, y la idea generalizada en la Antigüedad es que Dioniso la descubrió cuando estaba dormida sobre la costa, sea por no haberse despertado tras la partida de su amado, sea por haber quedado exhausta tras llorar traición tan manifiesta. Por tanto, cabe entender que las imágenes de la huida de Teseo y de la llegada de Dioniso lleguen a solaparse, como en la descripción que acabamos de transcribir.

Tomando ahora tan sólo las composiciones que hacen referencia a la llegada del dios —aunque ésta pueda ser sólo sugerida por algún símbolo—, cabe señalar que comienzan a desarrollarse a mediados del siglo V a.C., pero que apenas adornan

media docena de vasos durante todo el Clasicismo griego. Realmente, cuando se desarrolla el tema con mayor dignidad es en el ámbito helenístico-romano, como vemos en copias pictóricas, mosaicos y relieves de sarcófagos: no caben mejores soportes para mostrar al *tiaso* entero acercándose a la princesa dormida y mostrándosela a su señor. Sin embargo, esas mismas representaciones pueden reducirse a una sola figura: la de la mujer acostada, que podemos ejemplificar en la grandiosa *Ariadna del Vaticano*, basada en un original de h. 120 a.C. Sabido es que esta escultura se convirtió en un prototipo admirado desde el Renacimiento —aunque interpretado entonces como una Cleopatra o una ninfa—, y cabe señalar que en los últimos siglos ha servido de modelo para diversos artistas (G. de Chirico, varios cuadros desde 1912), bastando en ocasiones su simple evocación para sugerir la llegada de Dioniso a Naxos (J.W. Waterhouse, 1898).

Si la imagen de Ariadna coronada por amorcillos se mantiene hasta el siglo vi d.C. en algún marfil copto, lo cierto es que el mito se pierde en el medievo y sólo se recupera para el arte a principios del siglo xvi: es entonces cuando Tiziano se replantea el tema, aunque imagina a la heroína despierta y caminando (h. 1522). Sólo la lectura de Filóstrato permitirá recomponer la iconografía clásica y repetirla, siglo tras siglo, hasta hoy (G. Romano, 1528; C. Lorrain, 1656; E. Delacroix, 1856).

Complemento lógico del descubrimiento de Ariadna es la aparición conjunta de los dos enamorados, que se impone en el arte griego desde principios del siglo vi a.C. y se estabiliza, ya en el siglo iv a.C., a través de imágenes de carácter relajado y sentimental: en ellas, los amantes se apoyan mutuamente, reclinando el uno la cabeza sobre el cuerpo del otro en actitud cariñosa (Villa de los Misterios en Pompeya, h. 60 a.C.).

Vistos como pareja ideal, Baco y Ariadna reaparecen en el Quattrocento (Donatello, 1466) y se repiten una y otra vez, pues no hay pareja mejor avenida en el mundo de los dioses (Cima da Conegliano, h. 1505; G. Reni, 1619; P.P. Rubens, 1636; J.G. Schadow, 1793). Además, abundando en esa idea, es curioso el desarrollo que tuvo, sobre todo durante el Barroco, una escena nueva: la de las bodas de los amantes en presencia de Afrodita: es todo un canto al matrimonio, a veces bendecido por Himeneo u otras personificaciones, y coronado —nunca mejor dicho— por la diadema que recibe la novia, destinada a convertirse en la constelación llamada precisamente Corona o Corona Borealis (J. Tintoretto, 1577; G. Reni (Fig. 88); E. Le Sueur, h. 1650; S. Ricci, 1712).

Hacia la época de su unión con Ariadna —antes o después, poco nos importa— Dioniso vive otro acontecimiento esencial de su biografía mítica: ya en la cumbre de su poder, es admitido en el Olimpo, donde ha de ocupar su sede junto a los demás dioses: “Por fin llegaste a la feliz tierra de Tesalia, al recinto sagrado del Olimpo y a la renombrada Pieria, ¡evóí, oh Baco, ié Peán! Y enseguida las virginales Musas,

coronándose de hiedra la cabeza, te rodearon y, dirigidas por Apolo, entonaron un coro celebrando tu divinidad y llamándote ‘Peán ilustre para siempre’” (Filodamo de Escarfia, *Peán delfico a Dioniso*, V). Por desgracia, no han sido muchos los artistas que se han interesado en esta escena grandiosa: podemos hallar la recepción de los dioses a Dioniso en algunas vasijas griegas arcaicas, y son sobre todo expresivas, muchos siglos más tarde, las pinturas decorativas en las que se combinan las bodas de Baco y Ariadna y la subida de ambos a los cielos (G.B. Tiepolo, 1730 y 1747).

Sólo le quedaba a Dioniso, para acabar de reglar sus asuntos terrestres, ocuparse de su madre Semele, que yacía en los infiernos tras ser calcinada por los resplandores de Zeus. En efecto, descendió al más allá, logró sacarla a cambio de dejarle a Hades una de sus plantas favoritas –el mirto– y la divinizó con el nombre de Tione. En efecto, madre e hijo se reencuentran y suben al Olimpo en carro desde el Arcaísmo hasta el Periodo Helenístico, y Tione acompaña ya el *tiato* en algún sarcófago romano.

Convertido por fin en uno de los grandes dioses, Dioniso se integró en sus asambleas, consiguió el retorno de Hefesto al Olimpo (véase capítulo decimoprimer), intervino en la Gigantomaquia y actuó junto a sus iguales. Sin embargo, siempre se mantuvo algo al margen de las querellas entre los Olímpicos: nada le interesaron la Guerra de Troya ni las hazañas de los héroes, y con razón: al fin y al cabo, esos monarcas de la Era Micénica nunca lo habrían considerado un dios digno de su elevada alcurnia: en la época en la que ellos vivieron, el grandioso señor de la vid sólo era adorado por labriegos y campesinos.

6. EL CORTEJO DIONISÍACO, EL TRIUNFO DE BACO Y LAS BACANALES

Dioniso tiene, obviamente, un enorme peso como dios individual. Sin embargo, la mágica turba de genios que le honra con sus danzas y le acompaña en sus desplazamientos es prácticamente incontrolable. Casi no podemos imaginar al dios sin este cortejo en torno suyo, pero puede ocurrir que, en ciertos momentos, muchedumbre tan agitada y sonora llegue a abrumar a su señor con su espíritu envolvente.

Por desgracia, el iconógrafo corre el mismo peligro si se empeña en analizar este agitado cortejo con mentalidad científica. No existe, en todo del ámbito de nuestros estudios, un bosque más tupido de deidades huidizas e intercambiables. Todos sabemos cómo, a lo largo de la Historia, se han usado indistintamente los términos de “fauno”, “sátiro”, “sileno” y “pan”, o los de “ménade” y “ninfa”, como equivalentes o sinónimos. No intentemos a cualquier precio superar esta confusión: es muy probable que ya se introdujese en la Grecia Clásica. Lo único que podemos hacer es acercarnos humildemente al problema y aceptar que, hoy por hoy, sólo en tipologías y en épocas muy concretas se pueden trazar fronteras y dar nombres precisos.

Obviamente, el *tiato* dionisiaco muestra su desenfadada animación desde sus primeras imágenes, a principios del siglo VI a.C., pero, durante todo el Arcaísmo y principios del Clasicismo, su composición es bien sencilla: a un lado y otro del barbado Dioniso, a veces acompañado por Ariadna, sólo vemos aparecer a los sátiros y a las ménades, es decir, a los genios campestres masculinos, siempre barbados y con piernas humanas, y a las ninfas de Nisa, o a las mujeres presas de enajenación que las fueron sustituyendo a medida que el dios fue conquistando la tierra: ellos y ellas constituirán el núcleo central del cortejo hasta el final del arte antiguo (Fig. 89).

Es a mediados del siglo V a.C., cuando, coincidiendo con las primeras apariciones del Dioniso imberbe, se empieza a diversificar y complicar el panorama: los sátiros empiezan a tener hijos —los que llamamos “satirillos”—; se independiza la figura de Sileno, que aparece como un sátiro viejo y más gordo que los demás, y se incorpora la figura de Pan, fácil de reconocer, en principio, por sus cuernos y pezuñas de cabra. Además, empiezan a multiplicarse los animales, imponiéndose sobre todo el chivo, y se introducen los primeros Eroles, que suelen propiciar el amor de Dioniso y Ariadna.

La siguiente etapa, que podemos situar entre el 400 a.C. y el Helenismo Pleno, supone el comienzo de la confusión. Mientras que se incorporan los animales exóticos (la pantera, el tigre), los genios báquicos evolucionan. Sileno estabiliza sus formas gruesas de genio borracho, cobra una personalidad marcada y se apropia de un asno; en cambio, los demás sátiros se diversifican: se extiende una oleada de jóvenes imberbes al lado de los maduros y, junto a los satirillos, aparecen tímidamente las satiresas. En cuanto a Pan, su situación es más grave: si bien asienta su forma más típica, la de un híbrido de hombre y chivo con cara grotesca, también admite el nacimiento de pequeños *paniscos* y la existencia de otros *panes* mucho más humanos: pueden ser imberbes e incluso perder sus patas de cabra, haciéndose en ocasiones idénticos a los sátiros juveniles. Por lo demás, pasan a animar el *tiato* otros representantes de la naturaleza salvaje, como los centauros y, en ocasiones, Priapo y Hermafrodita.

Antes de proseguir, debemos completar este panorama citando los atributos más comunes de estos personajes: son, desde luego, los *tirsos* y las coronas de hiedra, pámpanos o pino, pero, sobre todo, los instrumentos musicales. No abundan los de cuerda, como el *bárbiton* —una lira con caja pequeña y largos brazos curvados hacia dentro—; lo normal es que sean de viento— *auloi* [dobles flautas], *siringas* [flautas de Pan]— y, sobre todo, de percusión: en efecto, los instrumentos más apropiados para provocar el éxtasis son los *címbalos* [pequeños platillos], los *crótalos* [castañuelas] y los sonoros *tímpanos* [panderos], ya que “allá en las cuevas, los Coribantes de triple penacho (seguidores de Cibebes) inventaron el tímpano redondo de piel tensada, y en báquica exaltación lo combinaron con el melodioso silbido de las flautas frigias

para acompañar los cánticos de las ménades. Cuando los delirantes sátiros recibieron estos instrumentos, enseguida los introdujeron en los bailes que regocijan a Dioniso” (Eurípides, *Bacantes*, 120-134).

Sin embargo, el tíaso dionisiaco aún tenía que alcanzar su máxima expresión y diversidad en Roma. Fue allí, en efecto, donde cuajaron sus dos variantes principales, sólo esbozadas en la tradición griega: por una parte, se impuso la *Bacanal*—en la que puede faltar la figura del dios (Fig. 89)—, heredera de múltiples imágenes anteriores, pero dotada de un nuevo ritmo que la hace vibrar como un conjunto; por otra parte, tomó su forma el *Triunfo de Baco*, símbolo de la conquista del orbe: en este caso, los precedentes griegos eran mucho más escasos, aunque ya se había visto a Dioniso y Ariadna en un carro tirado por leones y ciervos a fines del Arcaísmo; realmente, hubo de contar mucho la contemplación de los triunfos militares que atravesaban el Foro para imaginar estas cabalgatas llenas de animación y júbilo, y para multiplicarlas en sarcófagos y mosaicos (Fig. 85).

Las nuevas imágenes suponen, por lo demás, la aportación de múltiples novedades: dejando a un lado los triunfos sobre indios, con sus bárbaros y sus elefantes, que ya hemos descrito en un apartado anterior, cabe señalar que se fijan una serie de esquemas—como el gordo Sileno tambaleándose o montado en su burro—, que familias completas de centauros pueden tirar del carro del dios si no hay tigres para ese cometido, y, sobre todo, que la confusión de los genios se hace total: Roma ha introducido la figura de un dios propio, Fauno, acompañado por Fauna y multiplicado en múltiples “faunos”, pero, a la hora de representar a estos seres, no ha sabido decidirse entre los sátiros y la familia de Pan. En tales circunstancias, cuando surge una figura femenina con patas de cabra, ya no sabemos si llamarla “Pan hembra” o “Fauna”, y acabamos decantándonos, sin razones claras, por el término “satiresa”.

La enorme cantidad de *Bacanales* y de *Triunfos de Baco* que se realizaron en el Imperio, tanto para uso decorativo como con destino funerario, no podía desaparecer de un golpe: la fiesta báquica se mantiene aún en mosaicos del siglo v y en marfiles del vi d.C.; un *Triunfo* se reproduce en una bandeja sasánida de la misma época, y todavía en el siglo x los talleres eborarios del Renacimiento Macedónico tenían a su disposición en Constantinopla modelos de ambas composiciones.

No es de extrañar, por tanto, que la Roma del siglo xv, que leía con fruición los *Triunfos* de Petrarca, se entusiasmase más de una vez al ver surgir de su suelo sarcófagos con temas dionisiacos: algunos evocaban el triunfo sobre los indios, pero los que más atraían la atención eran los que mostraban obscenas *Bacanales* con Príapo, panes y satiresas con patas de cabra (como el conservado hoy en el Gabinetto Segreto del Museo de Nápoles), o magníficos *Triunfos de Dioniso* (como el que hoy custodia el Museo Británico); todo ello sin contar con el famoso relieve votivo de la *Visita de*

Dioniso a un poeta teatral, conocido en varias versiones y fuente de inspiración para ciertos artistas (J. Ribera, h. 1630)

Ilustrados por tales modelos, los hombres del Renacimiento reconstruyeron el *Triunfo de Baco*, tanto en literatura como en arte. Merece la pena leer, en este sentido, los versos que dedicó al tema A. Poliziano en sus *Estancias* (h. 1475): “Bien cubierto de pámpano y hiedra / llega Baco en un carro arrastrado / por dos tigres, mientras que golpean la arena / y dan gritos sátiros y bacantes. / Uno oscila, otro tropieza; / éste bebe en su cuenco, ése ríe; / el cuerno toca uno, otro aplaude; / éste agarra a una ninfa, aquéllos caen. / Sobre un asno y siempre sediento de vino / viene Sileno, ahito ya de mosto, / ebrio, torpe y soñoliento, / con los ojos rojizos, pesados y turbios. / Ninfas audaces a su pobre asnillo / golpean con el tirso, y él empuña / las crines con su mano hinchada, / mas se vuelca hacia el cuello y lo enderezan los sátiros” (III). Sin necesidad de comentario alguno, estos versos nos evocan toda la magia y el dinamismo “pagano” que inunda los numerosos cuadros que se compusieron durante siglos con esta temática (Perin del Vaga, h. 1520; A. Carracci, 1597; N. Poussin, 1635; P.P. Rubens, 1636; Ch. de La Fosse, 1700; G. Moreau, h. 1875).

Al lado del *Triunfo de Baco*, el tema de la *Bacanal* presenta una composición mucho más libre, aunque en ocasiones tome elementos de relieves antiguos. No entremos en más detalles: basta recordar que, tras unas visiones ambivalentes y acaso moralistas (los grabados de A. Mantegna titulados *Bacanal con cuba de vino* y *Bacanal con Sileno*, h. 1475), estas fiestas campestres dominadas por bailes frenéticos –y cuidadosamente liberadas de los aspectos más salvajes del antiguo *enthousiasmós*– han servido durante siglos para encauzar las ansias de liberación de artistas y comitentes, haciéndoles imaginar la pretendida libertad moral del paganismo antiguo entre sátiros con patas de cabra y desnudas ninfas o bacantes en éxtasis. Uno de los primeros modelos fue la ya citada *Bacanal de los andrios* de Tiziano (1523); después, le bastó al Barroco con ahondar el surco (P.P. Rubens, 1614; N. Poussin, h. 1637; P. Picasso, h. 1940; etc.). Sólo una obra cabría destacar en este conjunto por su carácter peculiar, realista y misterioso: nos referimos al cuadro de D. Velázquez llamado comúnmente *Triunfo de Baco*, pero difícil de encuadrar en un género concreto (1628).

Hablando se estas composiciones llenas de personajes, cabe aún dedicar una referencia concreta a los *Triunfos de Baco niño* y las *Bacanales Infantiles*, que, como vimos unas páginas más atrás, trasladaron ya desde la Antigüedad el mundo del Dioniso adulto a las formas de la infancia, sugiriendo así la predestinación del dios y añadiéndole un evidente sentimentalismo. En la Edad Moderna, como es lógico, sólo cuenta esta segunda faceta: los juegos de los satirillos y de las pequeñas ménades, transformados a menudo en simples niños y niñas, no tienen mayor significado que los amorcillos decorativos, y sólo inciden en el reflejo jocoso de sus propias acciones que

ven los adultos al observar a sus hijos. Contemplemos por tanto desde esta óptica las escenas en que el niño Baco impone su entrada triunfal (A. van Dyck, h. 1624; N. Poussin, 1626; W. Bouguereau, 1878), o aquéllas en que los niños juegan entre animales báquicos o beben sin medida (F. Duquesnoy y G. Campi, h. 1640; A. Cornacchini, h. 1730).

7. LOS SÁTIROS Y LOS FAUNOS

Una vez repasado el *tiáso* de Dioniso en su conjunto, merece la pena acercarse ahora a sus componentes para analizarlos más de cerca y por separado. Con ello no lograremos salvar las dudas interpretativas que, como hemos dicho, acechan por doquier al estudioso, pero, por lo menos, lograremos perfilar mejor los rasgos de los personajes y los detalles de su evolución.

Ante todo, cabe tratar de los sátiros, así llamados desde que, en el siglo v a.C., este nombre comenzó a desplazar al más arcaico de *silenoí*. Para definirlos en pocas palabras, son los genios de la naturaleza que, en su mayor parte, se incorporaron al cortejo de Dioniso y que, desde ese momento, suelen situarse en el *tiáso*, aunque no se excluya la existencia de hermanos suyos en los bosques y en la naturaleza salvaje, donde su rijosidad y espíritu burlesco son bien conocidos.

Se discute la presencia de un sátiro primitivo, o “protosátiro”, en una vasija ática de h. 650, pero lo cierto es que la figura de nuestro genio selvático aparece ya perfectamente definida a principios del siglo vi a.C.: es un hombre desnudo, con larga barba y generalmente despeinado, aunque a menudo coronado por una guirnalda, con orejas alargadas, nariz respingona y aplastada, un falo muy evidente y cola de caballo. Sólo en muy raras ocasiones pueden ser sustituidos sus pies por pezuñas, y aún más raro es verle —como en el *Vaso François* (h. 570 a.C.)— con las piernas enteras de caballo o de cabra. Este esquema, al que se añadirá, desde fines del siglo vi a.C., una creciente calvicie, será su imagen hasta bien avanzado el clasicismo.

En efecto, el aspecto del sátiro sólo comienza realmente a cambiar cuando, a principios del siglo iv a.C., surgen jóvenes sátiros imberbes junto a los barbados convencionales, se acorta su cola —que llegará a confundirse con la de una cabra— y crecen sobre su frente, en ocasiones, diminutos cuernos apenas visibles en una cabellera que ya puede ser corta. Poco a poco, esta imagen, que podemos ejemplificar en el *Sátiro escanciador* de Praxíteles (h. 365 a.C.), se va haciendo predominante, y llega a ser la más normal durante el Helenismo (*Fauno Barberini*, h. 200 a.C.), cuando se difunden además los satirillos, antes muy escasos, y hacen su primera aparición las satiresas.

Es en ese momento de la evolución cuando surge, planteándose como un problema, la interferencia de los “faunos”. El dios Fauno era, en la Roma primitiva, un

señor de los rebaños y los pastores, que asustaba a veces a quienes se internaban en los bosques, pero que emitía oráculos a través de ruidos y voces extrañas. Como carecía, al parecer, de imagen concreta, se planteó, a fines de la República, su asimilación con el dios griego Pan, el cual, como ya hemos visto y volveremos a ver más adelante, suele caracterizarse por sus cuernos y sus patas de cabra; en efecto, Ovidio multiplica sus referencias a estos detalles anatómicos cuando describe a Fauno (*Fastos*, II, 267-268 y 361-362), y añade que llevaba, como algunos genios dionisiacos, una guirnalda de pino (*Heroidas*, V, 137-138).

Sin embargo, junto a Fauno era adorada su esposa Fauna (que no tenía correspondencia en Grecia, puesto que el lúbrico Pan carecía de pareja estable), y, además, se decidió aludir a la presencia difusa del dios disgregándolo en un conjunto de faunos. Aquí fue donde el problema iconográfico se reveló insuperable: aunque los faunos podían ser vistos fácilmente como *panes*, de hecho se les dio a menudo la forma de sátiros, porque, en realidad, ambas figuras ya se confundían a menudo en la Grecia Helenística; en cuanto a Fauna, se prefirió tomar la forma de la satiresa y colorearle unos cuartos traseros de cabra para crear una especie de "Pan hembra". Obviamente, con este juego iconográfico se generó la mayor confusión: en el arte romano, es ya muy difícil distinguir a los sátiros de los faunos y de los *panes*.

Durante la Edad Media, la confusión se deshace, porque carece ya de sentido: de todos los genios selváticos y báquicos antiguos interesa sólo su aspecto negativo, que los convierte en símbolos de pecado, y para ello el mejor modelo es el híbrido de hombre y cabra, alusión a la bestialidad del vicio o a la hipocresía de quien pretende disimular sus bajos instintos. Los tremendos cuernos de Pan, por otra parte, son digna corona para los genios malignos, y no es necesario resaltar hasta qué punto los diablos románicos y góticos son trasuntos de los viejos genios báquicos, aunque a menudo lleven garras más que pezuñas en los pies. A través de ellos, incluso las imágenes de la brujería moderna seguirán siendo trasuntos de un paganismo caduco, pero incapaz de morir por completo. Sólo un uso del sátiro, a lo largo del medievo, prescinde de su carácter demoníaco: el que lo ve como alternativa al centauro para representar el signo zodiacal de Sagitario.

Cuando llega el Renacimiento, esta visión radicalmente negativa del sátiro o del fauno —los dos nombres que más se usan desde entonces, porque son los preferidos por Ovidio— lima sus aristas. Los antiguos genios, aun sin perder su relación con la lujuria, vuelven a simbolizar el aspecto salvaje de la naturaleza, e incluso también el triunfo de los impulsos naturales y la encarnación misma del paganismo, tanto para bien como para mal. A veces, se limitan a intervenir con sus juegos en diversos mitos, resaltando su carácter erótico con tono divertido (*Marte y Venus* de S. Botticelli, h. 1483); en otros casos, en cambio, mantienen su relación con los pecados (*Minerva expulsando a los Vicios del jardín de la Virtud*, de A. Mantegna, h. 1500). Realmente,

fascina su imagen salvaje, pero también capaz de formar una familia (B. Montagna, *La familia del sátiro*, h. 1515), y se les imagina, por otra parte, como recuerdos de la salvaje humanidad primitiva (P. di Cosimo, h. 1500: véase Fig. 18)

La iconografía renacentista de los sátiros difícilmente recupera la tradición antigua del genio con aspecto humano y simples orejas y cola de animal: la norma es ver a estos genios con cuartos traseros de chivo, como si fuesen figuras de Pan, y con caras que oscilan entre la mueca simiesca de ese dios y las facciones más humanizadas de los sátiros helenísticos (P.P. Rubens, h. 1616). La razón de este hecho se halla en dos puntos: en primer lugar, en la asunción de la iconografía medieval; en segundo término, en la dificultad a la hora de interpretar los sarcófagos romanos distinguiendo claramente sus figuras.

A partir de aquí, sería ya ocioso prolongar la historia iconográfica del sátiro y del fauno durante la Edad Moderna, porque de hecho no existe: sencillamente, se glosan las fórmulas aprendidas en el arte antiguo, tanto en los sátiros con patas de cabra como en los de piernas humanas (P. Puget, 1692; A. Coysevox, 1709), se intenta en ocasiones hallar diferencias entre los dos tipos de genios (G.B. Tiepolo, 1740; P. Picasso, 1946) y, en ciertos casos, se plantea de forma clara y humorística la inserción de estos espíritus selváticos o malévolos en la modernidad (A. Beardsley, h. 1895).

Por su misma naturaleza, los sátiros y los faunos son un tropel, y por tanto resulta difícil que protagonicen mitos concretos: sólo en ocasiones alguno de ellos ha cobrado vida individual —por ejemplo, el que intervino en los amores de Heracles y Ónfale, como veremos en el capítulo decimooctavo— y, aunque muchos llegan a tener nombres personales en los vasos griegos, sólo uno ha merecido el honor de ser recordado como un genio independiente: nos referimos a Marsias, de cuya historia y desgraciado fin ya hablamos en el capítulo octavo.

Sin embargo, no podemos, por razones estrictamente iconográficas, concluir este apartado sin recordar una fábula de Esopo, la titulada *El hombre y el sátiro*: “Cuentan que una vez un hombre hizo un pacto de amistad con un sátiro. Mas, cuando llegó el frío del invierno, el hombre, llevándose las manos a la boca, se las soplabá. Al preguntarle el sátiro la razón, dijo que así se calentaba las manos. Después, cuando les sirvieron la mesa, como la comida estaba muy caliente, el hombre cogía trozos pequeños, los acercaba a la boca y soplabá. Inquirió de nuevo el sátiro por qué lo hacía, y el hombre respondió que así enfriaba la comida. Entonces, el sátiro exclamó: «Pues me retiro de tu amistad, porque con la misma boca combates el frío y el calor». De igual modo debemos nosotros rehuir la amistad de quienes actúan de forma ambigua” (Hsr. 35; Ch. 60). Esta fábula fue un tema bastante popular en los Países Bajos durante el siglo XVII, interpretada como una escena de género en el interior de una casa de campesinos (J. Jordaens, h. 1625; Rembrandt, h. 1640; J. Steen, h. 1660).

8. LAS COMPAÑERAS DE LOS SÁTIROS Y LOS FAUNOS

Lo primero que hace un espíritu lógico, si se le habla de emparejar a los sátiros y faunos con sus figuras femeninas correspondientes, es pensar en la posible existencia de unas "satiresas" y "faunas", es decir, de unos genios femeninos con orejas alargadas y, a ser posible, con patas de cabra. Efectivamente, ésa fue una de las soluciones que imaginaron los artistas antiguos, y que podemos contemplar en algunas obras helenísticas y romanas: una satiresa con piernas humanas amamanta a un cabritillo en el friso de la Villa de los Misterios en Pompeya (h. 60 a.C.), y ya hemos mencionado las de patas de cabra que aparecen en las *Bacanales* de ciertos sarcófagos.

Sin embargo, esta solución tuvo un éxito mediano en la iconografía antigua: realmente, habrá que esperar al Renacimiento para que vuelva a ponerse la idea sobre el tapete, y lo haga con mayor fuerza. La razón es obvia: casi todos los sátiros griegos tenían piernas humanas, y por tanto se sentían perfectamente identificados con mujeres o ninfas. En cambio, al imponerse con fuerza el fauno o sátiro con patas de chivo, la situación cambiaría: a la hora de completar familias de esta especie, habría que generalizar las satiresas caprípedas, capaces de dar a sus compañeros hijos que se les pareciesen (A. Riccio, h. 1515; L. Cranach, h. 1530; Clodion, h. 1785; A. Rodin, 1884; P. Gargallo, h. 1916).

La tradición clásica indicaba, de hecho, que las compañeras más idóneas para los sátiros, desde las épocas más remotas del Arcaísmo griego, eran las ménades [mujeres posesas] o bacantes, conocidas también como *lenas* o, en Roma, como *bacchae*. Eran éstas las mujeres que acompañaban a Baco dominadas por la manía o pasión dionisíaca y que se agrupaban, por lo general en campos y bosques, para celebrar su culto orgiástico. Entraban en trance a través de la borrachera, la música y la danza, y, en tal estado, podían mezclarse sin temor con animales salvajes, o incluso destruirlos con sus manos y comérselos crudos: "¡Vestida con la moteada piel del corzo, cíñete las cuerdas trenzadas en lana de blanco vellón! ¡Consagra la vara de tu terrible tirso! Pronto danzará la comarca entera cuando Baco conduzca sus cortejos al monte, donde aguarda el femenino tropel agujoneado por su furor" (Eurípides, *Bacantes*, III-II7).

Las ménades constituyen el elemento femenino del tíaso dionisíaco desde sus primeras representaciones, allá en el siglo VI a.C., y suelen aparecer con el siguiente aspecto: visten túnica larga, a veces completada con un manto o con una piel de cervatillo o de pantera sobre el torso; sin embargo, es común que estas prendas, agitadas por el viento y las danzas (recuérdense las *Ménades* de Calímaco, h. 420 a.C.), empiecen a caerse desde el siglo IV a.C., dejando al descubierto su cuerpo. Por lo demás, sus cabelleras alborotadas se cubren en ocasiones con coronas de hiedra o de pámpanos. En sus manos pueden llevar, además del consabido tirso, los

instrumentos musicales báquicos, cuando no vasijas para vino, una antorcha si el festejo es nocturno y un gran cuchillo para despiezar a sus víctimas. En cuanto a sus animales preferidos, son muy variados: a menudo matan jabalíes, cabras, cervatillos o lobeznos; a veces agarran con sus manos serpientes y, muy a menudo, junto a ellas danza una pantera. Su frenesí es agorador: recorren los campos para cazar y para buscar agua de las fuentes creyendo que es leche o miel; por tanto, es lógico que caigan rendidas y se duerman entre las rocas.

Las ménades, como decimos, son las compañeras naturales de los sátiros en el culto dionisíaco, y, sobre todo en el Arcaísmo, su amistad llega fácilmente hasta las relaciones sexuales en la excitación de la danza; sin embargo, con el tiempo empieza a cambiar esta situación: ya desde fines del siglo VI a.C., las bacantes empiezan a rechazar los gestos audaces de los sátiros, y éstos, cada vez más, tienen que aprovechar el momento en que hallan a sus compañeras dormidas y desnudas.

Pero las ménades no son, en ocasiones, simples mujeres: ya hemos dicho que, según la tradición, las más antiguas de ellas, las que compusieron el tíaso dionisíaco en los primeros tiempos, fueron las Nisas o Híades, es decir, las ninfas de Nisa, llamadas también a veces Tíades, aunque de forma errónea: éstas últimas fueron, en realidad, unas mujeres consagradas al culto del dios en Delfos, y por ello aparecen esculpidas en la llamada *Columna de las danzarinas* hallada en este santuario (h. 330 a.C.).

Por tanto, la idea de relacionar a los sátiros con las ninfas en el contexto dionisíaco tiene una cierta base en la tradición antigua, y se completa por el hecho de que, en bosques ajenos al tíaso, también se suponían frecuentes los contactos entre estos genios naturales de ambos sexos. Sin embargo, debemos consignar inmediatamente que el apoyo iconográfico que tienen estos contactos en la Antigüedad no es muy numeroso, y que en su exaltación renacentista contó sobre todo la lectura apasionada de Ovidio y otros autores latinos, ya que éstos ven ninfas en todos los contextos y repiten que los sátiros las persiguen y acechan sin cesar. Cuando a esta lectura se sumó la interpretación errónea de ciertos relieves romanos, tomando por ninfas a las ménades, el mito de los amores de ninfas y sátiros se convirtió en un dogma de fe.

Llegados a este punto, no podemos sino hacer un inciso y estudiar el esquema iconográfico del *Sátiro espiando a la mujer dormida*, que es uno de los más comunes, y también de los más difíciles de abordar a partir del Renacimiento. Ya vimos, al hablar de los amores de Zeus y Antíope, cómo éstos se representan en una imagen de este tipo (Fig. 32), y entonces dimos algunos consejos para reconocerlos, analizando si aparece algún atributo del dios, si el sátiro presenta rasgos idealizados, si se muestra obsequioso hacia la mujer y si aparece algún Cupido lanzándole una flecha. Más tarde, hemos tenido ocasión de contemplar el mismo esquema en el contexto de Ártemis, viendo cómo los sátiros acechan a sus ninfas cazadoras, y aun a la diosa

misma tras su baño (Fig. 62); en este caso, son los atributos de la diosa y las armas de caza lo que disipa las dudas. Ya en el capítulo decimosegundo, nos ha surgido la imagen del sátiro espiando a Afrodita, y hemos notado que sólo la presencia de un lecho o de un ambiente interior, si no existe un atributo de la diosa, permite identificarla. Finalmente, hace pocas páginas que hemos abordado el momento en que los sátiros, precediendo a Dioniso, se acercan a Ariadna, dormida sobre las rocas de la playa, y atraen hacia ella a su señor: en este caso, es el ambiente marítimo o los atributos dionisiacos los que pueden indicar el sentido de la imagen, aunque el propio Baco no esté presente.

Sin embargo, con esta lista no se agotan las posibilidades del esquema: aún quedan las más conflictivas, las más semejantes entre sí, que son precisamente las que ahora van a interesarnos: *Sátiro espiando a ménade*, *Sátiro espiando a ninfa* (fuera del círculo de Ártemis), y, finalmente, *Pan espiando a ninfa*. Sólo hemos de dejar fuera, porque se supone que la mujer muestra trajes de su época, la posible aproximación de un sátiro a una mujer común perdida en el bosque.

El problema viene de dos frentes: por una parte está la indefinición de Pan, el gran terror de las ninfas, en la iconografía del Renacimiento: como ya hemos dicho, es relativamente común que los artistas se inspiren en la cara bestial y sonriente de este genio antiguo para figurar las de ciertos sátiros, desvirtuando así una de las únicas imágenes bien definidas del arte romano. Por otra, hay una cierta tendencia a prescindir de los atributos más característicos de las ménades (los que acabamos de citar) o de las ninfas (cántaros de los que surge agua, largos cabellos peinados). Por tanto, son muchos los casos en que, a falta de documentación incuestionable, resulta imposible tomar una decisión. ¿Qué decir, por ejemplo, de la *Escena mitológica* de D. Dossi (h. 1524), del J.P. Getty Museum (Los Ángeles), donde unos amorcillos lanzan flechas a un sátiro —o Pan, si atendemos a su siringa— que se acerca por detrás a una joven desnuda, dormida sobre unas flores a los pies de un limonero y velada por otra joven y una anciana vestidas?

Dejando casos tan crípticos, sólo nos cabe, a falta de otros datos, expresar una observación de carácter general: la pareja sosegada que forman en ocasiones el sátiro y la ninfa reposa sobre las tesis humanistas y neoplatónicas que perviven en el Renacimiento Pleno y que cantan la armonía universal de la naturaleza personificada en sus genios (grabado en la *Hypnerotomachia Poliphili* de F. Colonna, 1499; G. Romanino, 1531; Giambologna, h. 1588; C. van Poelenburgh, h. 1621). Sólo a fines del siglo XIX, y sobre todo con el Romanticismo, estas ideas panteístas, y con ellas el amor de los dos dioscecillos, podrán recuperarse en cierto grado (Clodion, h. 1800; A. Böcklin, varias obras; J.-B.C. Corot, 1870; E.-A. Bourdelle, 1912; G. Manzù, 1962).

En cambio, será la revolución mental del Barroco, con sus avances hacia el realismo y la ciencia empírica, la que vuelva a la idea antigua de la unión salvaje entre el

genio de los bosques y la ménade (N. Poussin, h. 1632; J. van Loo, 1653; F. Boucher, 1760; B. Thorvaldsen, 1840). Y este paso correrá parejas con la resurrección de la propia bacante como tema iconográfico: si durante siglos apenas se trató su figura –Tiziano, en su *Bacanal de los andrios* (1518), lo hizo sólo para seguir a Filóstrato–, a partir del siglo XVII, y sobre todo del XVIII, fascina la mujer enajenada de carne y hueso, y esta visión morbosa, imaginaria o real, se abre camino hasta hoy (J.-H. Fragonard, h. 1770; G. Courbet, 1844; A. Rodin, varias obras; J.-B. Carpeaux, *La danza*, 1869; P. Gargallo, 1929; G. de Chirico, h. 1943).

9. SILENO

En el tíaso dionisiaco resalta por su corpulencia y saber la figura de Sileno: tal es el nombre que recibe, como ya sabemos, el genio campestre que educó a Dioniso en Nisa, pero a la vez –lo que no deja de ser fuente de confusiones– cualquier sátiro hasta el Periodo Clásico. Por tanto, cuando decimos que Midas se apoderó de Sileno (véase capítulo octavo), no sabemos si en las versiones más antiguas del mito apresó, en realidad, a un sátiro cualquiera. Sea como fuere, el problema se fue solucionando, por vía iconográfica, en el siglo v a.C.: al imponerse en el teatro ateniense el llamado “drama satírico”, donde el coro estaba compuesto por sátiros dirigidos por un corifeo, se tomó la costumbre de darle a éste el nombre de *paposileno* y de disfrazarlo como un sátiro viejo, cano, más grueso que los demás y cubierto de vello blanco. Desde ese momento, tal fue el aspecto que tomó el sabio Sileno de la leyenda.

A medida que pasó el tiempo, y como ya hemos señalado en apartados anteriores, la figura de Sileno, borracho y chispeante de vida, se fue fijando de forma indeleble. Ya Platón (*Banquete*, 215 a) lo comparaba a su maestro Sócrates –lo que parece acertado a la luz de los retratos más antiguos que nos han llegado del filósofo, con su cara redonda, su nariz corta y roma, su calva y sus grandes barbas–, y pronto lo veremos pasear apoyado en dos sátiros o montado en un asno, imagen que lo hará inconfundible en las *Bacanales* y en los *Triunfos de Baco* durante siglos.

Esta fijeza iconográfica supuso la fortuna de Sileno en la Edad Moderna: tras algunos intentos imaginativos y bienintencionados de recuperar su aspecto –recuérdense las obras de A. Mantegna (h. 1475) y Piero di Cosimo (h. 1507), donde aún aparece imberbe y con nariz recta–, enseguida se impone la imagen repetida en los sarcófagos: la descubrimos ya en el Palazzo Tè de Mantua (1527), por obra de Giulio Romano, y desde entonces muy pocos artistas se plantearán otra vía (J. Ribera, 1626).

En cuanto a las escenas en que aparece Sileno, también son, por lo común, herencia del pasado: lo vemos tambaleándose entre otros miembros del tíaso dionisiaco (P.P. Rubens (Fig. 90) y h. 1619; A. van Dyck, 1620; H. Daumier, 1851); o subido en su asno, que a veces lo derriba (P. di Cosimo, h. 1507); o caído por tierra (A. Carracci,

h. 1599; J. Ribera, 1626); además, suele constituir un punto de referencia compositivo en las *Bacanales* y los *Triunfos de Dioniso* (Garofalo, h. 1550).

Sin embargo, acaso sean más interesantes dos iconografías de carácter contrapuesto: por una parte hallamos las que inciden en las desgracias de nuestro personaje y en las burlas de que le hacen objeto sus compañeros (P. di Cosimo, h. 1507; A. Correggio, h. 1529); de estas chanzas, acaso la más repetida es la que recuerda, a través de la *Égloga VI* de Virgilio, el momento en que la ninfa Egle le ensucia la cara con jugo de moras (F. Duquesnoy, h. 1640; A. Coypel, 1700; N. Hallé, 1771). Pero, por otra parte, deben destacarse las escenas que imaginan su triunfo y consagración, e incluso el culto que se le debe tributar (M. van Heemskerck, h. 1536; N. Poussin, h. 1635; S. Ricci, 1723; J.-A. Dalou, 1884): en efecto, Sileno es siempre recordado por el saber natural que chispea en sus ojos (P.P. Rubens, 1636), y no es casual que, después de Sócrates, se hayan comparado a él Falstaff y Sancho Panza.

10. PAN

Muy lejos de la Tracia de Dioniso nació Pan, un dios campestre, señor de los pastores y sus rebaños, que sólo nos es conocido a partir de principios del siglo VI a.C. Su origen parece haber sido la Arcadia, donde se le consideraba, en efecto, hijo de Hermes y de una ninfa local. Era un dios temible: espiaba a las ninfas y podía irritarse si se le despertaba de su siesta. En tal caso, reaccionaba en ocasiones provocando el “terror pánico”, miedo irracional que afectaba a personas aisladas e incluso a ejércitos enteros, y que se multiplicaba al poder el propio dios dividirse en distintos *panes*. De ahí que se pidiese su ayuda en las batallas para asustar a los enemigos y que, al haber respondido a tales súplicas en la batalla de Maratón (490 a.C.), se le introdujese en Atenas dedicándosele una gruta al norte de la Acrópolis.

Ya instalado en su nueva sede, he aquí el himno que se le cantaba: “Háblame, Musa, del amado vástago de Hermes, el caprípedo, bicorne y amante del ruido, que va y viene por las arboladas praderas junto a las danzarinas ninfas. Caminan ellas por las sendas de cabras de las cumbres rocosas invocando a Pan, el dios pastoril de espléndida y desgredada cabellera bajo cuya tutela se hallan todas las nevadas cimas...”; él tiene “penetrante mirada”, toca “suave música con su flauta..., acompañándolo entonces las montaraces ninfas de limpio canto, que mueven ágilmente sus pies sobre el venero de oscuras aguas”; además, cubre su espalda con una “rojiza piel de lince” y nació ya con “rostro desagradable y bien barbado”, lo que hizo reír a todos los dioses; desde entonces, “solían llamarlo «Pan», porque a todos (*pantes*) les alegró el ánimo” (*Himno homérico XIX a Pan*, siglo V a.C.).

Las primeras imágenes del dios con cierto valor artístico surgen en Atenas a fines del siglo VI a.C.: en ellas, Pan aparece con cabeza de macho cabrío, torso y brazos de

hombre, falo excitado y patas de cabra o pies rematados en pezuñas. Además, muy pronto se le aproxima al culto dionisiaco al componerse coros teatrales, ya h. 460 a.C., con *panes* de imágenes variadas. Sin embargo, el gran cambio iconográfico viene poco después, a fines del siglo v o principios del iv a.C., cuando se ensayan para nuestro dios tres iconografías distintas: una de ellas se aproxima de forma peligrosa a la del sátiro juvenil, pues presenta una cara agraciada, cuernecillos, piernas humanas y –acaso como mera alusión insegura–, una *siringa* o flauta de Pan (Fig. 86); las otras están mejor caracterizadas, pues reafirman los cuartos traseros de chivo y se distinguen sólo por la edad del personaje: por una parte surge el pequeño *panisco*; por otra, el Pan más común en el futuro, cuya cabeza de poderosa cornamenta es un extraño híbrido de rasgos humanos y caprinos –nariz aguileña y aplastada, frente huidiza, boca larga–, tal como vemos ya en los exvotos atenienses entregados a su santuario.

Por lo demás, Pan se va integrando en el tíaso dionisiaco, del que es huésped asiduo desde el Clasicismo Tardío. Pero es algo más tarde, a fines de la República Romana, cuando, como hemos visto al hablar de los sátiros, hace su entrada en el mismo cortejo el latino Fauno: éste causa los más variados problemas iconográficos, toma la forma del Pan griego y provoca –recordémoslo– la creación de “panes hembra” con patas de cabra. A partir de este punto, lo mejor que podemos hacer es releer la historia que ya hemos expuesto de los sátiros y faunos desde el medievo hasta el siglo xvi, porque, de hecho, Pan permanece mezclado con ellos. Pese a todo, debe resaltarse en honor a la verdad, que fue su figura la que sirvió de base, con sus facciones crispadas y sus patas y cuernos de cabra, para los demonios medievales y para los sátiros o faunos renacentistas.

Sin embargo, el hecho de que su figura tradicional fuese desvirtuada o cambiase su nombre no diluyó a Pan por completo. Él tenía su propia personalidad como dios primitivo, y aún logró sacar provecho de ella en la Edad Moderna. Como ya hemos visto, el *Himno homérico* a Pan planteaba la relación, puramente imaginaria, entre el nombre de nuestro dios y la palabra griega *pan*, [todo], [la totalidad]. Con el tiempo, diversos autores abundaron en esta idea y, a partir de Boccaccio, los humanistas dieron por segura la idea de que Pan, por su doble naturaleza y su nombre, simbolizaba el mundo entero, la Naturaleza universal tal como surgió del caos originario: nos hallamos ante el “Pan cósmico”, tan querido por los tratadistas y sus ilustradores. Entre las diversas teorías surgidas al respecto, cabe resumir las que enuncia C. Ripa: Pan simboliza el mundo, y sus cuernos, representación del Sol y la Luna, aluden al influjo celeste sobre su marcha. Además, su cara roja indica el dominio del fuego sobre los demás elementos; su piel hirsuta representa la rugosidad de la superficie terráquea y sus bosques, y la piel de pantera que recubre sus hombros es la octava esfera con sus estrellas. También Alciato hace su propia aportación a través de un

“emblema”: Pan es sinónimo de la Naturaleza, porque su parte inferior representa nuestra unión con los animales, y la superior, nuestra relación con la divinidad.

Aleccionados por estas maravillas más que por los relieves antiguos, algunos artistas del Renacimiento se entregaron a ensoñaciones. Así, L. Signorelli, en su *Educación de Pan* (1488), famoso cuadro hoy perdido, imaginó a Pan adornado con los cuernos de la luna y con cara juvenil y melena, aunque con patas de cabra, pues lo veía como el dios poético y pastoril de una Arcadia idealizada. En realidad, hasta que los artistas lograron determinar la imagen antigua de Pan, lo imaginaron de formas diversas: a menudo le daban cuartos traseros de chivo y le hacían tocar la caracola, símbolo del “terror pánico” (A. Correggio, 1519), pero no faltaba quien lo figurase como un sátiro con piernas humanas, cuernecillos y orejas de cabra (A. Riccio, h. 1520). Sólo con el tiempo se impuso el Pan con patas de cabra y rasgos bestiales (J. Zucchi, h. 1572), que se repetiría, ya sin grandes variaciones, durante el Barroco, aunque sin excluir nunca por completo al de piernas humanas.

Será precisamente en el siglo xvii cuando, al haberse ya impuesto la idea del “Pan cósmico”, se exalte el carácter grandioso y sagrado de nuestro dios y se pinten bacanales, escenas de triunfo y sacrificios en torno a su imagen (A. Sacchi y P. da Cortona, 1626; N. Poussin, h. 1635; G.B. Castiglione, h. 1660; A. Watteau, h. 1705). Además, el dios de la Naturaleza puede personificar también su fecundidad: de ahí que P.P. Rubens y F. Snyders lo adornen con frutas junto a Ceres para representar la Abundancia (h. 1617). Y no olvidemos, en esa pasión por las alegorías, la escena en que Pan es derrotado por Cupido, demostrándose así que el amor lo vence todo (*pan*): ya hemos hablado de este punto en el capítulo anterior.

Al llegar el siglo xviii, Pan entra en crisis, refugiándose en escenas de sus mitos. Sólo resurgirá su figura con cierta grandiosidad, pero con iconografías atípicas, en la segunda mitad del siglo xix: lord Leighton, por ejemplo, lo imaginará entonces como un sátiro barbado con piernas humanas (1856) y E. Burne-Jones verá *El jardín de Pan*, siguiendo a Signorelli, como una evocación de la Arcadia feliz, y a su señor como un joven efebo que toca el caramillo (1886). Sólo A. Böcklin volverá a la figura caricaturesca del dios, y a la idea tradicional del “terror pánico”, en un *Pan asustando a un pastor* de corte extrañamente realista (h. 1858).

Si contemplamos ahora a Pan en sus mitos, lo primero que asombra es su enorme capacidad erótica. Obsesionado por el sexo, nuestro dios caprípedo aparece en el arte, ya desde fines del Arcaísmo griego, persiguiendo a efebos y ninfas, y, si los textos antiguos nos hablan sólo de algunas de estas aventuras –recordemos su relación con Selene, que ya mencionamos en el capítulo octavo, y añadamos que llegó a ser apresado por las ninfas, hartas de sus maldades (Filóstrato, *Imágenes*, II, 11)–, las esculturas nos muestran que se atrevió a acercarse a Afrodita, como ya vimos en su momento.

Sin embargo, el más interesante de los amores fallidos de Pan es el que sintió por Siringe. Esta leyenda fue posiblemente inventada por Ovidio, quien quiso así explicar el origen de la *siringa* o flauta de Pan y relegar por tanto al olvido la teoría que la consideraba una creación del ingenioso Hermes. Según nuestro poeta, fue el propio Mercurio quien contó así el acontecimiento: “En las gélidas montañas de Arcadia hubo una náyade, la más célebre entre las hamadriades de Nonacris: las ninfas la llamaban Siringe. Muchas veces había eludido la persecución de los sátiros...”. Pero Pan se enamoró de ella, la persiguió y “cuando ya creía apretar a Siringe contra él, en lugar del cuerpo de la ninfa sujetaba unas cañas de pantano”. Con este material hizo entonces su instrumento, mientras que decía a la desaparecida ninfa: “Este diálogo habrá siempre entre tú y yo” (Ovidio, *Metamorfosis*, I, 689-712).

Al ser un mito tardío y eminentemente literario, basado sin duda en el de Apolo y Dafne, no debe extrañarnos su ausencia en el arte antiguo. En cambio, pocos mitos han entusiasmado más a los artistas en el Renacimiento y el Barroco, aunque todos se hayan fijado, una y otra vez, en el instante en que Pan está a punto de alcanzar a Siringe y ésta inicia su transformación. Por limitarnos a una mera antología de autores, recordaremos en primer término a Filarete (en las puertas de San Pedro del Vaticano, 1433), señalaremos en el siglo XVI a B. Peruzzi (1511), Sodoma (h. 1520) o T. Zuccari (h. 1560), y evocaremos unos cuantos nombres de los siglos XVII y XVIII (P.P. Rubens, h. 1613 y 1636; N. Poussin (Fig. 91); L. Giordano, h. 1675; F. Boucher, 1759; J.-H. Fragonard, 1761). Tras esos autores, sin embargo, poco más podemos añadir: el mito de Pan y Siringe, como otros de carácter amoroso tomados de las *Metamorfosis*, se hundió sin remisión en el Neoclasicismo y apenas ha resurgido después (A. Böcklin, 1854; E.-A. Bourdelle, 1912).

Mucho menos conocido es el mito de Pitis, la ninfa que, huyendo de Pan, se convirtió en pino, dándole así a su perseguidor el atributo vegetal de sus coronas y guirnaldas. Baste decir que es un tema casi desconocido por las artes, aunque aparece representado en un mosaico del siglo III d.C. (Museo de Nápoles) y en una pintura del siglo XIX (E. Calvert, h. 1850).

Pero Pan no es sólo un amante apasionado: otra de sus grandes aficiones es la música, que ejecuta con su *siringa*, y que le lleva a protagonizar variadas escenas. Acaso la más conocida es la que lo sitúa deleitando a las ninfas con su arte (A.F. Callet, 1774) o bailando a saltos entre ellas (W. Bouguereau, 1873), pero también tienen interés sus lecciones como instrumentista: hay quien lo ha imaginado dando clases a pastores o sátiros (W. Blake, h. 1785; B. Thorvaldsen, 1831), y, desde luego, sabemos que tuvo un alumno predilecto: Dafnis, que era un semidiós siciliano, hijo de Hermes y de una ninfa, y un bellissimo pastor. Se hizo amigo de Pan, y éste le enseñó a tañer la *siringa*. A veces se ha querido identificar esta sencilla leyenda en algunas vasijas desde fines del Arcaísmo, pero la única representación segura de Dafnis y

Pan en la Antigüedad es un grupo helenístico con este tema (h. 120 a.C.), bastante copiado en época romana e inspirador de algún grabado moderno (G.B. Castiglione, h. 1650).

II. PRÍAPO

Algo apartado de los genios que hemos visto hasta ahora debe situarse a Príapo, un dios originario de Asia Menor al que los griegos consideraron en ocasiones hijo de Dioniso y Afrodita. Regía los jardines y las plantas, y atraía la buena suerte con su enorme falo en constante erección, símbolo de fecundidad, portador de buena suerte y defensor contra el mal de ojo. Por su propio carácter, se le acabó asociando —aunque siempre de forma puntual— al cortejo dionisíaco.

En el arte griego, la primera vez que se ve la figura de Príapo es en un vaso que muestra a Pan persiguiendo a un pastor (h. 470 a.C.). Sin embargo, su imagen no se difunde realmente hasta el Helenismo. Por lo general, aparece como un *herma* de un hombre barbudo con el falo excitado, pero, sobre todo en Época Imperial, empieza a mostrarse como una figura de cuerpo entero que se levanta la ropa para exhibir su sexo y para ostentar sobre el pliegue diversos frutos. Sin embargo, cabe una solución alternativa menos provocadora: la de dejar caer la larga túnica sugiriendo el sexo a través de la tela. Su imagen suele verse completada por un paño sobre la cabeza, un gorro frigio, una cinta o una guirnalda, y suele ocurrir que el dios sonría con la boca abierta.

Al redescubrirse en el Quattrocento, Príapo se inserta, por una parte, en la cultura popular de los carnavales, pero, por otra, recibe el interés de los humanistas: los epigramas antiguos dirigidos al dios (*Priapea*), que se descubren por entonces, suscitan un interés por sus *hermas* e imágenes antiguas y por su culto, lo que se refleja en grabados (*Hypnerotomachia Polifili* de F. Colonna, 1499) y en cuadros (L. Sustris, h. 1560; N. Poussin, h. 1638).

Dada su tardía introducción en Grecia, Príapo carece prácticamente de mitos, y el único de cierto interés, el que lo pone en relación con Lotis, debe su fama a Ovidio, que fue quien lo relató (*Fastos*, I, 393-440), y a G. Bellini, que lo representó en su famoso *Festín de los dioses* (Fig. 92). Dice el texto latino que la razón de que se sacrifiquen asnos a Príapo es la siguiente: a una fiesta dedicada a Baco vinieron, aparte del propio dios y de otros principales, los sátiros, las ninfas, Pan, Sileno con su asno y Príapo, “el rojo dios que con su miembro espanta a los asustadizos pájaros”. Se instalaron en un bosque para comer, y Príapo se sintió cautivado por la ninfa Lotis. Sin embargo, ésta lo despreció. En tales circunstancias, cuando empezó a anochecer y la ninfa se quedó dormida, Príapo aprovechó para acercarse a ella e intentar llevar a cabo sus deseos. Fue en ese momento cuando se le ocurrió al asno de Sileno

ponerse a rebuznar, despertando a la ninfa y causando la risa de todos. Como es lógico, el asno pagó su indiscreción con la muerte.

Curiosamente, en el mismo libro de Ovidio aparece, en VI, 319-335, una historia prácticamente igual: la única diferencia se halla, no en los participantes a la fiesta, que son los mismos, sino en la ocasión —una invitación de Cibele—, y en la identidad de la amada, Vesta. Acaso para evocar a Bellini, N. Giolfino quiso inmortalizar esta leyenda en su cuadro titulado *Priapo y Vesta molestados por el burro* (h. 1550).

Capítulo decimocuarto

Los dioses del espacio y el paisaje

Una vez concluido el estudio de las grandes deidades, aún debemos asomarnos al mundo de los dioses menores que no formaron parte de sus cortejos. En el presente capítulo veremos el ámbito de la naturaleza, y lo haremos comenzando por una introducción sobre los Cuatro Elementos que, según una teoría filosófica de origen griego muy difundida en la Edad Moderna, componen el mundo y, a pesar de sus mezclas y sus luchas, salvaguardan la armonía universal que los mantiene estables. Después, pasaremos a las figuras divinas que rigen o personifican los accidentes del paisaje: son las ninfas, los dioses-ríos y los dioses-montes; finalmente, como digna representación del elemento aéreo, diremos unas palabras de los vientos personificados.

I. LOS ELEMENTOS

La tesis de que el mundo no surgió de un elemento primordial, como pensaban los filósofos jonios arcaicos, sino de cuatro, fue formulada por vez primera a mediados del siglo v a.C. por Empédocles de Agrigento: “Hubo un tiempo en que el Uno se dividió en fuego, agua, tierra y... aire; separado de ellos estaba el funesto Neikos [enfrentamiento], y, entre ellos, Filotes [amistad] (Fr. 17, v. 14: Simplicio, *Fis.*, 158, 13); el propio filósofo expresó la misma idea dando ya a los elementos nombres de dioses: “Aprende primero las cuatro raíces de todas las cosas: Zeus el resplandeciente; Hera, la que da la vida; Edoneo [Hades], y Nestis (una deidad local siciliana), quien con sus lágrimas empapa las fuentes de los mortales (Fr. 6: Aecio, I, 3, 20).

Si esta teoría careció de interés iconográfico en la Antigüedad, manteniéndose en los estrictos límites de los estudios filosóficos, la situación cambió radicalmente al redescubrirse la filosofía griega entre los Humanistas. Los Cuatro Elementos son figurados una y otra vez a partir del siglo xvi, sobre todo en grandes decoraciones palaciegas –Villa Barbaro-Volpi de Maser, por P. Veronese (1561); Palazzo Vecchio de Florencia, por G. Vasari (h. 1565); Palazzo Firenze en Roma, por J. Zucchi (1574); etc.–, por no hablar de conjuntos de cuatro cuadros (S. Vouet, 1644; A. Palomino, h. 1700) o de uno que simbolice la armonía de la Naturaleza (Fig. 93). Más tarde, creada ya en el Barroco (A. Albani, h. 1621) y desarrollada sobre todo en el Neoclasicismo, es la idea de mostrar “el poder del Amor sobre los Elementos”,

figurando cada uno de ellos como un Cupido con los atributos correspondientes (B. West, 1809; P. Cornelius, 1820; B. Thorvaldsen, 1828).

Lo normal, en estos ciclos, es identificar cada elemento a través de una figura alegórica cubierta de símbolos o, más sencillamente, representar a una deidad apropiada. De este modo, podemos, con la ayuda de C. Ripa y de algunos ciclos famosos, llegar al esquema siguiente:

— *Fuego*: puede representarse como una mujer vestida de rojo que sostiene una bandeja llena de fuego; junto a ella, una salamandra (animal que, según la tradición, no se quema entre las llamas), el rayo o el ave Fénix (véase capítulo vigésimo primero) bajo el Sol. Caso de plantearse como una deidad, ésta será, casi por definición, Hefesto [Vulcano] en su fragua, aunque puede aparecer junto a él el fundidor Dédalo (G. Vasari) o plantearse, como alternativa, la presencia de Hestia [Vesta] o de Zeus con el rayo, ayudado por el soplo de Eolo (S. Vouet, 1644). Más alambicada es la posibilidad de identificar el fuego con los acalorados Baco y Marte (J. Zucchi).

— *Aire*: sería una mujer vestida de azul con los cabellos al viento, sentada en una nube y con el pavo real al lado; otros atributos pueden ser: pájaros volando, camaleón (animal del que es fama que sólo se alimenta de aire) y arco iris. La deidad preferida es Hera [Juno] —ya A. Correggio la imaginaba, con este sentido, atada al cielo y con yunques en los pies (1518)—, pudiéndosele adjuntar Iris o los Vientos (J. Zucchi, h. 1580), a veces simbolizados por Eolo (escuela de P.P. Rubens, h. 1635), cuando no buscarse como alternativas el Sol y la Luna o Zeus con su águila. Sin embargo, también puede acudir a un mito como la castración de Úrano (G. Vasari).

— *Agua*: se figura como una mujer semidesnuda, pero con un manto de color cerúleo, que desciende desde una roca hacia el mar; lleva guirnalda de juncos, vierte agua de una vasija, puede ir acompañada por una nave y está rodeada de peces y monstruos marinos. El dios más apropiado es, lógicamente, Posidón [Neptuno], aunque pueden surgir junto a él Anfitrite, Galatea y, sobre todo, Afrodita [Venus], la nacida de las aguas.

— *Tierra*: es una matrona sedente con el traje verde decorado por hierbas y flores, y con una guirnalda de hojas, flores y frutas sobre la cabeza; sostiene en una mano el globo terráqueo y en la otra el cuerno de la abundancia, y lleva a su lado un león o diversos animales cuadrúpedos; otro atributo es el castillo, que puede llevar como corona mural, haciendo así una alusión directa a Cibele. Ésta es, en efecto, la diosa preferida, junto a Deméter [Ceres], Flora y, a veces, los subterráneos Plutón y Cerbero; sólo G. Vasari añade a Saturno como protector de la agricultura en el Lacio.

2. LAS NINEAS

Si el mar es el misterioso mundo de Posidón y el fuego se halla relegado a los volcanes de Hefesto y a los incendios que envía el rayo de Zeus, el ámbito de la tierra, el que el hombre habita de forma natural, es infinitamente más variado. No bastan para regirlo los grandes dioses del Olimpo: son necesarias múltiples presencias divinas para que las fuentes corran, los prados verdean, los árboles crezcan y las montañas se muestren propicias al pastor y a sus rebaños. Tales son las funciones de las ninfas, acreedoras por ello a humildes ofrendas y a un respeto religioso.

Las ninfas son, en efecto, deidades menores de la naturaleza que habitan en los bosques, las cuevas y las aguas. Encarnan la energía de las fuentes, los arroyos, los lagos, los árboles y las cumbres de los montes, lo que las incorpora al mundo de la fecundidad, la lozanía y la vitalidad de la naturaleza, aproximándolas al ámbito de las Cárites [Gracias] y las Horas y permitiéndoles recibir culto en los *ninfeos*. Son, según el *Himno homérico Va Afrodita* (siglo VII a.C.), “las ninfas montaraces, de ajustado regazo... [que] no se alinean con los mortales ni con los inmortales: viven largo tiempo, se alimentan de ambrosía y ponen su empeño en la graciosa danza junto con los inmortales. Con ellas se unieron en amor los *silenos* (es decir, los sátiros) y el Argicida [Hermes] de larga vista en lo profundo de encantadoras grutas. Nacieron junto con los abetos y las encinas de alta copa..., árboles hermosos que prosperan en los elevados montes... [Mas, cuando] se secan estos hermosos árboles, se pudre la corteza en su torno y se caen sus ramas, el alma de las ninfas abandona la luz del sol” (257-273).

Normalmente, estas paradójicas diosas mortales carecen de la capacidad de moverse lejos de los elementos que rigen, y con los que llegan, en cierto modo, a identificarse. Ello no obsta, sin embargo, para que se las convierta a menudo en figuras con una cierta vida propia, capaces de atraer a sus territorios a dioses y hombres, e incluso, en ciertos casos, a desplazarse, como lo hicieron las ninfas de Nisa acompañando a Dioniso desde su infancia y convirtiéndose en ménades.

A veces se citan entre las ninfas a las nereidas o hijas de Nereo (de las que ya hablamos largamente en el capítulo sexto) y a las oceánidas o hijas de Océano, que Hesíodo imaginaba (*Teogonía*, 346-370) como hermanas de los dioses-rios y guardianas de “la tierra y las profundidades de las lagunas”. Sin embargo, su mero nombre las vinculó después al mar, y las pocas veces que se pensó en ellas se las imaginó idénticas a las nereidas, es decir, en forma de mujeres desnudas o semidesnudas entre las olas (J. Flaxman, 1817; A. Rodin, h. 1905; H. Laurens, 1933). Por tanto, las unas y las otras se alejan del radio de acción de las “verdaderas” ninfas, que son las terrestres.

Éstas, a su vez, constituyen un colectivo innumerable, que los mitógrafos antiguos se esforzaron por catalogar con erudición digna de encomio. Acaso el sector más

numeroso y mejor caracterizado es el de las “náyades” o ninfas de las aguas dulces, en particular de las fuentes y los lagos. En la Antigüedad, se las imaginó en pie, sentadas en rocas o tumbadas, vertiendo agua de una vasija (un cántaro o una bandeja) o de una venera. Decididamente, son las ninfas por antonomasia, las “ninfas de las fuentes” que tanto inspiraron a los escultores helenísticos, las que resurgieron con fuerza en el Renacimiento como elemento central de los bosques más amenos y umbríos (A. Durero, 1514; L. Cranach, 1518 y h. 1540) y las que, después, han animado los paisajes idílicos del paganismo convencional (B. Cellini, 1542; J. Goujon, 1548; H. van Balen, h. 1630; A. Canova, 1815; A. Böcklin, 1855; J.-A.-D. Ingres, 1856; P.-A. Renoir, 1869; J.W. Waterhouse, 1893; etc.).

A su lado, resulta más difícil encontrar a las “oréades” o ninfas de las cumbres, ya que, en la propia Antigüedad, compiten con los montes personificados. Sin embargo, a veces surgen, en relieves romanos, como mujeres vestidas y reclinadas sobre unas rocas, portando en la mano un árbol como atributo. Posteriormente, apenas nadie se vuelve a ocupar de ellas (W. Bouguereau, 1902).

Más comunes son las “dríades” o ninfas de los bosques y de los árboles concretos, muy cantadas por los poetas antiguos. Sin embargo, apenas puede identificárselas por su emplazamiento, junto a los árboles que protegen, y, de hecho, sólo a partir del Romanticismo y de su redescubrimiento de la naturaleza boscosa se han planteado los artistas distinguirlas claramente de sus hermanas (J.-B.-C. Corot, h. 1862; D.G. Rossetti, h. 1872; E. Burne-Jones, 1879; A. Böcklin, 1897; E.-R. Ménard, 1913). Fruto de esta misma pasión, incluso se han recuperado las “hamadriades”, señoras de los encinares en concreto (J.W. Waterhouse, 1873; K. Malevich, h. 1908; E.-A. Bourdelle, 1929).

Si hacemos abstracción de estas subdivisiones, lo cierto es que las ninfas componen un conjunto mítico e iconográfico bastante homogéneo desde la Antigüedad. Ya Homero celebraba su belleza, sus “trenzados cabellos” y su aplicación a los telares (*Odisea*, V, 58-62), presentándolas como diosas esquivas, a menudo bondadosas, pero también atentas a sus caprichos: no en vano una de ellas, Calipso, retuvo en su cueva a Ulises sin atender a sus demandas.

Cuando surgen en el arte, a principios del Arcaísmo, suelen hacerlo en fila, correctamente ataviadas (*Vaso François*, h. 570 a.C.), y su afición por ir en grupo se mantiene durante toda la Cultura Griega: aunque sustituyan el *peplo* por la túnica y el manto, aunque estas prendas volátiles empiecen a transparentar sus formas a fines del siglo V a.C., seguirán bailando unas tras otras –igual que las Horas y las Cárites [Gracias], pero a menudo en mayor número–, y formarán a veces hileras de figuras que se agarran el manto unas a otras y que pueden ir, por ejemplo, siguiendo a Hermes hasta una gruta.

Sin embargo, este espíritu sociable puede ser más laxo: hay veces en que cada ninfa se dedica a una actividad concreta en un paisaje –así debieron de aparecer las

que, en la Rodas del siglo II a.C., adornaban jardines—, y, sobre todo, la variedad se convierte en rasgo de estilo cuando, al empezar a desnudarse, se colocan el manto a su capricho, compitiendo —y a veces confundiendo— con Afrodita. Realmente, los límites de la imagen de las ninfas se hacen difusos en el Helenismo, y la falta de contexto de las obras que nos han llegado hace en ocasiones dudosa su identificación. De hecho, sólo contamos con las grandes vasijas que portan las náyades como atributo definitorio.

En el arte antiguo, por lo demás, las ninfas anónimas —de las otras hablaremos más adelante— pueden mostrarse con compañías variadas. Sin contar las múltiples ocasiones en las que se limitan a decorar el paisaje en escenas míticas o heroicas (Figs. 11, 43 y 128), cabe recordar que tienen cierto papel en algunos mitos, como la infancia de Dioniso (Fig. 86), y que pueden acompañar a Ártemis en sus cacerías y en sus baños. Sin embargo, sus compañeros preferidos son Pan, su eterno perseguidor desde fines del Arcaísmo, y los sátiros: éstos esperan siempre el momento de asaltarlas (aunque, en el arte antiguo, nunca las encuentran dormidas), o, por el contrario, las invitan a bailar, como en un famoso grupo helenístico (h. 200 a.C.). Finalmente, cabe resaltar un tema típicamente romano: el de las ninfas abrevando a Pegaso, sea en la fuente Pirene de Corinto, sea en la Hipocrene, que el caballo creó para las Musas.

Si aún vemos alguna ninfa con su vasija en la época de Justiniano (*Génesis de Viena*, siglo VI d.C.), lo cierto es que en el Medievo su imagen esquematizada, y convertida en mera personificación de fuente, sobrevive a duras penas. Hay que esperar a fines del Quattrocento para que la idea mítica de la ninfa resurja como tal, y para que su cuerpo desnudo empiece a ser espiado por algún sátiro.

Como hemos dicho, lo más normal es que, desde el Renacimiento, se piense en náyades con sus vasijas al lado de sus fuentes, pero también se desarrollan ninfas de carácter más general: podemos verlas bañándose (B. Luini, h. 1530; F. Girardon, h. 1670; F. Boucher, 1746), descansando en el paisaje (N. Poussin, h. 1659), durmiendo (A. Canova, h. 1820), relacionadas con amorcillos (J. Jordaens, h. 1640; F. Boucher, 1746; A. Canova, en numerosos dibujos), atacadas por centauros (L. Giordano, h. 1682), cazando en grupo (F. Boucher, 1745) o, como ya vimos en el capítulo anterior, integradas en el ciclo dionisiaco (N. Poussin, h. 1625). Por lo demás, no es necesario recordar que, a lo largo de toda la Edad Moderna, las ninfas pueden seguir protagonizando mitos como la recepción de Dioniso en Nisa o la infancia de Zeus (Fig. 10), aunque más normal es que aparezcan como personajes complementarios o decorativos en cualquier acontecimiento que ocurra en plena naturaleza (Figs. 91, 92). Finalmente, cabe resaltar su papel en el ciclo de Ártemis, puesto que algunas de ellas componen su séquito (Figs. 27, 62 y 63).

Dadas las infinitas actividades de las ninfas en los bosques y las praderas, no es de extrañar que, desde el siglo XIX, se dé normalmente el nombre de “ninfa” a cualquier

figura femenina desnuda de carácter idealizado: durante dos siglos, esta denominación viene siendo una cómoda etiqueta para figuras decorativas carentes de cualquier sentido mitológico (recuérdense numerosas obras de N.-V. Díaz de la Peña, H. Fantin-Latour o A. Rodin), y sólo las tendencias románticas y simbolistas intentaron en ocasiones, con escaso éxito, volver a imágenes más cargadas de contenido (J.-B.C. Corot, h. 1850; A. Böcklin, 1858; F. von Stuck, h. 1911).

3. VARIAS NINEAS FAMOSAS

Las ninfas son, como señoras de la naturaleza y portadoras de fecundidad para los campos, diosas muy relacionadas con el amor; de ahí que sean múltiples sus aventuras eróticas: en este sentido, es peligroso para los mortales acercarse a ellas: ya hemos mencionado el caso de Calipso, y también veremos, en el capítulo vigésimo primero, cómo una de ellas raptó al joven Hilas, enardecida por su belleza. Muchas, por lo demás, se dejaron seducir por dioses importantes —Zeus y Hermes se llevan la palma en este campo—, o, por el contrario, huyeron de ellos —como Dafne de Apolo, Siringe de Pan o Lotis de Príapo, por poner unos ejemplos—; en tales circunstancias, sólo nos queda por repasar tres mitos de gran interés para el arte, en los que ellas se hallan al mismo nivel, dentro de la jerarquía divina, que sus enamorados.

Comenzaremos con la leyenda de la náyade Aretusa y su inoportuno pretendiente, el dios-río Alfeo: se trata de un relato probablemente antiguo —la cabeza de Aretusa, rodeada de delfines, aparece ya en bellísimas monedas de Siracusa durante el siglo V a.C.—, pero, una vez más, nos ha llegado a través de la versión de Ovidio, quien lo pone en labios de la protagonista. Ella misma se presenta como la ninfa de una fuente situada al norte de la Arcadia, y cuenta que en una ocasión se desnudó y se refrescó en las aguas del río Alfeo. Sin embargo, al sentir que éste quería agarrarla, comenzó a huir: “Yo corría de tal manera, y aquel salvaje me apremiaba de tal modo, que me asemejaba a la paloma que huye con temblorosas alas del gavilán”. Desesperada, decide pedir ayuda a Ártemis [Diana], y ésta la envuelve en una nube. Pero Alfeo sigue buscándola. Entonces “un sudor frío se adueña de mis angustiados miembros, de todo mi cuerpo caen gotas azuladas y... me transformo en líquido. Mas el río reconoce las aguas amadas y, abandonando la figura de hombre que había adoptado, se convierte de nuevo en su propia corriente para mezclarse conmigo. En ese momento la Delia [Ártemis] rompe la tierra y yo, sumergida en oscuras cavernas, me veo transportada a la isla de Ortigia Siracusa)... donde resurjo hacia el aire” (*Metamorfosis*, V, 543-642).

En la Antigüedad, aparte de las citadas monedas sicilianas, tenemos pocos testimonios de la leyenda: se ve a Alfeo, como un dios-río joven, en uno de los frontones del *Templo de Zeus* en Olimpia (h. 460 a.C.) y, posteriormente, en sarcófagos

imperiales con el tema de Pélope y Enómao. Él mismo y Aretusa, reducidos a bustos, aparecen en una pareja de cuadros en un mosaico sirio (h. 225 d.C.), y la única imagen que nos ha llegado de la persecución se halla en un mosaico de Alejandría (h. 200 d.C.), mientras que otro, hallado en Itálica (h. 300 d.C.), da una versión distinta, donde Aretusa recorre el mar montada sobre un “toro marino”.

Obviamente, en la Edad Moderna se recupera el mito a través de Ovidio, y se figura siempre el momento en que Ártemis lanza la nube sobre Aretusa para ocultarla de su perseguidor (A. van Diepenbeeck (Fig. 94); J. Restout, 1720; F. Le Moyne, 1729); como alternativa, sólo cabe la figura aislada de la ninfa (Rosso Fiorentino, h. 1535).

El siguiente mito es de un signo muy diferente; tanto, que el desencuentro de los dos amantes da lugar a la metamorfosis final de ambos. Según el relato de Ovidio —que parece basarse, una vez más, en un modelo helenístico—, Narciso era hijo de una ninfa, y Tiresias vaticinó que llegaría a viejo “si no llega a conocerse”. Por su parte, Eco era una oréada —así la consideraba ya Eurípides—, y Hera [Juno] la había castigado, por distraerla charlando cuando espía los amores de Zeus [Júpiter], a no hablar sino para reproducir las palabras pronunciadas por otro. En una ocasión, Eco se enamoró de Narciso y quiso acercársele repitiendo cuanto dijese, pero él la despreció. Desde entonces, ella fue perdiendo su cuerpo y quedó reducida a su voz, que vagabundea por las rocas y las cavernas. En cuanto a Narciso, descubrió, mientras cazaba por el bosque, “una fuente cristalina, plateada y de aguas transparentes”, se inclinó a beber y quedó “estupefacto a la vista de sí mismo, de forma que se mantuvo inmóvil como una estatua cincelada en mármol de Paros... Sin saberlo, se desea a sí mismo”, da besos al agua e intenta abrazar su reflejo. Poco a poco, desesperado, va perdiendo sus fuerzas y su vida, mientras que sus lamentos siguen siendo repetidos por Eco. Cuando murió, le lloraron las ninfas, que sólo “hallaron en lugar de su cuerpo una flor con el centro azafrañado rodeado por blancos pétalos (el narciso)” (*Metamorfosis*, III, 340-510).

En la Antigüedad, Eco suscitó bastante interés, y ciertos autores afirmaron que fue en realidad Pan, despedido por sus desdenes, el que provocó la destrucción de su cuerpo: una leyenda que ha dejado algún rastro iconográfico de Época Imperial (Calístrato, *Descripciones*, I). Sin embargo, fue a la postre el mito relatado por Ovidio el que prevaleció: Eco aparece junto a Narciso en algunas pinturas pompeyanas y aún se mantiene así en un tejido copto del siglo IV d.C. Pese a todo, en el arte romano es más común hallar a Narciso sin la presencia de Eco: suele aparecer sentado, contemplando su imagen en el agua y a veces acompañado por Cupido, pero también puede verse en pie, exponiendo la lánguida belleza de su cuerpo con los brazos sobre la cabeza.

En la Edad Media, el relato de las *Metamorfosis* tuvo la fortuna de ser incluido en el *Roman de la Rose*, mientras que los *Ovidios moralizados* centraron su comentario

en el castigo de los vanidosos que pasan su tiempo contemplándose en “los falsos espejos de este mundo”. Esto reforzó la representación del joven en el Gótico Tardío, por ejemplo en algún tapiz del siglo xv.

Sin embargo, por esas mismas fechas comienza a interesar la figura de Narciso a los humanistas, quienes aprecian, aparte de su valor moral, una posible alusión al arte como reflejo de la naturaleza: tal es la tesis de L.B. Alberti, quien llega a ver en Narciso el inventor de la pintura (*De pictura*, II). Además, cabe señalar que el tema se convierte en objeto de estudio para los teóricos de los límites entre las distintas artes, y que hubo algún escultor, como B. Cellini (h. 1548), que lo trató para mostrar que era posible superarlos.

La leyenda de Eco y Narciso empieza a ser vista por entonces en dos escenas sucesivas (Girolamo da Santa Croce, h. 1505), pero lo más normal es que se reduzca a la figura de Narciso contemplando el reflejo de su cara (G.A. Boltraffio, h. 1510; J. Tintoretto, 1555; Caravaggio, 1599; P.P. Rubens, 1636; G. Moreau, h. 1875; S. Dalí, 1937). Más raro es que aparezca la pareja de Narciso y Eco en un paisaje (J.W. Waterhouse (Fig. 95)) o que se plantee el instante en que el cadáver de Narciso es descubierto por su enamorada (N. Poussin, h. 1629; C. Lorrain, 1644; A. Point, 1907). En cambio, es curioso el interés creciente de que ha sido objeto, a partir del siglo xvii, la figura aislada de Eco (A. Diepenbeeck, 1655; Ch. Gleyre, 1847; A. Rodin, h. 1887; P. Gargallo, 1934; M. Ernst, 1936).

Finalmente, cabe aproximarnos a un mito ciertamente atípico, aunque también expresivo de la pasión amorosa que suelen mostrar las ninfas. Según una leyenda helenística de Halicarnaso recogida por Ovidio, Salmacis era una Náyade, y en cierta ocasión halló al adolescente Hermafrodito, hijo de Hermes [Mercurio] y de Afrodita [Venus], cuando éste se asomaba al agua cristalina de su fuente mientras que ella recogía flores. Tan bello era, que la ninfa se enamoró perdidamente de él. Como el joven rechazase sus solicitudes, ella aprovechó un descuido y lo apresó con sus brazos mientras que pedía ayuda a los dioses; en efecto, “los cuerpos mezclados de los dos se funden,... de modo que no puede hablarse de mujer ni de hombre, pues parecen ambos sin ser ninguno”, y Hermafrodito sale de las aguas de la fuente como un “mediohombre”, con los “miembros debilitados” y la “voz no varonil” (*Metamorfosis*, IV, 285-389): se ha convertido en Hermafrodita.

Es posible que la leyenda se forjase para explicar el fenómeno natural del hermafroditismo, y coincidiendo con la realización previa de *hermas* con cabezas femeninas y con el falo convencional de estas estatuas. Sobre una base tan escueta se creó la figura mitológica e iconográfica de Hermafrodita, una deidad menor que a veces se adscribiría al tíaso dionisíaco. Esta figura tuvo la fortuna de inspirar al *Hermafrodita dormido* de Policles (h. 125 a.C.) y ciertos grupos, escultóricos y pictóricos, que lo enfrentan, totalmente desnudo, con un sátiro rijoso y decepcionado. Más raro es

que, en Época Helenística y Romana, lo veamos vestido, aunque siempre mostrando su doble sexualidad.

La idea del ser humano hermafrodita, aunque desprovista ya de su sentido mitológico antiguo, aparece en ocasiones en el medievo: la vemos en la llamada "Potta", esculpida en una ménsula de la catedral de Módena (siglo XI), pero su interés mayor radica en su inserción en el mundo de la alquimia, donde el *andrógino*, a menudo con dos cabezas, es una figura fundamental.

En la Edad Moderna, en cambio, Hermafrodita carece de interés como tal, y lo que interesa es el mito relatado por Ovidio: lo normal es representar, o bien el momento en que Salmacis se enamora de Hermafrodito y se lanza hacia él (B. Spranger, h. 1581; Scarsellino, h. 1590), o bien el momento del abrazo (J. Gossaert (Fig. 96); A. Carracci, h. 1597; C. Saraceni, h. 1605), aunque algún autor, como F. Albani, plantee las dos escenas (1660). Sin embargo, a medida que esta leyenda empieza a decaer en las artes, se ve resurgir con vigor la extraña figura de Hermafrodita, objeto de todo tipo de fantasías eróticas (G.F. Susini, h. 1645; H. Füssli, 1795; A. Beardsley, h. 1895; O. Zadkine, 1920).

4. LOS RÍOS Y LOS MONTES

Si las ninfas suelen moverse poco de los ámbitos que controlan y protegen, aún más asentados en sus emplazamientos se suelen mostrar los dioses-ríos y los dioses-montes, que pueden ser vistos, en realidad, como verdaderas personificaciones.

En el caso de los primeros, a los que llamaremos también, sencillamente, Ríos, esta circunstancia admite pocas excepciones: acabamos de ver a Alfeo persiguiendo a Aretusa; en el capítulo vigésimo octavo analizaremos con detalle a Aqueloo cuando se enfrente a Heracles en combate singular; pero la lista apenas podría prolongarse: los dioses o genios de esta especie están destinados a contemplar, firmemente asentados en el suelo, los acontecimientos míticos que ocurren en su entorno, y la idea de imaginarlos corriendo para alejarse de la parturienta Leto le parecía tan asombrosa al lector antiguo de Calímaco como nos lo puede resultar a nosotros.

De hecho, si Aqueloo fue visto desde el Arcaísmo como un grandioso toro con cabeza humana y cuernos, capaz de galopar por la llanura y embestir a sus enemigos, ya desde el siglo V a.C. los dioses-ríos empiezan a mostrarse tendidos en el suelo, desnudos o apenas cubiertos por el pliegue de un manto, y carentes de atributos por lo general: así los vemos en el *Templo de Zeus* en Olimpia (h. 460 a.C.) o en el Partenón (h. 435 a.C.), y así se mantienen durante todo el Clasicismo.

Sin embargo, en pleno Helenismo se dio un cambio iconográfico, que a veces se quiere vincular a la creación, en el siglo II a.C., de una imagen apropiada para el Nilo en la Alejandría de los Ptolomeos. Esta figura, copiada después en el Periodo

Imperial y conocida a través del grandioso Nilo del Vaticano (Fig. 97), planteaba una imagen asombrosa para el gran río africano: con melena y barba largas, y coronado con una guirnalda de hojas, flores y frutas, aparece reclinado, apoyándose en una esfinge. Asentado sobre un pedestal que sugiere las aguas, lleva *cornucopia*, un cocodrilo al lado y un gran número de niños, que simbolizan los codos de su crecida anual, ya que, como dice Filóstrato al describir un cuadro con el mismo tema, “alrededor del Nilo juegan los «codos», niños del tamaño de su nombre,... [que] anuncian cuál será su crecida en el país de los egipcios” (*Imágenes*, I, 5). Esta imagen modélica del Nilo estaba destinada a una larga trayectoria: un mosaico del siglo v d.C. la reproduce rodeada de animales exóticos (cocodrilo, hipopótamo), y aún se mantiene vigente en un marfil del siglo vi.

El modelo propuesto por esta escultura se convirtió pronto en canónico: cualquier río, en el Periodo Imperial, habrá de aparecer recostado, fuerte, maduro y con largas barbas si es un río grande, joven e imberbe si su cauce es pequeño; llevará una corona de plantas lacustres y cañas, reposará sobre una roca o sobre unas ondas acuáticas, portará unas cañas y apoyará su brazo o su codo sobre un cántaro que vierte agua, como las ninfas de las fuentes. No es cuestión de pasar revista a todos los ríos que toman por entonces esas formas, adobadas con algún atributo local, ni recordar cuántas veces, en pinturas y sarcófagos romanos, los dioses-ríos ocupan la parte baja de una escena para ambientarla en un paisaje. Baste señalar, como creación señera, la iconografía del único río que Roma consideraba comparable al Nilo: su querido Tíber (o Tiberinus, si queremos insistir en su personificación): el aspecto de este dios fluvial es bellamente evocado por Virgilio —“faz de viejo circundada por ramas de chopo; velo celeste transparente; cabellos y frente rodeados por umbrosas cañas” (*Eneida*, VIII, 31-34)— y nos es conocido desde mediados del siglo I a.C.: lo vemos en la pintura de una tumba del Esquilino y en numerosas estatuas: es, sencillamente, un “Río helenístico” con los siguientes atributos particulares: la loba con los gemelos, un remo, una cornucopia y, en ciertas ocasiones, la proa de una nave, alusiva a la Isla Tiberina, o uno de los puentes de la Urbe.

En la Edad Media no desaparecen del todo estas útiles personificaciones: en los mosaicos e iconos bizantinos, el Jordán mantiene su recuerdo siglo tras siglo. Pero no le fueron necesarios esos precedentes a los artistas del Renacimiento: entonces fue fácil recuperar las iconografías helenísticas e imperiales en su estado puro, porque podían copiarse en Roma grandiosas esculturas, como el *Marforio* o los dioses-ríos del Capitolio (*Tiber* y *Nilo*), conocidos para quienes deambulaban por las calles. Cuando, a principios del siglo XVI, estas obras se identificaron correctamente, empezaron a servir como modelos (Rafael, 1517; G. Romano, 1528; Sansovino, h. 1538; B. Ammannati, h. 1660; etc.). Lo normal, a partir de entonces, es que se vuelvan a colocar los ríos como personificaciones de paisaje, tomando como inspiración las escenas

mitológicas de los sarcófagos romanos. Sin embargo, a partir de las antiguas iconografías se componen otras nuevas, sea de grandes cursos de agua —G.L. Bernini, en su *Fuente de los Cuatro Ríos* (1651) añade el Ganges y el Río de la Plata al consabido Nilo y al Danubio, que ya había sido representado en la *Columna de Trajano*—, sea de ríos locales de mayor o menor entidad (Fig. 105), como los reales y míticos que describe C. Ripa en el apartado “Fiumi” de su *Iconologia*.

En cuanto a los Montes o dioses-montes, poco podemos decir de ellos: son simples comparsas en las escenas mitológicas, ya que muy pocos pueden, como el Tmolos, convertirse en jueces de un concurso en el que intervienen Apolo y Pan. Desde principios del Helenismo empezaron a ser figurados como hombres de variada edad y más o menos desnudos, pero siempre sentados o adosados sobre una roca, símbolo de su función, y portando en la mano una gran rama o un árbol entero. Así se figurará incluso el istmo de Corinto, aunque con agua a cada lado. Esta iconografía se estancará a lo largo de los siglos: aún permanecerán idénticos en sí mismos en el medioevo bizantino, como demuestra el monte de Belén en el *Salterio de París* (siglo x). Eso sí, cuando esta imagen se deshaga, ya no se recuperará, y el *Gigante Apenino* de Giambologna en la Villa de Pratolino (1577) habrá de plantearse una visión mucho más fresca y próxima a la realidad de un monte rocoso.

5. LOS VIENTOS

En su tratado sobre *Arquitectura* (I, 6), Vitruvio se plantea el problema, sin duda importante para él, del número de los Vientos. Y llega a la conclusión de que son ocho, tal como lo muestra en Atenas la *Torre de los Vientos*, recién construida por entonces (h. 50 a.C.). Podemos, por tanto, aproximarnos a este monumento, felizmente bien conservado, y contemplarlos tal como los imaginaban los artistas helenísticos, observando, para comenzar, que todos ellos aparecen volando con sus alas:

Comenzaremos por los vientos septentrionales y fríos, todos ellos barbados, vestidos con túnica corta y manto: son el Escirón (*Caurus* en latín, viento del Noroeste), que porta una vasija; el Bóreas (el *Septentrio* de los romanos, viento del Norte), que lleva una caracola, y el Kaikías (*Aquilo*, viento del Nordeste), con una especie de escudo. Seguiremos ahora con los vientos meridionales y orientales: van vestidos como los anteriores, pero casi todos son imberbes: nos referimos al Apeliotes (*Solanus*, viento del Este), que lleva un pliegue de su vestimenta lleno de frutos; al Noto (*Auster*, viento del Sur), que vuelca una vasija, y al Lips (*Africus*, viento del Sudoeste), que lleva una proa de nave; sólo el Euro (*Eurus*, viento del Sudeste) lleva barba y envuelve su brazo en el manto. Finalmente queda, como un viento aparte, el Céforo (o Zéfiro, llamado en latín *Favonius*), que es el del Oeste: es un joven semi-desnudo e imberbe, que lleva flores en un pliegue de su manto.

Lo cierto es que, si dejamos aparte este monumento y muy pocos más –Bóreas y Céfito aparecen en el *Altar de Zeus* en Pérgamo (h. 180 a.C.)–, los Vientos no suelen aparecer en el arte griego sino a través de los mitos que algunos protagonizan, a los que haremos referencia muy pronto, dejando para entonces la figura de su rey, Eolo. En cambio, es más fácil verlos como figuras decorativas en el arte romano (Fig. 1): pueden surgir, por ejemplo, en las cuatro esquinas de los mosaicos, y entonces suelen llevar alas en las sienes y soplar por una trompeta o por una caracola marina alargada, aunque lo normal es que pierdan sus atributos personales.

En la Edad Media, la iconografía romana permanece sin grandes cambios: en pleno siglo XII, aún vemos cuatro Vientos en las esquinas del *Tapiz de la Creación* de Gerona, con alas en los hombros y en los tobillos, soplando cada uno a través de dos trompas mientras que se desinflan los odres sobre los que van montados: según sus inscripciones, son el *Auster*, el *Cephirus*, el *Septentrio* y el “*Subsolanus*”, pero carecen de atributos particulares.

En tales circunstancias, se comprende que el Renacimiento reconstruya pronto las imágenes de los Vientos, siguiendo ante todo fuentes literarias. La única variación que aporta en ocasiones es la sustitución de las alas de ave antiguas por alas de mariposa, y C. Ripa se plantea así la descripción de los cuatro principales, que son los únicos representados, incluso en grupo (Ch. Kirchner, h. 1718): Noto debe ser figurado feo, barbado, con melena y con aspecto muy húmedo, mientras que Euro debe llevar piel oscura, mejillas hinchadas, alas y un sol rojo sobre la cabeza. Bóreas, por su parte, es un hombre horrible, con barba, cabellos y alas cubiertos de nieve y piernas de serpiente (pronto veremos por qué). En cuanto a Céfito, sin duda el preferido de los artistas (S. del Piombo, h. 1511; P.-P. Prud'hon, 1814; H. Daumier, *Una imitación burguesa del Céfito de Prud'hon*, 1847), se presenta como un joven agraciado, alado, con corona de flores y con las mejillas hinchadas, y porta un cisne con las alas desplegadas y el pico abierto. Podría haber añadido Ripa que, en la *Primavera* (1482), S. Botticelli lo figuró de color azul, para mostrar su carácter aéreo.

Pasando ya a los Vientos como protagonistas de mitos, cabe decir que sólo los dos últimos mencionados han tenido este privilegio. Céfito es conocido por su presencia y malévolos actuación en la leyenda de Apolo y Hiacinto (que ya hemos visto en el capítulo octavo), por su colaboración a los amores de Amor y Psique (capítulo duodécimo) y, sobre todo, por sus amores con Flora, que veremos en el capítulo decimo séptimo y que aparecen precisamente representados en la *Primavera* de Botticelli.

Bóreas, por el contrario, merece que nos detengamos un momento en él. Siendo el Viento del Norte, los griegos lo situaban en Tracia. Frío y brutal, lo imaginaban –recordémoslo– con un genio muy fuerte. Pero, a pesar de su aspecto fiero, era conocido sobre todo por haber raptado a Oritía, hija de Erecteo, rey de Atenas: “Hasta su tierra la llevó el tracio Bóreas desde que la raptó en el Ática, cuando ella danzaba

junto al río Iliso” (Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, I, 213-216), y en Tracia nacieron por tanto los hijos de ambos, Calais y Zetes, que intervendrían en la gesta de los Argonautas.

Bóreas aparece ya en vasos corintios de h. 600 a.C. con túnica corta, barba y alas, en actitud de correr. Se trata de una iconografía que, como veremos al hablar de sus hijos en el capítulo vigésimo primero, comparte a veces con ellos. Pero la leyenda del rapto de Oritía fue providencial para su éxito en el arte ateniense, y se vio reforzada por el hecho de que se atribuyese a nuestro Viento la destrucción de la flota persa en costa de Magnesia (480 a.C.): por tanto, el rapto de Oritía, que aparecía ya en el arcaico *Cofre de Cipselo* (donde Bóreas tenía piernas serpentiformes, según Pausanias, V, 19, 1), se repitió en múltiples vasijas áticas del siglo v a.C. (con Bóreas vestido a veces con la “tracia” u “oriental”), e incluso en algún grupo escultórico de ese origen (en el *Templo de los Atenienses* en Delos, h. 425 a.C.). Después, el tema se prolongó, ya sin tanto entusiasmo, en vasos suditalicos del siglo iv a.C. (Fig. 98). Más curioso es un vaso beocio de fines del siglo v a.C., que trata de forma cómica otro pasaje mítico: el de Bóreas —como un mascarón de aspecto simiesco— soplando para desviar la navegación de Ulises.

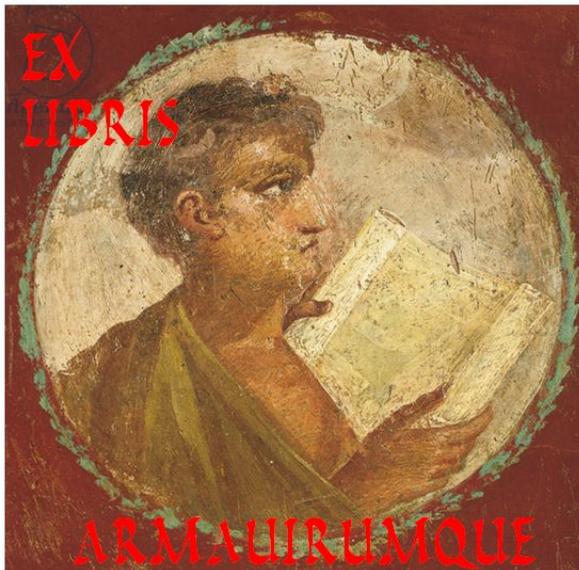
El hecho de que Ovidio recrease la leyenda (*Metamorfosis*, VI, 675-721) la salvó del olvido en la Edad Moderna: el rapto de Oritía volvió a interesar a un cierto número de artistas, atraídos por el aspecto dinámico de la escena y su carácter volátil, muy apropiado para decoraciones palaciegas (S. del Piombo, h. 1511; A. Carracci, h. 1597; P.P. Rubens, h. 1615; G. Marsy, h. 1675; F. Solimena, h. 1700; G. Pellegrini, h. 1730). Más tarde, el tema volvió a ser recuperado por J.W. Waterhouse (1903), insistiendo en el efecto del viento huracanado sobre la vestimenta de Oritía.

Una vez tratados los vientos, cabe que nos detengamos un momento en Eolo, que es considerado su señor desde que, en la *Odisea* (X, 2 ss.), recibió como tal a Ulises y le entregó un gran odre en el que los introdujo a todos; esto hace que vuelva a aparecer con el mismo papel en la *Eneida* (I, 52 ss.), cuando recibe de Juno el encargo de provocar una tempestad contra la flota de Eneas: se trata de dos leyendas sobre las que volveremos en el capítulo vigésimo tercero. Poco le interesarán estos pasajes al arte antiguo, pero Eolo, a partir del medievo, se convierte en ocasiones en el dios del viento por antonomasia (así aparece, por ejemplo, en la catedral de Ferrara), se asocia a momentos del año en que los vientos soplan con particular intensidad (por ejemplo, el mes de marzo), y, de este modo, llega a ser considerado en el Renacimiento, como ayudante de Hefesto [Vulcano] uno de los impulsores de la cultura (véase lo dicho al respecto en el capítulo segundo).

Esto hace que se le intente dar una imagen concreta, tanto para los pasajes míticos que acabamos de mencionar como para otros contextos, pues puede aparecer en representaciones alegóricas del fuego y el aire (lo hemos visto al principio de este

capítulo) o en escenas que aluden al Invierno en los ciclos de las Estaciones (M. de Vos, h. 1600), cuando no, sencillamente, en obras que lo representan dominando a los vientos (G.B. Tiepolo, 1747; J.-J. Lagrenée el Joven, 1775). Para estos cometidos, puede servir como guía la descripción de C. Ripa: Eolo es un hombre alado con cabellos enmarañados y corona, mejillas infladas, y porta unas riendas en fiera actitud; alternatively, puede aparecer con una llama en la cabeza, portando un cetro y sosteniendo una vela de nave.

No podemos concluir este capítulo sin decir al menos unas palabras de las Auras o brisas frescas, que se representaron sobre todo en el arte antiguo: aparecen ya perfectamente identificadas por inscripciones desde fines del siglo v a.C., y son desde luego bastante comunes desde entonces en las acróteras de los templos; sin embargo, resulta difícil de aceptar la hipótesis de que sean ellas, y no deidades marinas, quienes adornan con sus figuras volátiles el mausoleo conocido como *Monumento de las Nereidas* de Jantos (h. 380 a.C.). Recuperado su recuerdo en la Edad Moderna, C. Ripa llega a decir que son tres –la del amanecer, la del mediodía y la de la tarde– y las describe como jovencitas con rubios cabellos movidos por el viento, añadiendo que llevan una corona floral a la vez que esparcen flores con las manos.



Capítulo decimoquinto

Los dioses del tiempo, de la vida y de la muerte

Cuando, en el relato de Ovidio, Faetonte se dirige a visitar a su padre el Sol en su palacio de Oriente, el espectáculo que se presenta ante él es grandioso: “Cubierto de purpúreas vestiduras estaba sentado Febo [Apolo, Sol] en un trono resplandeciente de brillantes esmeraldas. A derecha e izquierda estaban en pie el Día, el Mes, el Año y los Siglos, y también las Horas, colocadas a intervalos iguales” (*Metamorfosis*, II, 23-26). No cabe mejor introducción para el presente capítulo, en el que, dejando atrás la dimensión del espacio, nos vamos a introducir en la del tiempo. Empezaremos por su totalidad teórica –la eternidad– y seguiremos por sus divisiones. Después, nos dedicaremos a analizar la vida de los hombres a través de las deidades que la rigen desde el nacimiento hasta la muerte, pasando por las que curan sus enfermedades y las que dominan el mundo oscuro de sus sueños.

I. DIOSSES E IMÁGENES DEL TIEMPO Y LA ETERNIDAD

En Grecia, el tiempo, como concepto filosófico, puede ser personificado como Chronos, un personaje que conocemos apenas a través del *Relieve de Arquelao de Priene* (h. 150 a.C.). Como ya dijimos en el capítulo primero, fue su idea la que sirvió de base para el error lingüístico que convirtió a Crono o Saturno en dios del Tiempo.

Sin embargo, lo que más le interesa al hombre antiguo no es la idea misma de duración, sino su experiencia física o imaginable, y uno de los problemas que le fascinan es el del tiempo infinito, sin principio ni fin: es el Aión de los Griegos o la Aeternitas de los romanos, que vemos a veces personificadas en Época Imperial: aparece, por ejemplo –si tal identificación es correcta–, como un gigante semidesnudo y barbado, con alas en las sienes, en el *Mosaico Cósmico* de Mérida (Fig. 1), pero su imagen más repetida es la de un joven desnudo que sostiene en torno a él, de forma vertical, el círculo del zodíaco figurado como una cinta. A menudo, esta iconografía se completa al mostrarse a sus pies la Tierra, acompañada por las Horas [Estaciones] por los *Kairoi* o los *Karpoi*, de los que enseguida hablaremos (Fig. 99). En otras ocasiones, el joven Aión puede llevar alusiones a su carácter cósmico –la esfera celeste– y al paso del tiempo o a su carácter cíclico: así, no es difícil hallarlo alado y con una serpiente, que puede llevar enrollada en torno a su cuerpo.

La figura de Aión fue fácil de asimilar por diversas mitologías orientales o sectarias. El orfismo, en concreto, lo identificó con su dios Phanes, nacido de un huevo primordial, y lo mostró con tan extraña iconografía en algún relieve aislado y fascinante: en el de Módena (siglo II d.C.), por ejemplo, se nos presenta con pezuñas de cabra y un mascarón leonino en el pecho. En cuanto al mitraísmo, que trataremos entre los cultos orientales incorporados al Imperio Romano (capítulo decimoséptimo), lo imaginó a menudo con cabeza de león, manteniendo la idea del cuerpo humano rodeado por una serpiente y dotado de alas, que en ocasiones son cuatro.

Sin embargo, en la propia época romana la idea de la Eternidad evoluciona de dos formas muy distintas: por una parte, empieza a verse una Aeternitas femenina dotada de sentido político: es la vida ilimitada que se desea al Imperio o al emperador reinante; como tal, aparece en las monedas con túnica y manto, lleva la esfera del cosmos y porta, en ciertas ocasiones, velo con estrellas, cabezas del Sol y la Luna, antorcha, *cornucopia*, ave Fénix o cetro.

Pero la otra línea evolutiva tiene un calado más profundo: poco a poco, la palabra griega Aión disminuye sus pretensiones y empieza a traducirse por el término latino *Saeculum*, es decir, 'el Siglo' (véase Fig. 1 de nuevo), un periodo largo de duración indeterminada —un generación por lo general—, que, si es brillante, será *aureum* o *frugifer*. En ocasiones aparece éste en monedas, sea con la imagen convencional de Aión, sea con algún otro atributo, como la corona radiada, alusión al Sol. Ésta es la idea que se irá imponiendo en el cristianismo, ya que, para él, la idea de Eternidad, sin principio ni fin, carece de sentido salvo al hablar de Dios; por tanto, se preferirá imaginar incluso un plural, *aiones*, y propiciar la creación de la fórmula "por los siglos de los siglos" para definir un futuro inacabable.

Una vez desaparecidas estas personificaciones antiguas, el Renacimiento se esforzó por recuperarlas inspirándose en las monedas. Sin embargo, quizá en aras de un alegorismo erudito, se impone de forma reiterada la iconografía del joven Aión (traducido ya siempre como *Saeculum*) en su círculo de zodiaco, pero insistiendo a menudo en los atributos de Apolo y de Helio, para evidenciar que es el Sol el que rige el paso del tiempo y ve pasar en torno a él las estrellas (F. Albani, 1614).

Después de tratar el Siglo, lo lógico sería hablar del Año. Sin embargo, en este punto la iconografía se muestra decepcionante: el griego *Eniautós*, así como su correspondiente latino *Annus*, carecen de personificaciones bien identificadas. Sólo podemos apuntar la posibilidad de que aparezca, en algunos mosaicos romanos (siglos II-IV d.C.), como un joven coronado con todo tipo de frutos (espigas, uvas, etc.), que a veces porta *cornucopia* y que, por lo general, o lleva el aro del zodiaco o se encuentra en su interior, como Aión. En la Edad Moderna, ni siquiera C. Ripa prescribe cómo debe dibujarse su figura.

2. LA HORAS Y LAS ESTACIONES DEL AÑO

Para adentrarnos en las subdivisiones del año, debemos comenzar por un excursus sobre el origen de las Horas. Ya Hesíodo habla de ellas, las considera tres hermanas, hijas de Zeus y Temis (véase capítulo tercero) y les da los nombres de Eunomía [buena norma], Dike [justicia] e Irene [paz], mostrando que, en principio, eran figuras vinculadas, como su madre, a la correcta marcha de la naturaleza, es decir, a la ley que rige su ciclo natural. En cierto modo, su cometido como *horai* [en su sazón] se aproximaba al ámbito de las Cárites [Gracias], con las que se relacionaron íntimamente durante siglos, acompañando a menudo a Afrodita, acudiendo a las bodas míticas y dando dones excepcionales a los recién nacidos.

De algún modo, esto explica que, cuando surgen las Horas en el arte griego, lo hacen como figuras indiferenciadas que forman un grupo, igual que las Cárites, las Musas, las Moiras o las ninfas: así las vemos, cubiertas con peplo, en el cortejo de los dioses que acuden a las bodas de Tetis y Peleo en el *Vaso François* (h. 570 a.C.). Comienza entonces un periodo en el que se distinguen mal de las Cárites, con las que forman a veces grupos paralelos, como en el trono del *Zeus de Olimpia* construido por Fidias (Fig. 19).

Sin embargo, un intento de darles un sentido más preciso acabaría por encauzarlas hacia un camino sin retorno. En Atenas comenzaron a recibir los nombres de Thalló [brote], Auxó [crecimiento] y Karpó [fruto], y ello explica que se las vincula-se al curso del año y que, ya en el siglo IV a.C., la cerámica pasase a situarlas en el ciclo vegetativo de Deméter y Perséfone, poniéndolas en fila y colocando en sus manos ramas, flores o espigas; por lo demás, cada vez era más común imaginarlas en relación con Dioniso y con Helio, pensando que se ocupaban de madurar la vid y de preparar el carro del Sol.

Finalmente, esta idea de secuencia en la vida de la naturaleza acabó dando a las Horas su significado definitivo: a principios del siglo III a.C., Ptolomeo II hizo aparecer sus figuras, ya en número de cuatro, en una procesión dedicada a Dioniso, y cada una llevaba los atributos de una de las Estaciones del año (Ateneo, V, 198, a-b). Se había inaugurado así su imagen helenístico-romana.

En efecto, la iconografía de las cuatro Horas interpretadas como las cuatro Estaciones se estabiliza pronto, y aparece ya reflejada claramente en Ovidio, quien —dicho sea de paso— se ve ya apresado por uno de sus problemas: los distintos géneros de las palabras que designan en latín a las Estaciones: “Allí estaba el joven *Ver* (palabra de género neutro que designa a la Primavera), ceñido con una corona de flores, y *Aestas* (el Verano es femenino en latín), desnuda y portando guirnaldas de espigas; y estaba *Autumnus* (el Otoño, masculino), manchado de uvas prensadas, y la helada *Hiems* (el Invierno, palabra femenina) con sus blancos cabellos desgreñados”

(*Metamorfosis*, II, 27-30). Si insistimos en este dato es porque, como enseguida vamos a ver, propicia en el Periodo Imperial la existencia simultánea, en las representaciones artísticas, de unos genios masculinos: los denominados *Kairoi*.

Los *Kairoi* son, en realidad, meras figuras artísticas, carentes de tradición religiosa, y aparecen exclusivamente en el arte imperial. Pueden ser niños o adolescentes, e incluso cabe la posibilidad de que uno de ellos, el representante del Invierno, se presente de mayor edad. Su única ventaja frente a las Horas es que pueden aparecer jugando o montando en carros.

Tanto las Horas como los *Kairoi* generalizan su presencia en todo tipo de soportes, tanto en mosaicos (Fig. 100) y decoraciones domésticas, donde cantan la alegre y eterna sucesión de los años, como en los sarcófagos, donde le auguran al muerto, a veces en torno a Dioniso, la continuidad infinita de la vida. Por lo general, su falta de sentido religioso les permite variaciones iconográficas, como la de llevar o no alas, o la de ir vestidos o desnudos, con la única salvedad de la Hora y el *Kairós* del Invierno, que van siempre vestidos y velados. En cuanto a sus atributos, apenas existen variantes sobre los reseñados por Ovidio: la Primavera lleva flores; el Verano, una hoz y espigas; el Otoño, un cesto de frutas y un animal cuadrúpedo cazado, cuando no uvas, un vaso y el *tirso* báquico, y el Invierno, una caña y pájaros muertos. Estas iconografías se mantienen hasta las últimas figuraciones antiguas, que son mosaicos del siglo v d.C., y hasta de principios del siglo vi en el caso de los *Kairoi*; sólo en ocasiones se plantea algún cambio, como el de adornar con ramas del olivo al Otoño.

Antes de seguir, cabe mencionar una pequeña minucia terminológica: a veces se emplean de forma indistinta las palabras *Kairoi* y *Karpoi*; sin embargo, parece más correcto distinguirlas, y reservar la segunda (traducida a veces en latín como *Copiae*) para los niños que aparecen a menudo sobre la figura de Gea [Tellus, la Tierra] en alusión a su carácter de madre generosa y fértil. Obviamente, es posible que la división fuese insegura ya en la Antigüedad, puesto que a veces vemos a los *Karpoi* con los atributos de los *Kairoi*, pero en otros casos no es así.

El arte paleocristiano intenta mantener a veces la iconografía de las Estaciones —en el mosaico del *Oratorio del Buen Pastor* en Aquileia, del siglo v d.C., vemos aún sus bustos—, ya que su carácter meramente decorativo era evidente, aunque los teóricos paganos hubiesen insistido en el papel de las Horas como compañeras inseparables de Helio [Sol]. Sin embargo, pronto se enfrentaron a nuestras figuras unos competidores muy sugerentes: las figuras de los Meses.

Los Meses personificados (*Menses* en latín) habían surgido mucho tiempo atrás, puesto que ya un vaso ático de h. 375 a.C. los había representado como jóvenes con atributos alusivos a fiestas celebradas en cada uno de ellos, y había creado así una tradición, seguida por el calendario inserto en la fachada de la *Pequeña Metrópoli* ateniense (¿siglo II a.C.?). Después, en época romana, los atributos y simbolismos se

multiplicaron: aparecieron frutos, vientos dominantes, alusiones a fiestas, dioses protectores (Marte en marzo, Venus en abril), y finalmente, desde h. 200 d.C. (fresco bajo Santa Maria Maggiore en Roma, relieve de Reims), empezaron a imponerse las labores agrícolas, que arrinconaron a las propias personificaciones. Así se formó el complejo repertorio que vemos en el *Cronógrafo del año 354* (hoy conocido por una copia del siglo XVII), y se abrieron las puertas a los magníficos calendarios que jalarían todo el medievo.

Sin embargo, esas representaciones del año mes a mes, que aún vemos, por ejemplo, en el Palazzo della Ragione de Padua (1424) y en el Palazzo Schifanoia de Ferrara (Fig. 76), decaen a medida que avanza el Renacimiento, y se ven cada vez más dominadas, además, por figuras de dioses y signos del zodiaco. Vuelven por entonces a interesar las Estaciones, y para imaginarlas se abren tres alternativas: una de ellas, destinada a poco éxito, es la de evocar, como en las series de meses medievales, labores campestres (J. Bassano, h. 1575); las otras dos suponen, en cambio, la vuelta a la Antigüedad: o bien recuperan las iconografías de Horas y *Kairoi*, cubriéndolas de atributos, o bien atienden a textos antiguos que vinculaban a ciertos dioses con Estaciones concretas: es lo que ya había hecho Lucrecio (*De rerum natura*, V, 737-744) al relacionar a la Primavera con Venus y Flora, al Verano con Ceres y al Otoño con Baco.

Ambrogio Lorenzetti había propuesto, en el Palazzo Pubblico de Siena (h. 1340), las mismas identificaciones. Bastaba que se fuesen perfilando mejor los estudios de los humanistas para que se multiplicasen variantes: al fin y al cabo, había que agudizar el ingenio a medida que se desarrollaba la afición por reflejar las Estaciones en cuatro cuadros distintos, en uno más complejo o, alguna que otra vez, en dos, con dos Estaciones en cada uno (P. Veronese, 1561; B. Spranger, h. 1590). Combinando las prescripciones de C. Ripa con obras de arte conocidas de la Edad Moderna—donde son muchos los ciclos con esta iconografía (G. Romanino, 1531; J. Tintoretto, h. 1561 y 1564; Guercino, 1615; F. Albani, h. 1640; Watteau, 1715; E. Grasset, 1884; etc.)—, podríamos presentar el siguiente panorama esquemático, en el que, como a los romanos de la Antigüedad, se nos permite sustituir a las mujeres y a los hombres por niños:

— *Primavera*: jovencita coronada de mirto. Flores, animales jóvenes que juegan. Diosas preferidas: Flora y Venus (recuérdese la *Primavera* de S. Botticelli, 1482); más raras veces, Proserpina (B. Peruzzi, 1521), o también Orfeo y Eurídice (E. Delacroix, 1856).

— *Verano*: mujer aún joven y fuerte, coronada de espigas y vestida de amarillo. Antorcha encendida (calor del verano). Diosa preferida: Ceres con una gavilla de trigo y amapolas; en alguna ocasión, Pan y Siringe (P. Cornelius, 1820) o Diana y Acteón (E. Delacroix, 1856).

–*Otoño*: mujer madura y gruesa, ricamente vestida, coronada de pámpanos de vid y portando *cornucopia*. Dioses preferidos: Baco en su tigre, cargado de uvas, o Pomona; en alguna ocasión, Apolo (A.-L. Girodet, h. 1814).

–*Invierno*: Hombre o mujer anciano, vestido de paños y de pieles, que come de una mesa y se calienta junto al fuego. Dioses preferidos: Vulcano en su fragua o Eolo con los vientos, como alusión a las tempestades invernales. En alguna ocasión puede aludirse a Saturno (Ch. Le Brun, 1649) o a la muerte de Adonis (S. Vouet, h. 1640)

Obviamente, con este esquema no completamos las infinitas variantes posibles: A. Caron (1568), por ejemplo, puede presentar sus Estaciones en carros triunfales y adjuntarles dioses atípicos, como Jano para el Invierno o los sátiros para la Primavera; en cuanto a las Estaciones de J.-M. Vien (1762), tienen los siguientes títulos, bien evocadores de su carácter peculiar y erudito: Primavera: *Glicera, la vendedora de flores*; Verano: *Ofrenda a Ceres*; Otoño: *Ofrenda a Venus*; Invierno: *Sacerdotisa quemando incienso*.

Las Horas, por lo demás, pueden tomar su sentido más común para nosotros, el de “Horas del día”, que era también el más normal en la Roma antigua; sin embargo, por curioso que parezca, estas Horas menores no atrajeron al arte romano, e incluso es relativamente difícil hallarlas en la Edad Moderna (Fig. 55). Sin embargo, cabe recordar lo íntimamente unido que está su significado a una de las funciones tradicionales de las Horas: cuidar los caballos de Helio (Sol), preparar su carro todas las mañanas e incluso dirigirlo en ocasiones (B. Peruzzi, en La Farnesina; Girolamo da Carpi, h. 1550). A veces, estas Horas pueden llevar alas de mariposa, porque, según dice G. Vasari (*Ragionamenti*) para glosar una obra suya (h. 1560), la hora es ligera y su carrera, rápida.

3. LOS DIOS DE LA VIDA, LA SALUD Y LA ENFERMEDAD

Si dejamos ya los ciclos eternamente renovados de la naturaleza y pasamos a la vida del hombre, cabe decir que ésta se inserta también en su propio ciclo: “Como las generaciones de las hojas, así son las de los hombres”, decía Homero y las fases de este ciclo pueden ser regidas por deidades: así, el nacimiento y la juventud se hallan bajo el dominio de Ilitía y Hebe, que nos han aparecido como acompañantes de Hera en el capítulo quinto. Sin embargo, no es éste un campo que llegase a tener una estructura concreta en la Antigüedad: mientras que los romanos tenían múltiples dioses, a los que nunca representaban, para velar por los niños, a los griegos no les interesaban. En cuanto a Geras [la vejez], sólo sirvió a los helenos como motivo de burla: en el capítulo decimotercero la veremos como un viejo flaco y decrepito que se enfrentó a Heracles.

Realmente, los griegos y romanos se sintieron poco atraídos por las edades del hombre –infancia, juventud, madurez y vejez–, que tanto fascinarían en el

Renacimiento: todo lo más, Ovidio sugirió su relación con la Estaciones del año (*Metamorfosis*, XV, 199-213). A nadie se le ocurrió entonces, como a Rafael en su *Incendio del Borgo*, h. 1514, interpretar el grupo de Eneas, su hijo Ascanio y su padre Anquises (véase capítulo vigésimo tercero) como una alegoría del hombre maduro entre el niño y el viejo.

En tales circunstancias, podemos adentrarnos inmediatamente en diversos fenómenos concretos que jalonan la vida del hombre. Y comenzaremos, por ejemplo, hablando de los males del cuerpo y su curación. Ya vimos, al hablar de Apolo y Ártemis, que fueron ellos, desde el principio, los dioses que se ocuparon de enviar las enfermedades y sanarlas. Ambos, y sobre todo el primero, fueron por tanto los primeros patronos de los médicos. Sin embargo, llegó un momento en que, sin duda por influjo del racionalismo creciente y de la progresiva adquisición de una mentalidad ética, la figura de estas deidades flechadoras empezó a ser vista como demasiado ambivalente y se pensó en la posible existencia de un dios exclusivamente sanador. De este modo, un antiguo médico mortal, Asclepio, considerado ya por Hesíodo hijo de Apolo y de la princesa tesalia Coronis, pasó a ser divinizado, acaso en la región de su madre en el siglo VI a.C., y adorado después en diversos santuarios, entre los que siempre destacaron el de Epidauro (verdadero centro de irradiación de su culto) y los de Atenas y Cos.

Dada su condición de “dios nuevo”, se comprende que Asclepio no tuviese más mitos que los que se le habían atribuido cuando era mortal, es decir, los de su nacimiento, su crianza junto al centauro Quirón y su juventud hasta que Zeus lo fulminó por resucitar a los muertos (véase el capítulo sobre Apolo); por lo demás, sólo lo conocía la épica como padre de Podalirio y Macaón, los médicos aqueos que intervinieron en la Guerra de Troya, y para ello se le dio una esposa, Epíone. Fue después de su divinización cuando se creó una pequeña leyenda sobre su nacimiento en Epidauro —allí lo habría amamantado una cabra y lo habría cuidado un perro, como se ve en alguna obra menor de época romana—, y también fue entonces cuando se desarrolló su “segunda familia”, formada por sus hijas, entre las que destacan Higía y Panacea, personificación ésta del utópico remedio universal.

La iconografía antigua de Asclepio, que sólo se desarrolla a partir del siglo V a.C. y que toma toda su fuerza en el siguiente, se explica en parte por las leyendas previas a su divinización: existen —aunque no sean muchas— imágenes que lo ven recién nacido —rodeado por mujeres aparece en un vaso ático de h. 420, fecha en que Sófocles introdujo su culto en Atenas—, y pueden verse, entre el siglo IV a.C. y el Periodo Imperial, esculturas que lo representan juvenil e imberbe, con pelo corto o largo, pero ya con su atributo fundamental: el bastón que solían llevar los griegos durante el Clasicismo, pero con una serpiente enrollada en él: se trataba de un símbolo muy apropiado, ya que la serpiente rejuvenece cada año al mudar de piel y su veneno se

utiliza en medicina. Sin embargo, dejando aparte estas obras —realmente escasas—, lo cierto es que la iconografía de Asclepio es muy repetitiva: sus imágenes de culto, bastante numerosas hasta el Helenismo, sólo se distinguen por estar entronizadas o en pie y por detalles en la colocación del cuerpo y los brazos: Asclepio es siempre un hombre maduro y barbado, con cara bondadosa, que sólo cubre su torso desnudo con un manto y que fija su cabellera con un escueto cordón. Aparte de su vara y su serpiente, sólo puede llevar, en ocasiones, una copa (para beber medicamentos) o los banales cetro y pátera. Raras veces le adorna una corona de laurel —recuerdo de su padre—, y prácticamente nunca aparecen junto a él la cabra y el perro que le cuidaron, ni el gallo que solía ofrecérsele.

Asclepio fue introducido en Roma con el nombre de Esculapio a raíz de una terrible peste (293 a.C.): la serpiente traída de Epidauro nadó desde el barco que la traía hasta la Isla Tiberina —tema que aparece en alguna moneda imperial—, y por ello se situó allí su santuario, a la vez que se tallaba la punta de la isla en forma de nave con un relieve del dios sobre ella. Sin embargo, la imagen no cambió en absoluto durante siglos, copiándose siempre los modelos griegos.

En la Edad Media, el recuerdo del dios se mantuvo, muy modificado, a través de la constelación del Serpentario, su huella en el cielo. Pero en el Renacimiento se recompuso su aspecto a través de los textos que lo describían (Fig. 101), a falta de esculturas bien identificadas, y se habló del simbolismo de sus atributos: según C. Ripa, el gallo se consagra a Esculapio porque es símbolo de vigilancia, que es virtud apreciada en los médicos; en cuanto al bastón con la serpiente enroscada, significa la salud del cuerpo mantenida por la energía del espíritu. De cualquier modo, era necesario reavivar su efigie, en honor a los médicos interesados por su antiguo dios (A. Canova, 1778; P.-N. Guérin, 1803; B. Thorvaldsen, 1839; E.-A. Bourdelle, 1929), y cabía recordar, a través de él, el antiguo ejercicio de la medicina (S. Ricci, h. 1728; J.W. Waterhouse, 1877; A. Rodin, h. 1903). Incluso se han imaginado pasajes de sus mitos y leyendas, como su entrega por Apolo a Quirón (H. Goltzius, h. 1590), su castigo por Zeus (O. Kokoschka, 1976) o su traslado a Roma (L. Giordano, h. 1652).

En los relieves votivos dedicados a Asclepio en la Grecia clásica, suelen aparecer junto al dios su esposa y sus hijos, imposibles de distinguir si no llevan sus nombres inscritos. Sólo una figura destaca de estos grupos familiares: la de Higía.

Higía, personificación de la salud y del bienestar físico (*Valetudo* en latín), parece que ya tenía una historia personal antes de integrarse a mediados del siglo v a.C. en el ciclo de Asclepio. Sin embargo, una vez que padre e hija se juntaron, formaron un conjunto muy estable: son numerosos los grupos escultóricos que los representan juntos, sin que nunca se subordine del todo la figura de la joven diosa: como Asclepio, recibió imágenes muy notables durante el siglo iv a.C. y el Helenismo, y en todas ellas su imagen es inconfundible: suele aparecer correctamente vestida con

túnica y manto —aunque a veces deja un pecho al descubierto—, y mantiene en sus brazos, o en torno a un bastón, o incluso alrededor de su cuerpo, una gran serpiente. Es por tanto digna hija de Asclepio, y hasta lleva en ocasiones a sus pies a Hipno, el dios del sueño, como alusión a los poderes curativos que tiene dormir y al ritual de la *incubatio*, es decir, del sueño que permitía al dios revelar a los enfermos su inmediata curación.

Higía fue, de toda la familia de Asclepio, la única figura que acompañó a su padre en Roma. Sin embargo, también hay que señalar que, tomándola como pretexto, el Imperio creó una imagen política de carácter equívoco: era *Salus*, la salud pública, el buen estado de las cosas gracias al buen gobierno: sobre las monedas aparecía como una mujer entronizada con una pátera o un casco en la mano, o a veces con un remo, y junto a ella se veía un altar con una serpiente enroscada.

En el Renacimiento, Higía recuperó su imagen antigua, utilizada a veces como una alternativa a la de Asclepio: ya la representa A. Riccio en el retrato de un médico (h. 1520), y después podemos verla en distintas ocasiones, siempre con su serpiente entre las manos (P.P. Rubens, h. 1614; A. Kauffmann, 1796; B. Thorvaldsen, 1808; G. Klimt, 1897). En cambio, no se suele seguir el criterio de A. Ripa cuando señala el gallo entre sus atributos.

Como un caso aparte dentro del ciclo de Asclepio debe verse al niño Telesforo, que se introduce en él a fines del Periodo Helenístico y se difunde bajo el Imperio. Se ignora cuál fue el origen de este diosccillo (Fig. 101), que aparece siempre cubierto por un manto cerrado con capuchón (*paenula cucullata*): es incluso posible que fuese un préstamo tomado por los griegos a los celtas o gálatas que entonces ocupaban el centro de Anatolia. Sea como fuere, debió de tener poderes salutíferos, pero su persona sigue siendo un misterio.

4. EL SUEÑO Y LA MUERTE

En el estudio de la vida del hombre no pueden faltar dos dioses cuyo carácter de hermanos resulta atractivo y peculiar dentro de la mitología griega: nos referimos a Hipno [el Sueño] y Tánato [la Muerte], que tuvieron como padre al tenebroso Érebo y como madre o nodriza a Nyx [la Noche], tal como vimos en el capítulo noveno. Viven normalmente en los infiernos, de donde salen para frecuentar a los mortales.

Hipno y Tánato, ambos nombres masculinos en griego, aparecen figurados desde el Arcaísmo como hombres, casi siempre alados y a menudo con barba, aunque lo normal es que Hipno tienda a parecer más joven que su hermano. Es posible descubrirlos como genios diminutos sobre el cuerpo de los personajes dormidos o muertos, pero también pueden aparecer de tamaño natural, haciendo de porteadores de los cadáveres en las escenas de combate: desde fines del siglo VI a.C. se llevan

a los héroes muertos, y en especial a Sarpedón en la Guerra de Troya (véase capítulo vigésimo segundo); después, desde comienzos del Clasicismo, las *léctos* áticas de fondo blanco los muestran acarreado a cualquier difunto.

A principios del siglo IV a.C., la situación cambia por completo: Tánato desaparece probablemente —hay quien dice que toma la forma de un Eros juvenil para mantenerse en el arte funerario, pero resulta difícil de probar—; en cambio, Hipno se impone, comienza una vida independiente y evoluciona: pronto se convierte en un efebo alado, muy semejante a Eros él también, pero casi siempre adormecido para mostrar su propia identidad. Poco tardará en convertirse en el grandioso Hipno helenístico, que sustituye a menudo sus grandes alas dorsales por unas alitas en las sienes, y que vuela sobre el mundo al llegar la noche para dormir a los mortales con su varita, su cuerno de sustancias somníferas o sus flores y frutos de adormidera (Fig. 200).

En Roma, Hipno toma el nombre de *Somnus*, pero mantiene su iconografía helenística: sólo raras veces sustituye sus alas de ave por alas de mariposa, y aún más difícil es que recupere su imagen arcaica de dios barbado y vestido. Sin embargo, su papel se multiplica: en las grandes escenas de los sarcófagos es común verlo junto a una figura dormida (Fig. 64), y su presencia suele suponer una ayuda para los amores mitológicos. De ahí que se refuerce aún más su relación con Eros, y que ello lleve a plantear el problema de los llamados Eroles o Cupidos funerarios, que ya abordamos en el capítulo duodécimo: cuando estas figuras de niños alados dormidos aparecen en las tumbas, resulta difícil decir si representan a Cupido —recuerdo del carácter cariñoso de un niño muerto—; si son los últimos refugios de la figura de Tánato —al fin y al cabo, aluden a la muerte—, o si representan al Sueño, imagen idealizada de la muerte: cuando la figura esculpida lleva, junto a un arco del dios del amor, una rama de adormidera, se ha llegado a hablar de “Cupido con atributos de Somnus”, o de “Somnus bajo la forma de Cupido”.

A partir de la Edad Media, las posibilidades de recuperación de Tánato son muy escasas, ya que *mors* [muerte] es palabra femenina ya en latín, e incluso en Época Imperial ya había empezado a tomar la forma de un esqueleto (mosaico de Pompeya). Sin embargo, nuestro genio de la muerte no desaparecerá del todo: siempre le cabrá refugiarse en las ilustraciones de la *Alceste* de Eurípides, tragedia donde tenía un papel importante como enemigo de Heracles (ver capítulo decimooctavo). Tánato, además, volvería a contar, a partir del siglo XIX, con un valor nuevo: el del descubrimiento de los aspectos más simbólicos y profundos de la mitología griega: no es curioso que sea por entonces cuando vuelve a representarse su figura junto a su hermano Hipno (J.W. Waterhouse, 1784) y cuando se recupera en toda su grandiosidad la idea de la muerte trágica (J. Malczewski, 1898).

Por su parte, Hipno apenas se recupera en el Renacimiento, y su mundo es objeto de visiones tan fantásticas como la de J. Tintoretto en su *Alegoría del Sueño* (1565),

que representa más bien lo que los hombres sueñan con alcanzar en la vida. Como excepción, diremos que Iris hace una visita a Hipno en una obra de G. Carpioni para incitarle a actuar (h. 1660)

Íntimamente relacionados con el Sueño se hallan, lógicamente, los Ensueños, a cuyo dios se da en griego el nombre de *Oniro*, que se suele traducir en latín como *Somnium*. Pero lo cierto es que los ensueños suelen ser muy variados: otro dios, Morfeo, adopta la forma de los seres humanos para aparecerse durante la noche a quienes duermen. Por desgracia, no nos ha llegado ninguna imagen de estas figuras huidizas: sólo Pausanias recuerda una escultura de Oniro en el Asclepico de Sición (II, 10, 2) y Filóstrato lo describe en un cuadro “en actitud relajada, con un vestido blanco sobre otro negro para sugerir, en mi opinión, su doble condición diurna y nocturna; lleva un cuerno en las manos por el que hace pasar los ensueños” (*Imágenes*, I, 27).

En la Edad Moderna resulta también difícil hallar representaciones de estos dioses: como simple excepción, citaremos un cuadro de T. Dubreuil (h. 1600) que muestra a Cibeles despertando al Sueño entre una lechuza y máscaras (atributos nocturnos), mientras que al fondo se ven tres figuras de esta índole: Morfeo, Fantaso y Fobétor (la “pesadilla”).

Finalmente, cabe recordar a los *incubos*, que son genios menores del folklore romano. Según se decía, se instalaban de noche sobre los pechos de los durmientes para provocarles pesadillas e incluso podían tener amores con mujeres dormidas. Se imaginaba que llevaban gorros cónicos que daban suerte a quienes los encontrasen, permitiéndoles descubrir tesoros (Petronio, *Satiricón*, 38). Lo cierto, sin embargo, es que tampoco tenemos representaciones antiguas seguras de estos seres, y que la famosa composición *Pesadilla*, de H. Füssli (1781), combina la tradición antigua con la británica, que imagina el mal sueño como una yegua que galopa de noche (*nightmare*).

5. LAS MOIRAS [PARCAS]

Sea cual sea la vida de un ser humano, la antigua mentalidad griega consideraba que estaba prefijada. En el momento de su nacimiento, y después en el día fundamental de sus bodas, podían asistir varios grupos de diosas —ya hemos visto a las Horas y a las Cárites— para hacer regalos y propiciar la suerte futura; sin embargo, quienes realmente decidían el futuro eran las inflexibles Moiras. Constituían un trío de deidades primitivas, hijas de Nyx [Noche], a pesar de que Hesíodo, acaso para hacerlas menos temibles, apunta también la posibilidad de que perteneciesen a la familia olímpica: en tal caso, serían hijas de Zeus y de Temis, y hermanas por tanto de las Horas. Sea como fuere, sus nombres son “Cloto, Láquesis y Átropo, y

conceden a los mortales, cuando nacen, la posesión del bien y del mal”, o “el ser felices o desgraciados” (*Teogonía*, 217-223 y 901-905). Para eso se presentan en grupo, como lo hacen ya en el *Vaso François* durante las bodas de Tetis y Peleo (h. 570 a.C.).

Realmente, lo más importante que fijan las Moiras es el momento en que concluirá la vida de aquél a cuyo nacimiento asisten. Baste decir que cuando Homero habla de la *moira* en singular, se refiere por lo general a la muerte. Por tanto, se comprende que, después de aparecer las tres durante un siglo largo como un grupo serio y bien avenido, vestidas con peplo o con túnica y manto, los artistas griegos se plantearon, en pleno siglo v a.C., darles unos atributos: al principio, les colocaron el las manos cetros y una caja misteriosa; después, ya en el siglo iv a.C., les hicieron mostrar sus habilidades como hilanderas: la primera aparecería hilando con su huso; la segunda, alisando el hilo con una espátula, y la tercera, portando una caja para guardar los hilos cortados.

Es en la Época Helenística cuando las Moiras llegan a Roma, y se encuentran allí dos deidades distintas dedicadas a cometidos semejantes a los suyos: por una parte está Fatum [el Hado], que tiene bajo su control el futuro de los hombres, las familias y las naciones; por otra, la Parca, que pone por escrito el destino de los hombres. Al aparecer las tres diosas griegas, el espíritu de imitación se impone: el Fatum se convierte en las *Tria Fata* (origen remoto de las “hadas” medievales), mientras que la Parca se multiplica también, adquiriendo cada una de las tres Parcas el nombre de la Moira correspondiente. Además, *Fata* y Parcas se convierten en sinónimos, y las *Fata Scribunda* empezarán pronto a escribir sus dictámenes.

Las Parcas o *Fata* asumen con rapidez la iconografía clásica de las Moiras, pero les añaden atributos nuevos: a las diosas romanizadas les es necesaria una balanza, un rótulo para escribir el destino, y un globo terrestre y un reloj de sol para fijar cada existencia en el espacio y en el tiempo. Con estos instrumentos se las verá en sarcófagos y mosaicos, siempre dignamente vestidas, hasta fines del siglo iv d.C.

Las Parcas desaparecerán a lo largo del medievo, dejando la parte más terrible de su función a la Muerte personificada. Habrán de ser los humanistas del siglo xv (Pico della Mirandola, Marsilio Ficino) quienes vuelvan a meditar sobre ellas y les hagan un hueco junto al macabro esqueleto con su guadaña. De este modo, se representará de forma clara cómo actúan: la primera hila, la segunda mide el hilo correspondiente a cada recién nacido, y la tercera corta por el lugar indicado. Sobre esta base se pueden contar por decenas las representaciones de las Parcas desde principios del siglo xvi (Fig. 102), de modo que basta recordar algunas de ellas, con sus características principales: pueden aparecer vestidas o desnudas, raras veces aladas (A. Correggio, 1519); en ocasiones son jóvenes, como en la Antigüedad (Rosso Fiorentino, h. 1538; P.P. Rubens, 1623), pero más a menudo se las imagina viejas (C. Salviati, h. 1550), y a veces aparece resaltada Átropa por su mayor edad y por ser la

encargada de cortar el hilo de la vida con un puñal de bronce o unas tijeras. Entre sus imágenes, resalta por su aparatosidad *La guarida de los dioses* (h. 1685) de L. Giordano, que las muestra ante una cueva de las que salen deidades; es curioso, en esta obra, que aparezca junto a ellas el misterioso *Demogorgon*, un falso dios antiguo inventado por los mitógrafos renacentistas. Finalmente, ¿cómo no cerrar la serie, aunque haya representaciones posteriores, con una famosa “pintura negra” de Goya (h. 1820)?

Capítulo decimosexto

Personificaciones de conceptos y alegorías

Obviamente, toda la mitología griega tiene un alto componente de espíritu alegórico, y ya en el siglo VI a.C. un pensador racionalista como Teágenes de Regio llegó a proclamar que incluso los dioses mayores, como Posidón o Zeus, eran en realidad símbolos antropomorfos de elementos naturales. Sin embargo, tal tesis es a todas luces excesiva, por mucho que acabase gustando a ciertos pensadores cristianos: la mayor parte de las deidades del paganismo son seres complejos, con funciones muy variadas, y la mente no parece necesitar que las ideas tomen formas de personas. Sin embargo, no cabe duda de que esta actividad mental tuvo particular desarrollo en la cultura grecorromana, y merece la pena resaltarlo dedicándole un capítulo concreto.

Desde luego, lo primero que cabe hacer es delimitar nuestro campo: ya hemos hablado, en los capítulos anteriores, de figuras alegóricas que sirven para evocar elementos naturales, tanto del espacio como del tiempo. En cuanto a las personificaciones de conceptos abstractos, que son las que aquí nos van a ocupar, bastará que recordemos en un instante la mayor parte de las que nos han ocupado hasta ahora, algunas de ellas deidades con mitología propia: allá en el capítulo segundo vimos a Astrea [la Justicia en sentido moral], que huyó del mundo al imponerse la perversidad humana; en el tercero advertimos cómo Zeus se unió sucesivamente con Metis [la Prudencia], Temis [la Ley Natural] y Mnemósine [la Memoria]; después, hemos tenido ocasión de entrar en contacto con las deidades relacionadas con la guerra, incluidas en el cortejo de Ares [Marte], y, finalmente, de mano de Afrodita [Venus] nos hemos acercado a Eros [el Amor], a Psique [el Alma] y a las personificaciones relacionadas con el matrimonio. Tiempo tendremos aún de toparnos con alguna otra figura de esta índole, sea al hablar de los dioses latinos (en el capítulo próximo), sea al ver la actuación estelar de Éride [la Discordia] en las bodas de Tetis y Peleo (capítulo vigésimo segundo). Demos por conocidas estas figuras, y completemos ahora el panorama en la medida de lo razonable.

1. LAS PERSONIFICACIONES DE ENTIDADES POLÍTICAS ANTIGUAS

Ante todo, vamos a echar un vistazo a un grupo de personificaciones relativamente aislado, tanto por su carácter como por su cronología: son las que dan forma a

creaciones humanas de carácter público, como las ciudades, los estados independientes o las provincias. Después, diremos unas palabras sobre las entidades que las rigen, es decir, el pueblo y las asambleas en unas *poleis* o *urbes* que, siquiera de forma teórica, tienden a verse como democráticas. Obviamente, se trata de figuras que tuvieron su uso en el arte antiguo, sobre todo en el de carácter oficial, pero que apenas tendrían posibilidad de recuperarse más tarde.

Comenzando por las imágenes de las ciudades, cabe decir que ya Atenas se propuso la suya, o más exactamente, la de su ciudad-estado: el Ática; sin embargo, esta mujer carente de atributos aparece sólo en un par de vasos griegos al lado de Atenea. Comparativamente, hasta resulta más importante la figura de una entidad que la cultura griega nunca vivió: la de la propia Hélade, concebida como patria común de todos los griegos, que tuvo dos momentos de gloria: cuando las *poleis* hubieron de unirse contra Persia (a raíz de ello, Fidias figuraría a Hélade y Salamina en un detalle del *Zeus de Olimpia*, por Pausanias V, II, 5), y cuando Filipo II y Alejandro planearon su invasión de Asia (en vasos suditálicos de ese momento, Hélade aparece como una digna matrona).

En realidad, fue en el Helenismo cuando las ciudades se plantearon seriamente su propia caracterización como figuras humanas. Y el punto de partida lo marcó la pléyade de fundaciones nuevas que llevaron a cabo Alejandro y sus inmediatos sucesores. A falta de deidades tradicionales que las protegiesen, se pensó en dotarlas de una *Tyche*, deidad que les concediese buena suerte y que, de algún modo, las personificase; y la primera polis que adquirió una imagen magistral con este sentido fue Antioquía, fundada en 300 a.C. por Seleuco Nicátor en Siria. El encargado de realizar la obra fue Eutíquides de Sición, discípulo de Lisipo, y lo cierto es que logró un prototipo asombroso: la figura femenina de la ciudad, con corona mural (alusión a sus murallas) y vestida con túnica y manto, aparece sentada sobre una roca y porta en una mano espigas y frutos; mientras, a sus pies nada el joven dios-río Axios, es decir, el Orontes.

La *Tyche* de Antioquía tuvo un éxito inaudito: no sólo se siguió representando hasta fines de la Antigüedad —aún la hallamos en la *Tabula Peutingeriana*, copia realizada hacia 1200 de un mapa diseñado en el siglo IV d.C.—, sino que hubo bastantes ciudades (como Palmira) que se inspiraron en ella para crear su propia *Tyche* o Fortuna.

Sin embargo, no todas las ciudades siguieron esa vía, y, entre las que buscaron planteamientos distintos, descolló Roma. Los habitantes de la Urbe, en efecto, se habían ido creando leyendas que daban a su ciudad el nombre de una mujer concreta dentro de la mitología de Eneas, y llegaron a pensar, por ejemplo, que Roma había sido una troyana que incendió las naves de éste en la desembocadura del Tíber para obligar a sus compañeros a dar por concluido el viaje. En consecuencia, se decidió personificar a la ciudad con la figura de una imponente guerrera: portaría un casco

de uno o tres penachos; vestiría con túnica, generalmente corta; dejaría un pecho al descubierto; se calzaría botas, y portaría como atributos una lanza o un cetro (a veces rematado por el águila de Júpiter, protector de la Urbe y de su Imperio), pero también una Victoria, una corona o rama de laurel y la esfera del cosmos, límite de las ambiciones romanas. Con este aspecto, podría sentarse en ocasiones sobre un montón de armas, dejando su escudo en lugar bien visible.

La imponente imagen de Roma apareció durante siglos en todo tipo de soportes, de modo que Constantino hubo de imaginar para la recién fundada Constantinopla una personificación de la misma altura. Para lograrlo, parece que tomó una imagen sedente de Rea o Cibeles y le fue retirando paulatinamente sus atributos paganos para sustituirlos por otros nuevos; de este modo, cotejando distintas imágenes que nos han llegado de los siglos IV a VI d.C., advertimos que apartó su corona mural para sustituirla por un casco con cimera de imponente penacho, que sustituyó la *cornucopia* por una lanza y que cambió la rama que portaba en su mano adelantada por un globo celeste, coronado al principio por una Victoria y después por una cruz. Lo que nunca pudo retirársele a esta imagen, como es lógico, fue su vestimenta clásica de túnica y manto.

Obviamente, no vamos ahora a plantearnos qué otras ciudades del Imperio Romano se dieron a sí mismas personificaciones. Pasemos directamente a las imágenes oficiales de las provincias del Imperio, que siguen las directrices de Roma y expresan la imagen que en la capital se tenía de cada territorio. Por poner sólo unos ejemplos, *Aegyptos*, personificación femenina de Egipto, suele portar el *sistro* y, en ocasiones, un *modio* o un ibis; a veces, puede llevar además como tocado una piel de cabeza de elefante, que es, por otra parte, el atributo principal de Alejandría. *África* (la región de Cartago o el continente africano en general, dependiendo del contexto) suele aparecer cubierta también por la piel de una cabeza de elefante, pero sus atributos preferidos son la *cornucopia* y diversos símbolos de la fauna africana (ave Fénix, escorpión, elefante); la *Galia* aparece con la trompeta celta rematada en cabeza de animal; *Hispania* lleva espiga de trigo, lanza, escudo y un conejo; *Mauretania*, un caballo y uno o dos venablos, etc.

Tras este panorama geográfico, dirigiremos ahora nuestra mirada a las personificaciones de organismos políticos. Para ello, comenzaremos por la Atenas clásica, donde *Demos* [el Pueblo], que llegó a recibir culto, fue representado a fines del siglo V a.C. por Parrasio en un cuadro que mostraba, a decir de Plinio (*Historia Natural*, 35, 69), el carácter cambiante de los ciudadanos. Sin embargo, sólo conocemos su efigie en relieves de decretos, que lo muestran barbudo y envuelto en un manto, entronizado junto a Atenea o a otras dos figuras: *Demokratía* [la Democracia], que sólo se distingue por inscripciones, y *Boulé* [el Consejo de los Quinientos], que suele aparecer como una mujer con *peplo* y manto, a menudo velada y con diadema, o

portando corona de laurel; en ciertos relieves, aparece ella sola coronando a algún ciudadano.

Llegados a este punto, nos parece de interés recordar que la Atenas clásica estaba dividida administrativamente en diez *phylai* o “tribus”, representadas cada una de ellas, en los monumentos oficiales, sea por simples mujeres en el contexto de sacrificios y fiestas, sea por el “héroe epónimo” que cada una tenía: éstos eran Hipotoón, Antíoco, Áyax Telamonio, Leós, Erecteo, Egeo, Eneo, Acamante, Pandión y Cécrope, y podemos ver sus efigies, por ejemplo, en el friso del Partenón (h. 440 a.C.).

En Roma, el Genio del Senado o, sencillamente, *Senatus*, aparece personificado, en el arte imperial, por un hombre con barba, correctamente vestido con túnica y toga y, en ocasiones, tocado con corona vegetal. Suele aparecer en los grandes relieves imperiales para simbolizar su estamento, y lo hace a menudo en compañía del Genio del Pueblo, o *Populus*, un joven de melena ondulada y semidesnudo, que suele portar en su brazo izquierdo una *cornucopia*.

Aunque ya hemos dicho que estas personificaciones, creadas en su lugar y en su momento, difícilmente podían recuperarse en otras épocas, debemos, pese a todo, señalar casos en que lo hicieron: todos sabemos que, incluso en monedas, se ha intentado a veces reproducir las imágenes de provincias romanas en los países que ocuparon, y cabe añadir que al menos una ciudad antigua, privilegiada por su destino, ha mantenido siglo tras siglo su historia brillante y sus asombrosas tradiciones: nos referimos a Roma, que, por esta razón, se ha sentido tentada a menudo por la idea de recuperar su imagen antigua. Y lo curioso es que, cuando lo ha hecho, no ha sentido reparo a la hora de añadirle atributos nuevos: así, a veces se han colocado en sus manos la tiara papal y la corona del Imperio Romano-Germánico (J. Zucchi, 1589).

2. TRES GRANDES PERSONIFICACIONES ANTIGUAS: NIKE [VICTORIA], NÉMESIS Y TYCHE [FORTUNA]

Entre las personificaciones de entes abstractos imaginadas por los griegos, sin duda algunas sobresalen por su trascendencia iconográfica, y una de ellas, además, por su antigüedad: nos referimos a Nike, que tanto los latinos como nosotros traducimos como Victoria.

“Nike, la de bellos tobillos” fue ya citada por Hesíodo como una de las deidades primordiales que se pasaron al lado de Zeus en la Titanomaquia (*Teogonía*, 383-403); desde entonces, aparece junto a él como símbolo de su triunfo y, por extensión, se convierte en un verdadero atributo para todos los dioses, héroes y hombres que tienen éxito en algún acontecer de su existencia. Carece de mitos propios, como personificación que es, pero pocas figuras han sido reproducidas en la Antigüedad tantas veces como ella.

Ya en sus primeras representaciones, a comienzos del siglo VI a.C., su imagen aparece relativamente formada, como una jovencita con alas que corre o vuela. Sólo se presentan entonces dudas en su vestimenta, pero pronto desaparece la alternativa de la túnica corta y se impone como canónica la túnica larga, completada por un manto que suele moverse a merced del viento e incluso desaparecer. Por lo demás, poco a poco aparecen sus distintos atributos: al principio, serán la diadema o corona para adornar al vencedor y la pátera o la jarra para invitarle a beber; después vendrán la palma, cintas, armas, un trofeo militar, un trípode, una cítara...: todo dependerá de la victoria que se celebre.

Nike puede aparecer, por lo demás, en los contextos más variados: su imagen volátil, a menudo en tamaño menor, puede acompañar a los dioses, o coronar a hombres —militares, atletas, incluso artistas—, o mostrarse en ámbitos sacros, desde las acróteras de los templos hasta las representaciones de sacrificios, para mostrar su feliz conclusión al amparo de los dioses. En este sentido, no podemos sino recordar el friso de Victorias que adornó el *pyrgos* del templo de la Nike Áptera —una acepción atípica de la diosa, por cierto— en la Acrópolis ateniense (h. 410 a.C.).

Por lo demás, cabe añadir que a partir del siglo IV a.C. se observan ciertas novedades: en primer lugar aparece la Nike en carro tirado por caballos, como símbolo de su poder; después, en el Helenismo, se pone de moda la Nike sobre una proa de barco, como ostentoso recuerdo de una batalla naval (*Victoria de Samotracia*, h. 190 a.C.), colocándole en sus manos, en ocasiones, una trompeta. Incluso se plantea —aunque sin mucho éxito— la idea de desnudarla, al menos en parte. Tales son las variantes que llegan a Roma y que ésta, sin aportar apenas nada nuevo, se dedicará a difundir por todo el Mediterráneo como símbolo de sus triunfos militares. Tan sólo cabe señalar el notable desarrollo que adquieren entonces en sus manos la corona y la palma —ésta última llega a convertirse en su atributo predilecto—, y recordar otros animales y objetos que pueden acompañarla: es sobre todo el águila, símbolo de Júpiter y del Imperio, pero también la *cornucopia* y, una vez más, el trofeo con las armas de los vencidos.

Mucho más limitada es, obviamente, la importancia de Némesis, personificación de la Justicia de los dioses y, sobre todo, de su Venganza. Al principio, fue una deidad normal, con su propia mitología: en el siglo VII a.C., el poema épico titulado *Las Ciprias* recordaba la leyenda de sus amores con Zeus, que ya comentamos en el capítulo cuarto al hablar de Leda; sin embargo, después se vio relegada, cada vez más, a un papel tan hierático como terrible: el de defender la dignidad de los dioses contra quienes, presos de *hybris* o loca vanidad, se atreven a provocar su cólera.

La primera imagen importante que se hace de Némesis es la de Agorácrito (h. 430 a.C.), destinada a recordar en el santuario de Ramnunte, próximo a Maratón, la

ayuda de la diosa contra los orgullosos persas. Sin embargo, no pasa de ser una efigie convencional, con un ramo y una *pátera* como únicos atributos. Realmente, es durante el Helenismo cuando se va elaborando su personalidad y se refleja en distintas obras: surge entonces el “gesto de Némesis”, que hace la diosa al escupir en un pliegue de su vestimenta (*peplo* o túnica) sostenido por una mano. También empiezan a aparecer sus atributos preferidos: la vara, las riendas, la rueda y el Grifo; menos frecuentes son otros, como las alas, la balanza, la serpiente y la *cornucopia*.

En el mundo romano, la Némesis griega se introduce con su nombre y su figura. Se convierte en la patrona de los gladiadores, que le ofrecen sacrificios en las capillas de los anfiteatros para asegurarse la justicia en los combates; pero, sobre todo, empieza a asimilarse a otras diosas de ámbitos próximos, como Victoria, Fortuna o Diana cazadora; realmente, tuvo tanto éxito que incluso en la Siria romana prestó en ocasiones sus rasgos a Allath y a otras diosas.

Finalmente, cabe cerrar este apartado con la figura de *Tyche*, que ya hemos visto en parte como protectora de *poleis*. La palabra griega *tyche* corresponde a con bastante exactitud a la castellana ‘suerte’: suerte que puede ser buena o mala, traer beneficios o desventura. Sin embargo, lo normal es que se use la palabra “suerte” para aludir a la buena, y esa misma fue la actitud de los autores griegos: Sófocles pone en boca de Edipo, en un momento feliz de su existencia, las siguientes palabras: “Me tengo a mí mismo por hijo de *Tyche*, la que regala con generosidad, y, habiendo nacido de tal madre, no me veré deshonrado” (*Edipo Rey*, 1080-1081). *Tyche* es, por tanto, *agathé Tyche*, la “buena suerte”.

Es este criterio el que dirige la iconografía de nuestra diosa: Pausanias describe un grupo en el que *Tyche* lleva en brazos a *Pluto*, personificación de la riqueza (IX, 16, 1-2); tal es su sentido desde sus primeras representaciones, a comienzos del siglo IV a.C., cuando ya la vemos, a menudo en pie y siempre vestida con túnica y manto, portando un atributo tan elocuente como la *cornucopia* o “cuerno de la abundancia”. Poco después se añadirán objetos convencionales —la *pátera*, el cetro—, pero también otros de carácter más personal: el modio de trigo y, sobre todo, el timón marino, símbolo de su capacidad para regir el mundo (que puede aparecer figurado por una esfera) o las ciudades de los hombres (representadas por una corona mural).

Mientras que en Grecia se desarrollaba esta imagen, en el Lacio se adoraba una diosa llamada *Fortuna*, con complejas atribuciones en el campo del futuro: a sus santuarios acudía la gente para que solucionase sus problemas conyugales o de fecundidad, o para consultar oráculos, o para obtener puestos políticos. Su poder era universal, de modo que podía asimilar las funciones de otras diosas o hacerlas semejantes a ella; y tantos eran sus cometidos, que podía aparecer con atributos variados en distintos lugares: en Praeneste amamantaba a Júpiter; en diversos templos de Roma, se la veía con toga, corona o huso, según testimonios escritos.

Sin embargo, ya desde el siglo II a.C. empezó Fortuna a dejarse absorber, iconográficamente, por la *Tyche* griega: tomó su forma y todos sus atributos, sin que nadie atendiese a los criterios filosóficos de quienes afirmaban que la “suerte” —*Tyche*, Fortuna— es inconstante, y que debería figurarse —así lo decía Galeno (*Protrep.*, 2)— con los ojos vendados y colocada sobre una esfera. Hasta el final del Imperio, Fortuna será siempre una diosa benefactora, a menudo acompañada por Mercurio y Victoria, cuando no asimilada a Ceres o a Isis, o incluso convertida en una diosa *panthea*, cubierta de múltiples atributos, para hacer afortunados a sus fieles en todos los órdenes de la vida.

3. OTRAS PERSONIFICACIONES DE CONCEPTOS CREADAS EN GRECIA

Al lado de estas grandes personificaciones, que cubren con sus figuras la Antigüedad clásica en su conjunto, cabe detenerse a contemplar otras que tuvieron entonces un éxito mucho más puntual, pero que lograron sobrevivir a través de descripciones literarias que recuperaría el Renacimiento, y que hoy conocemos también a través de obras antiguas.

El caso más típico es Irene. Aunque Hesíodo dio este nombre a una de las Horas, lo cierto es que su testimonio se fue olvidando, sobre todo a partir del momento en que Atenas decidió, como hemos dicho en el capítulo decimoquinto, bautizar a estas tres hermanas con otros nombres. Entonces pasó Irene a ser considerada una diosa independiente, personificación de la Paz, y su consagración llegó en 374 a.C., cuando se decidió rendirle culto. Con este motivo se encargó a Cefisódoto el Viejo una escultura fundamental: *Irene y Pluto*, la Paz como nodriza de la Riqueza, un verdadero hito en la historia de la alegoría (Pausanias, I, 8, 2 y IX, 16, 2): en ella, la diosa lleva un cetro en la mano derecha y sostiene en la izquierda al niño Pluto y una *cornucopia*, dos símbolos alternativos de la abundancia.

Esta obra se hará tan famosa que a nadie se le ocurrirá pensar en una imagen nueva para Irene, ni —dicho sea de paso— para Pluto, quien pasará a ser imaginado como un niño, aunque unos años antes lo hubiese sacado Aristófanes a escena como un hombre ciego, incapaz de saber cómo repartir sus bienes. Por lo demás, la historia de la representación de Pluto no es muy brillante: como hijo pequeño de Deméter puede aparecer entre los personajes de Eleusis (siglo IV a.C.), acompaña en ocasiones a Fortuna y recibe, en algún caso aislado, unas alas para bajar del cielo a enriquecer a los hombres (Filóstrato, *Imágenes*, II, 27).

Si el grupo de Irene y Pluto supuso una prueba de ingenio conceptual novedosa en su época, cabe decir que aún llegó más lejos, varias décadas más tarde, la figura de *Kairós* imaginada por Lisipo. Si los *Kairoi* son las Estaciones del año, como hemos dicho, *Kairós*, en singular, personifica el Momento Oportuno, o, como se dice a menudo, la Ocasión, una idea que se había introducido incluso en el lenguaje

estético a través de Policleto, pero que carecía de imagen hasta que el genial escultor sicionio ejecutó su figura (h. 325 a.C.).

En la actualidad, conocemos varias obras antiguas que se basaron en el modelo de Lisipo, sea copiándolo directamente, sea reconstruyéndolo a través de descripciones, que no faltaban. De ellas podemos al menos transcribir la más completa: un epigrama escrito a mediados del siglo III a.C. por Posidipo, y que toma la forma de un diálogo: “¿Quién eres? –El poderoso *Kairós*. –¿Por qué vas de puntillas? –Corriendo voy siempre. –¿Y las alas en los pies? –Vuelo como el viento. –¿Por qué esa navaja en la diestra te veo? –A los hombres muestro que soy más veloz que cualquier instante. –¿Y el cabello sobre los ojos? –Asírmelo puede quien me salga al encuentro. –¿Y por qué estás calvo por detrás? –Una vez que he pasado con rápidos pies, nadie puede por detrás agarrarme” (*Antología Palatina*, XVI, 275). Sólo unos detalles faltan en estos versos y pueden reconstruirse por las copias: *Kairós* iba desnudo, posiblemente llevaba también alas en la espalda y sostenía sobre el filo de la navaja una balanza de dos platillos.

Entre personificaciones tan ingeniosas y recordadas por textos, quizá deberíamos mencionar a *Diabolé*, la Calumnia que representó Apeles (h. 310 a.C.) en un cuadro complejo que comprendía diversas figuras de la misma índole (Fig. 179); sin embargo, en este caso apenas sabemos más de lo que cuenta Luciano (*Calumn.*, 2-5), por lo que no creemos necesario insistir sobre el tema. Sólo nos han llegado representaciones antiguas de una de estas figuras, *Phthonos* [la Envidia], un curioso personaje muy delgado y desnudo que se agarra la garganta con ambas manos, y parece que su iconografía se desarrolló precisamente en el Helenismo.

En el campo de las personificaciones negativas y apenas conocidas por el arte, cabe hacer también una referencia a Momo [la Burla o Crítica]: sabemos que se le imaginaba con alas –así lo dice el poeta helenístico Alceo de Mesene (*Antología Palatina*, XVI, 7)–, y su única imagen conocida, en una vasija de figuras negras del Art Institute de Chicago (h. 510 a.C.), lo muestra muy parecido al Hermes arcaico –con túnica, botas aladas y sombrero–, pero con alas y bastón.

Muy distinto es el caso de imágenes identificadas por inscripciones, pero poco conocidas a través de la tradición textual y carentes de atributos personales claros. Así, hallamos en vasos clásicos ciertas figuras femeninas que visten como las Erinias [Furias], con su túnica corta fijada al torso con correajes y sus botas, pero que parecen tener otros cometidos: son *Ananke* [la Necesidad], *Bía* [la Violencia], *Apate* [la Mentira] o *Poiné* [la Expiación], pero sobre todo *Lyssa* [la Cólera], que ayuda a los dioses a llevar a cabo sus castigos: la conocemos en contextos trágicos y puede aparecer con una cabeza de perro por encima de la suya. También cabe asociar a este grupo a *Dike* [la Justicia como castigo], que suele llevar el mismo traje, además de una espada, en el Periodo Clásico, pero que ya aparecía en el siglo VI a.C. con una imagen diferente y portando un martillo.

Sin embargo, no todas las personificaciones menores han de ser negativas: entre ellas se hallan *Areté* [la Virtud y Valentía] y *Pompé* [la Procesión religiosa], además de otras figuras que, aunque también carentes de atributos precisos, suelen aparecer como jovencitas con túnica y manto en torno a Afrodita en vasos de fines del siglo v a.C.: nos referimos a *Eudaimonía* [la Prosperidad], *Éukleia* [la Buena Reputación], *Eunomía* [la Buena Norma, como la Hora del mismo nombre] y *Eutychie* (la Buena Fortuna, que no debemos, pese a todo, confundir con *Tyche*).

Finalmente, cabe cerrar nuestra lista, que no pretende en modo alguno ser exhaustiva, con varias personificaciones relacionadas con aspectos concretos de la vida cotidiana: nos referimos, por ejemplo, a *Methe*, personificación de la borrachera, que ya fue representada bebiendo en una vasija de cristal en la Tholos de Epidauro (Pausanias, II, 27, 3) y que descubrimos con la misma actitud, en pie y semidesnuda, en varias gemas romanas. Y podemos concluir con el mundo del deporte: *Agón*, la competición deportiva, se identifica a veces con un joven que, en una escena de atletismo, toma una actitud estática, porta la palma de la victoria o algún objeto deportivo y, en ocasiones, lleva alas. En el mismo contexto se halla, como es lógico, *Palestra*, personificada en un cuadro que describe Filóstrato (*Imágenes*, II, 32).

4. LAS PERSONIFICACIONES DE CONCEPTOS CREADAS EN ROMA

El mundo de las personificaciones toma en Roma un papel asombroso. Siempre se ha dicho que la religión romana primitiva tendía, mucho más que la griega, a personificar todo tipo de seres, tanto físicos como mentales, y lo cierto es que esa propensión natural se convirtió en verdadera manía en manos de los dirigentes del Imperio. En ciertos relieves oficiales y, sobre todo, en los reversos de las monedas, se difundió todo un léxico de virtudes o de conceptos positivos con los que el poder quería difundir sus objetivos políticos o alabar las figuras del emperador y su esposa.

Obviamente, no vamos a insistir en este vocabulario. Nos limitaremos a exponerlo como tal, por orden alfabético, con su significado y sus atributos; léanlo quienes se interesen por las personificaciones más halagadoras para el poder que haya creado la mente humana, y sepan, por otra parte, que buena parte de estas personificaciones llegó a obtener los honores del culto oficial. Sólo una advertencia previa: todas las figuras que incluimos en esta serie aparecen como mujeres sentadas o en pie, vestidas con túnica y manto, y, cuando añadimos la traducción griega de algún concepto, es porque aparece en las monedas autónomas de las ciudades griegas, que se prolongaron durante todo el Alto Imperio.

Abundantia (la Abundancia y el Bienestar, personificación que hereda el sentido de Pluto, pero no su imagen ni su sexo): cuerno de la abundancia y, a veces, *pátera* y espigas.

Aequitas (la Equidad, base de la justicia; en griego, *Dikaiosyne*): balanza y, a veces, cetro, lanza y *cornucopia*.

Annona (el Aproveccionamiento anual): *cornucopia*, modio y navío.

Clementia (la Clemencia): cetro, *pátera* y a veces una rama; puede apoyarse en una columna.

Concordia (en griego, *Homonoia*): en las monedas puede llevar atributos variados: *cornucopia*, rama, Victoria, *pátera*, cetro, estandartes militares, *caduceo*, e incluso un velo con el que cubre a dos personas. Aparece también en las escenas de matrimonios (por ejemplo, en los sarcófagos): en tal caso, se encarga de juntar las manos a los contrayentes.

Fecunditas (la Fecundidad, sobre todo la de las emperatrices): iconografía basada en la de Tellus (la Tierra): varios niños, uno de ellos sobre el regazo; a veces, *cornucopia* y ramo.

Felicitas (la Felicidad vinculada a la fecundidad, la fortuna y la riqueza): *cornucopia* y *caduceo*; a veces, cetro y ramo.

Fides (la Lealtad o Buena Fe): largo estandarte militar, a menudo coronado por una mano derecha (la que sirve para prestar juramento).

Hilaritas (el Regocijo): palma y, en ocasiones, dos niños, *cornucopia* o cetro.

Indulgentia (la Benevolencia, relacionada con la idea griega de *Philanthropía*): como virtud de conceder gracias y beneficios, suele llevar una mano abierta; también puede portar cetro y flor.

Iustitia (la Justicia en su sentido jurídico, no moral, y por tanto ajeno a la idea de Astrea que mencionamos en el capítulo segundo; en griego, *Dikaiosyne*): balanza, cetro, ramo, *cornucopia* y *pátera*.

Laetitia (la Alegría): corona o guirnalda en una mano, y ancla o timón en la otra.

Liberalitas (la Liberalidad o Generosidad): *cornucopia* y tablero de cuentas o ábaco.

Libertas (la Libertad; en griego, *Eleuthería*): en monedas republicanas aparece ya como simple cabeza o como mujer en carro; después, puede llevar cetro, pero su atributo principal es el *pileus* o gorro que se colocaban los libertos para demostrar su condición.

Moneta (la Moneda y su acuñación): balanza y *cornucopia*; a veces aparece como una misma figura triplicada, alusión a las acuñaciones en oro, plata y bronce.

Patientia (la Paciencia o Resistencia): un simple cetro.

Pax (la Paz): heredera de la griega Irene, pasó a ser adorada en Roma al construirse el *Ara Pacis* (13-9 a.C.). En las monedas puede aparecer con palma o ramo de olivo, *caduceo*, *cornucopia* o cetro.

Pietas (la Religiosidad): mujer a menudo velada, que parece officiar en un altar con su mano, o con una rama o una *pátera*. En ocasiones lleva a uno o dos niños con ella.

Providentia (la Previsión o Providencia): cetro, bastón y esfera.

Pudicitia (la Castidad o Modestia): mujer con cetro que se vela la cabeza.

Securitas (Seguridad): cetro o pátera.

Spes (la Esperanza; en griego, *Elpis*): aparece con una iconografía peculiar, basada en alguna imagen de carácter arcaístico: es por tanto parecida a una *kore* arcaica, que sujeta con su mano un pliegue de la túnica y lleva en la otra una flor.

Uberitas (la Fertilidad o Abundancia de bienes naturales): *cornucopia*.

Tranquillitas (la calma del mar y, por extensión, la Seguridad general): timón de barco y, a veces, espigas.

Por lo demás, entre estas personificaciones romanas existen algunas que se apartan del esquema común de mujeres con túnica y manto. Tal es el caso, por ejemplo, de *Virtus* [la Valentía], aguerrida amazona que ya describimos al hablar del cortejo de Ares [Marte], y su compañero predilecto, *Honos* [el Honor], un joven semidesnudo que lleva rama de olivo, pátera, cetro y cornucopia: ambos aparecen por separado en las monedas, pero pueden mostrarse juntos en los relieves imperiales (Fig. 184). Finalmente, cabría completar esta lista con las figuras de *Fortuna*, *Victoria*, *Bonus Eventus* (que veremos en el próximo capítulo), por no hablar de *Aeternitas* y *Salus*, ya estudiadas en el capítulo anterior.

5. PERSONIFICACIONES FILOSÓFICAS DEL BAJO IMPERIO

El panorama frío y retórico de las personificaciones políticas puestas en circulación por las monedas imperiales se ve sacudido, durante el siglo III d.C., por el surgimiento de una serie de efigies nuevas, de carácter intelectual, que se difunden sobre todo en el ámbito sirio. Estas figuras, con su nombre en griego, suelen vincularse al movimiento neoplatónico, y su soporte más común son mosaicos con temas mitológicos, donde sustituyen a menudo a los dioses tradicionales que aparecían en los sarcófagos (dioses-ríos, dioses-montes, Sol y Luna, etc.). De este modo, las leyendas relatadas pasan a tener un sentido moral más profundo, e incluso filosófico.

Por poner unos ejemplos de estas figuras, que no suelen llevar atributos y que sólo se distinguen por las inscripciones que las acompañan, podríamos citar a *Tryphé* [la Molicie y la vida sensual], que aparece en contextos de banquete; a *Bíos* (personificación femenina de la Va fácil), a *Philosophia*, que no necesita comentarios, o a *Ágnoia* [la Ignorancia], que pone gesto de sorpresa, por ejemplo, en la representación pictórica de la leyenda de Edipo hallada en Hermópolis [Egipto].

Estas personificaciones pueden mantenerse hasta el siglo V d.C., pero su desaparición no supone, desde luego, el final de las figuras alegóricas antiguas: ya desde el siglo IV d.C. empiezan a surgir nuevas hornadas de figuras de índole semejante, aunque a menudo más vestidas y adornadas, que también muestran sus nombres escritos en

griego para identificarse y que, cada vez más, se nos presentan como medias figuras frontales colocadas en medallones.

Como ejemplos de estas entidades abstractas, que siguen en plena vigencia bajo el reinado de Justiniano y que sólo después entran en crisis definitiva, cabe mencionar las siguientes: *Epínoia* [la Atención], *Apólausis* [el Placer], *Chresis* [el Aprovechamiento de un bien], *Megalopsychia* [la Magnificencia o Magnanimidad], *Kósmesis* [la Decoración], *Epikósmesis* [la Decoración Sobreabundante] y, sobre todo *Dynamis* [el Poder y la Fuerza], que, aun careciendo de iconografía fija, aún reaparecerá presidiendo el combate de David contra Goliat en el *Salterio de París* (siglo x). Por lo demás, cabe señalar que con estas figuras se llegan a plantear –infructuosamente– modificaciones importantes en la iconografía romana tradicional: así, en un mosaico de Antioquía del siglo iv d.C., las Estaciones se ven acompañadas por personificaciones de esta índole: *Ananéosis* [la Renovación o Restauración] corresponde a la primavera; *Euandria* [la Virilidad] al verano; la citada *Dynamis* al otoño, y *Ktisis* [la Fundación] al invierno.

Esta compleja maraña de personificaciones y símbolos, que tan característica resulta del ambiente tardoimperial y protobizantino, coincide con la creación de las primeras figuras alegóricas del cristianismo, como la de *Ágape*, la Comida en común, que aparece ya en ciertas catacumbas del siglo iv a.C. como una figura femenina correctamente vestida en el contexto del banquete, y que lleva una inscripción que la identifica. Sin embargo, no sigamos adelante: entramos ya en la iconografía paleocristiana, que queda fuera de nuestro cometido.

6. PERVIVENCIA Y RECUPERACIÓN DE FORTUNA

Lo normal es que las personificaciones antiguas sucumban en el Medievo, barridas por las medievales. Sólo conceptos aislados de la Antigüedad llegaron, asumidos por los pensadores cristianos, a mantener su sentido e iconografía, aunque al precio, en ciertos casos, de grandes mutaciones.

El caso más típico y fascinante de esta perduración sometida a los vaivenes del pensamiento fue el de Fortuna. La visión positiva que de ella tenían los antiguos, pese a los ataques de ciertos pensadores, se borró entre los Padres de la Iglesia, dirigidos por san Agustín: la Fortuna, para ellos, era ciega dispensadora de bienes terrenales e instrumento diabólico. La iconografía antigua de la diosa no podía sino desaparecer, porque había cambiado la idea que se tenía de ella: Fortuna se había convertido, con todas las consecuencias, en la señora ambivalente de los vaivenes de la vida, y su atributo más prototípico, durante siglos, no podía ser sino una “rueda” que, girando, enaltece o hunde a todos los seres humanos; tal fue la imagen que describió Boecio cuando imaginó a la Fortuna como servidora de la Providencia Divina en su *Consolación de la filosofía* (524 d.C.).

Sin embargo, a fines del siglo xv se perfila un nuevo cambio, fruto de las meditaciones de los humanistas y de la lectura de Galeno y otros autores: la Fortuna del Renacimiento, seguida después durante siglos, prescinde muy a menudo de la rueda (su recuperación completa por E. Burne-Jones, en 1883, es una vuelta manifiesta a la iconografía medieval) y se convierte en una mujer desnuda o semidesnuda, a veces con los ojos vendados (G. Bellini, h. 1495), que evidencia su inestabilidad: para ello, asienta sus pies sobre un barco, o más a menudo sobre una esfera (A. Durero, h. 1495 y h. 1501; G. Reni, h. 1623), que a su vez puede navegar sobre las aguas. Unas alas muestran, en ocasiones, la velocidad con la que se mueve. Pero suele llevar una vela, que es un símbolo ambivalente: alude por una parte a lo leatorio del viento, pero, por otra, a la posibilidad que tiene el hombre de dirigir su marcha (P.P. Rubens, 1636). Y es que la Fortuna de los pensadores renacentistas, aun manteniendo todavía su carácter impredecible y variable, puede ser dirigida por quien la sabe manejar: el timón que porta en ocasiones simboliza su dominio sobre el mundo, pero también alude a la voluntad y saber hacer del navegante: éste puede obtener de la Fortuna grandes bienes, como recuerda a veces una *cornucopia* colocada en sus manos.

Estos planteamientos positivos, fruto de la nueva mentalidad renacentista, explican, por lo demás, que la Fortuna se asimile a la Ocasión –versión femenina del *Kairós* de Lisipo–, que entonces tiene gran éxito (Fig. 178): no es raro hallar a la primera con el mechón frontal de la segunda (G. Vasari, h. 1570; Fig. 106), y con razón, pues ambas suponen una incitación a actuar: “La Fortuna ayuda a los audaces”, dice el proverbio, y, según Maquiavelo, el hombre dotado de *virtù* –una mezcla de prudencia, voluntad y valor– sabe captar las circunstancias favorables, las aprovecha y prospera por ello. En cierto modo, es la misma idea que plantea A. Alciato cuando, al comentar un emblema donde aparecen Mercurio y Fortuna, dice que el conocimiento puede dominar a la suerte.

Realmente, en la Edad Moderna son muchos los significados que se ocultan tras el concepto de Fortuna: C. Ripa, que la describe como “una mujer colocada sobre una esfera, y con alas en los hombros”, o bien como “una mujer con la esfera celeste en la cabeza y una *cornucopia* en la mano”, da las siguientes explicaciones: “Algunos llaman Fortuna a la virtud operadora de las estrellas, las cuales distribuyen de forma diversa las naturalezas de los hombres moviendo el apetito sensitivo y de este modo inclinando también la razón, aunque sin forzarla. Todos los autores paganos la suelen describir como ciega para mostrar que no favorece a los unos más que a los otros”.

En tales circunstancias, se comprende que la aparición de Fortuna en composiciones alegóricas plantee a veces problemas de interpretación: es, por ejemplo, curioso que su figura pueda aparecer tanto enfrentada a las virtudes como unida a ellas:

G. Salviati, en un techo de la Biblioteca Marciana de Venecia (h. 1550), figura juntas a la Fortuna, la Sabiduría (en forma de Minerva) y la Fortaleza; G. Vasari (1548), con un criterio parecido, o acaso maquiavélico, ve a la Virtud (o *virtù*) agarrando el mechón de Fortuna mientras que la Envidia se despeña. En cambio, J. Tintoretto (1562) concibe a la Fortuna, ricamente ataviada, sentada sobre una Harpía –símbolo de la avaricia– y rodeada por hombres que vienen a rendirle homenaje.

7. PERVIVENCIA Y RECUPERACIÓN DE DIVERSAS PERSONIFICACIONES CLÁSICAS

La introducción de las personificaciones cristianas durante el Medievo supone un largo proceso conceptual y estético: los nuevos valores obligan a personificar los Pecados Capitales (soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia y pereza), las Virtudes Cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza), las Virtudes Teologales (fe, esperanza y caridad), las potencias del alma (memoria, entendimiento y voluntad), las Artes Liberales, etc., y ello supone la crisis y desaparición de casi todas las figuras alegóricas imaginadas por Grecia y Roma. Sólo alguna se mantiene, modificando por completo su sentido: nos referimos en particular a la Victoria, que pasa a convertirse en Ángel, sin que sepamos si para ello hubo de cambiar de sexo.

Sin embargo, la destrucción no es total, y al menos una personificación grecorromana, Dike o Iustitia, tiene la fortuna de coincidir con una de las Virtudes Cardinales, y –dicho sea de paso– con una de las funciones básicas de cualquier estado, interpretada por el cristianismo como manifestación entre los hombres de la *aequitas* divina. Se comprende, por tanto, que la Justicia medieval herede los atributos principales de sus antecesoras, la espada y la balanza, aunque se aumente su poder colocándola sobre un trono sostenido a menudo por leones y dotándola de corona (Giotto, 1306; A. Lorenzetti, 1338). Después, su importancia se mantiene en el Renacimiento (Rafael, 1509; D. Beccafumi, 1529; P. Veronese, 1551 y 1575; etc.), cuando a sus atributos principales se añade en ocasiones la esfera, símbolo de su dominio universal (Pollaiuolo, 1469).

Las demás personificaciones antiguas, y sobre todo las romanas, fáciles de reconocer en las monedas por las inscripciones, resurgen en el arte desde el siglo xiv. A. Lorenzetti ya recupera, por ejemplo, la figura de *Pax* [la Paz], con su rama de olivo, en 1338. Paralelamente, *Victoria* vuelve a apartarse, al principio de forma imperceptible, y después con claridad, de la figura del ángel portador de palma, convirtiéndose en el Renacimiento en una figura imprescindible para el arte oficial de los príncipes.

Realmente, no es posible adentrarse en detalle en la recuperación de las personificaciones romanas, que se convierte en todo un capítulo de la iconografía moderna, y que tiñe con su gramática de atributos la propia evolución de la iconografía

cristiana: basta asomarse a grandes ciclos alegóricos de los siglos xv a xviii —bien numerosos, como es bien sabido— y entretenerse, quien lo desee, en comparar sus figuras con las descritas por C. Ripa en su *Iconologia*: realmente, es instructivo contemplar, a la luz de este texto, publicado por vez primera en 1593, el conjunto de frescos realizado en 1595 por A. Carracci en el Camerino Farnese, donde surgen las viejas figuras romanas de Honor, Victoria, Seguridad y Piedad al lado de las Virtudes Cardinales y de creaciones modernas como Castidad, Fama o Inteligencia.

En este contexto, sólo queremos mencionar, a título de ejemplo, un campo semántico bien delimitado y con hondas tradiciones clásicas: el de la riqueza. Desde principios del siglo xvi empezó a repetirse, en las artes oficiales, la figura de Abundancia, obviamente basada en la *Abundantia* romana. Sin embargo, al lado de sus atributos antiguos —la *cornucopia* y las espigas—, vemos cómo adquiere otros: en ocasiones hallamos unos niños, que proceden de la iconografía de la Caridad, a su vez inspirada en las de Tellus [la Tierra] y *Fecunditas*, porque la Abundancia se identifica a veces con la Generosidad; también advertimos en ocasiones una bolsa, atributo sencillo tomado de Mercurio; o un cántaro del que sale agua, alusión a la fecundidad que aportan las fuentes personificadas en sus ninfas. Más raro es que Abundancia lleve una esfera (P. Veronese, 1560) o un timón (Perin del Vaga, h. 1540) como referencia a su poder en el regimiento del mundo.

En composiciones alegóricas, puede verse recuperada la idea antigua de la unión de la paz y la riqueza mediante la yuxtaposición de Abundancia y Paz; y esto nos lleva a mencionar la escasa recuperación del griego Pluto: realmente, sólo surge en obras de carácter culto y refinado (G. de Laresse, h. 1675; P.-P. Prud'hon, 1796), pero P.P. Rubens hace gala de sus conocimientos literarios cuando vuelve literalmente el tema de Irene y Pluto al componer su *Minerva defendiendo a la Paz frente a Marte* (1629).

8. LAS PERSONIFICACIONES MODERNAS CON REFERENCIAS CLÁSICAS

La recuperación de las personificaciones antiguas en el Renacimiento no se hizo de forma mecánica y servil. Basta leer a C. Ripa para darse cuenta de ello y para advertir cómo, entre sus datos, no faltan interpretaciones sesgadas de obras antiguas o propuestas personales. Así, una mujer junto a una pirámide sería, en su opinión, la Gloria de los Príncipes, y una mujer con un buitre en la mano, la Naturaleza. Por lo demás, utiliza a veces elementos antiguos dándoles un nuevo significado: así, la doble cara de Jano le sirve para construir las imágenes de Providencia y Prudencia. Finalmente, cabe advertir que toma también figuras de dioses o personajes clásicos para convertirlos, abusivamente, en personificaciones de conceptos abstractos: la figura de Animo Agradable se basa en leyendas semejantes a la de Arión y el delfín

(véase capítulo vigésimo cuarto); Fama Clara es un alegoría que conjunta a Hermes [Mercurio] con Pegaso (véase capítulo decimonoveno), y Virtud o Virtud Heroica pueden ser representadas como Belerofonte dando muerte a la Quimera o como Heracles, tradicional personificación de la Fuerza o la Fortaleza.

En este contexto, cabe señalar que existen en la Edad Moderna personificaciones sin tradición propiamente dicha en la plástica antigua, pero basadas en textos griegos o latinos. Esto hace que las podamos incluir, de algún modo, en la tradición clásica.

De ellas, la principal es sin duda la Verdad, que aparece descrita por C. Ripa con múltiples detalles y explicaciones: es una bellísima mujer desnuda, que sostiene en alto al Sol, lo mira y porta en la otra mano un libro abierto y una palma; además, bajo un pie lleva la esfera del mundo: está desnuda porque es sencilla; sostiene el Sol porque es amiga de la luz; el libro alude a que es en la letra impresa donde se encuentra la verdad; la palma le confiere fortaleza y victoria; finalmente, la esfera señala su dignidad suprema sobre las demás cosas del mundo.

Sabemos que la Verdad fue representada en el arte antiguo: aparecía en la *Calumnia* de Apeles, ignoramos con qué aspecto, y Filóstrato describe su figura “vestida de blanco” en otro cuadro (*Imágenes*, I, 27). Sin embargo, no nos ha llegado ninguna obra antigua con su imagen, y ésta fue compuesta en el Renacimiento sobre la idea de que, como decían Cicerón, Horacio y Apuleyo, debía mostrarse desnuda (*nuda Veritas*); en cuanto a los demás atributos de su imagen, fueron creaciones ingeniosas de distintos pensadores y artistas. A la luz de estos datos, asombra la consistencia inmutable que ha logrado la Verdad en el arte moderno, repitiendo su iconografía convencional como figura presentativa (G.L. Bernini, h. 1650; G. Klimt (Fig. 103)) y, sobre todo, en escenas alegóricas donde, por lo común, y como ya señalamos en el capítulo primero, es Saturno [el Tiempo] quien la desvela y muestra en su inmaculada desnudez (A. Carracci, 1584; N. Poussin, 1641 –véase Fig. 9–; J.-F. de Troy, 1733; etc.).

Un caso parecido es el de la Fama: según C. Ripa, fue Virgilio quien la describió como una mujer alada con la túnica recogida para poder correr, que porta una trompeta y lleva bordados en su traje diversos ojos, orejas, bocas y plumas. Sin embargo, carecemos de obras clásicas con tal figura: los artistas del Renacimiento, cuando la imaginaron, hubieron de acudir a la Victoria helenística de los triunfos marinos, sin duda conocida por monedas, la desnudaron en parte y le quitaron la palma. Al fin y al cabo, la idea de la fama es más renacentista que antigua, y el éxito de su imagen y de “la trompeta de la Fama” en la Edad Moderna es bien conocido (P. Veronese, 1551; A. Coysevox, 1702; etc.)

Finalmente, cabe decir unas palabras sobre Momo [la Burla o la Crítica]. Como ya dijimos en su momento, esta personificación fue creada en Grecia, pero apenas nos ha dejado rastro en el arte griego. Realmente, se ha transmitido a través de

Luciano y de otros literatos, que han asegurado su éxito en la Edad Moderna. Sin embargo, es justo decir que esta fama moderna también se ha circunscrito al campo literario: sus representaciones han seguido siendo escasas (F. Primaticcio, 1551; M. van Heemskerck (Fig. 104); G.-J. de Saint-Aubin, h. 1744).

9. ALEGORÍAS, “JEROGLÍFICOS” Y “EMBLEMAS”.

La idea misma de la alegoría como género artístico, es decir, la de la combinar en una composición personificaciones (o dioses tomados como tales) para conformar una frase o un pensamiento concreto, tiene su origen en la Antigüedad. Junto al grupo de *Irene y Pluto*, a principios del siglo IV a.C., empezaron a desarrollarse escenas de esta índole relacionadas con Eros (Fig. 81), destinadas a multiplicarse durante el Helenismo y el Periodo Imperial. A veces, es difícil definir si ciertas agrupaciones de dioses llegaron a ser vistas con el mismo sentido, o se basan en razones de tipo religioso (mitos poco conocidos, vinculaciones rituales), pero no cabe duda de que el género se desarrolló, y las descripciones que nos han llegado de ciertas pinturas, como *La Calumnia* de Apeles (Fig. 179), muestran que estos rasgos de ingenio eran apreciados. De hecho, basta leer las *Imágenes* de Filóstrato para advertir cuán fácilmente se daba un sentido moralizante a las más variadas escenas mitológicas, y bien sabemos el carácter alegórico que tomaban, en el arte de Época Imperial, las escenas relacionadas con el paso del tiempo (Fig. 99 y 100).

En el Renacimiento, como hemos visto de forma reiterada, esta visión alegórica, tanto de la mitología como de otros ámbitos culturales, se convirtió en una fórmula de pensamiento muy común entre los humanistas y eruditos. Toda imagen, toda idea, aludía a otra más profunda, y buena parte del cometido del hombre sabio era descubrir, “desvelar”, como se decía por entonces, esas “verdades ocultas” tras formas aparentemente anodinas o simplemente decorativas. Tanto se desarrolló esa forma de entender la vida intelectual, que llegaron a escribirse numerosos tratados para interpretar lo que pudiese haber tras las palabras o los objetos más sencillos, y las imágenes artísticas dieron lugar a géneros nuevos –o pretendidamente renovados y redescubiertos– que mostraban al asombrado lector los mensajes que cualquier figura o agrupación de figuras podía transmitir.

Desde luego, en principio no forma parte de nuestro cometido adentrarnos en este mundo, tan ingenioso como resbaladizo. Sin embargo, tampoco puede ignorar el iconógrafo clásico su existencia, porque en ocasiones se hallan en estos estudios imágenes de dioses, atributos y objetos cotidianos de Grecia y Roma cuya interpretación, correcta o no, explica el sentido de múltiples obras renacentistas o barrocas.

Como punto de partida de este planteamiento debemos recordar, ante todo, la pasión por el simbolismo que desarrolló, siglo tras siglo, el medievo, viendo en los

animales de sus Bestiarios, o en los comentarios moralizantes de las *Metamorfosis* de Ovidio, mensajes importantes para quien los supiese descubrir. Sobre esta base, incluso la heráldica trabajó, creando, para los escudos de los caballeros, imágenes y lemas crípticos, mensajes que sus dueños querían enviar a sus oponentes en los torneos y en las justas poéticas cortesanas: tal sería el sentido inicial de las llamadas “empresas”, que tanto fascinarían durante el siglo xv, y que se desarrollarían aún después entre los nobles y literatos. Sobre esta base, el campo de la alegoría estaba abierto. Bastaba leer ciertos textos antiguos para descubrir sus prestigiosos orígenes y actuar en consecuencia.

No es cuestión de hablar ahora de alegorías concretas del Renacimiento y el Barroco: bastantes hemos visto ya, y seguiremos viendo cada vez que repasemos la visión moderna de una figura mitológica. Si acaso, citaremos como meros ejemplos la *Alegoría de Fernando I de Medici* (Fig. 105) y dos descripciones tomadas del tratado de C. Ripa, tantas veces citado: para él, la Castidad puede representarse mediante el siguiente grupo de figuras: una mujer con cara honesta y vestida de vestal romana, con un látigo en una mano y con un Cupido de ojos vendados caído a sus pies; en cuanto a la Guerra, sería una mujer espantosa y armada con una antorcha, que camina sobre una gran cantidad de joyas y objetos de plata y oro tirados por el suelo, entre los que se encuentra la estatua rota de Pluto.

Dentro de este contexto, preferimos ahora aludir, por su utilidad tangencial a la hora de estudiar la iconografía clásica, a dos géneros peculiares –literarios y artísticos a la vez– que tuvieron amplio desarrollo durante la Edad Moderna, y que apenas hemos tenido ocasión de abordar hasta ahora.

El primero que apareció fue el de los “jeroglíficos”. Realmente, su punto de partida fue la rápida difusión, desde que lo introdujo en Italia C. Buondelmonti en 1419, del tratado *Hieroglyphica* de Horapolo, un autor que trabajó en Alejandría a fines del siglo iv d.C. y que quiso transmitir el sentido ideográfico de los jeroglíficos egipcios, ya prácticamente olvidado por entonces. Según él, por ejemplo, el halcón simboliza la divinidad o el alma; el buitre, la naturaleza femenina y la visión del futuro, y el haz de papiros, la antigüedad. Sobre esta base, los humanistas empezaron a meditar, intentaron descubrir el sentido de las inscripciones jeroglíficas conservadas en Italia y crearon jeroglíficos nuevos.

Quien más lejos se adentró en este campo fue F. Colonna, quien, en su *Hypnerotomachia Poliphili* (publicada en 1499) presentó jeroglíficos muy curiosos, algunos de ellos con elementos clásicos: “pude ver... un antiguo casco rematado por la cabeza de un perro, un bucráneo con dos ramas de hojas menudas atadas a los cuernos y una hermosa lucerna; estos jeroglíficos... los interpreté así: «La paciencia es el ornamento, la custodia y la protección de la vida». En la otra parte contemplé... un círculo, y un ancla sobre cuya caña se enroscaba un delfín: los interpreté

perfectamente: «siempre apresúrate con sosiego» (cap. VII). Sin embargo, fueron muchos los autores que, con posterioridad, se adentraron en esta vía (Fig. 106), llegando su tradición hasta el siglo XVIII.

Sin embargo, mucha mayor trascendencia iconográfica tuvieron los emblemas. Característica esencial de este género es la yuxtaposición de una imagen o representación visual, considerada el “cuerpo” por los tratadistas del Renacimiento, y unos versos explicativos, que constituirían el “alma”. El diálogo de estas dos partes tiene un elemento de misterio ingenioso que resolver, y ello explica el gran éxito de este género durante el Manierismo.

Los emblemas nacen de varias fuentes: aparte de los jeroglíficos y la literatura alegórica medieval, cuentan las monedas romanas y los epigramas griegos, con su carácter breve e incisivo. El creador del género fue Andrea Alciato, quien publicó la primera edición latina de sus *Emblemas* en Milán, en 1522, y luego tuvo una brillante carrera como jurista. La segunda edición, de 1531, fue sin embargo la que cimentó su fama: fue traducida al francés en 1540 y al castellano en 1549, y el autor amplió su libro con nuevos emblemas, hasta 211, para la edición de 1550, fecha de su muerte. Después, aún se multiplicaron las ediciones y los comentarios, que llegarían hasta las primeras décadas del siglo XVII.

Como simple ejemplo de lo que son los emblemas de Alciato, podemos presentar dos: el primero es una imagen de Eros [Cupido] montado en un carro tirado por leones a los que da latigazos y dirige con unas riendas (Fig. 107). El grabado, como es de rigor, lleva un poema sobre el poder de Cupido. El segundo, escogido también entre los de tema mitológico, muestra en el grabado una interpretación del *Kairós* de Lisipo (Figs. 106 y 177): lleva por título precisamente “La Ocasión”, y el poema adjunto describe sus detalles, tanto los marcados por la tradición clásica como los añadidos con posterioridad: así, “estoy en lo más alto y elevado / de esta rueda, porque siempre ruedo. / Mis pies están dotados de leves alas / para que parar no pueda ni estar quedo. / y para indicar mi cuidado / en cuanto desatar y cortar puedo / navaja traigo de gran agudeza...”.

En el campo del arte, se han señalado muestras del influjo de Alciato —más en el espíritu que en la mera imitación— en la Escuela de Fontainebleau, en el ambiente veneciano (Tiziano, P. Veronese) y en manieristas alambicados como G. Arcimboldo y B. Spranger, pero lo cierto es que su forma de ver la mitología como un juego de ingenio tuvo fuerte influjo en el avance de las personificaciones y las alegorías que se dio desde el Renacimiento hasta el Barroco. Realmente, durante décadas se multiplicaron los libros donde los grabados mitológicos se completaban con poemas interpretativos cargados de doctrina o de sugerencias.

Capítulo decimoséptimo

Dioses itálicos, orientales y egipcios

A lo largo de los capítulos anteriores hemos podido advertir cómo ciertos dioses, sea por su carácter de meras personificaciones, sea por su propia antigüedad remota, quedaron mal encuadrados en el conjunto de la mitología clásica. Sin embargo, ello no obsta para que los consideremos miembros de este complejo mítico, que ha constituido hasta ahora el centro de nuestras pesquisas, y en el que, además de las creencias griegas, hemos incluido las aportaciones de la Roma antigua y de la Europa medieval y moderna.

El presente capítulo, en cambio, se acerca a un mundo algo diferente. Si en la Historia de las religiones resulta imposible hablar de Grecia y Roma sin aludir a la importación de cultos “extranjeros”, en el estudio de la iconografía clásica se nos plantea un problema parecido: en distintos periodos —sobre todo en el Arcaísmo griego, a principios del Periodo Helenístico y a lo largo del Imperio Romano— se adaptaron a la estética clásica y a sus criterios de raigambre helénica las efigies de ciertas deidades no griegas, que mantuvieron su culto bajo sus nuevas formas.

En cierto modo, este fenómeno es tan general que, estrictamente hablando, incluso deberíamos plantearnos si los dioses etruscos y romanos que adoptaron las formas y personalidad de deidades griegas no se hallaban en esta misma situación, ya que, para los helenos, los itálicos también eran “bárbaros”. Sin embargo, si obrásemos así romperíamos por completo la unidad de la iconografía clásica que la evolución cultural nos ha legado. Preferimos prescindir de una visión tan “helenocéntrica” y, por tanto, limitar el presente capítulo a unos casos más concretos, aun siendo conscientes de que nos movemos en los límites flexibles donde se desarrolló la tolerancia religiosa del paganismo, la difusión de la estética “clásica” y la constante interrelación de cultos, con sus constantes asimilaciones.

Como resulta fácil perderse en un ámbito tan complejo y proteico, intentaremos fijar unos criterios para nuestro estudio. Abriremos nuestro panorama por Italia, donde nos atraerán tan sólo las deidades etruscas y romanas que no fueron asimiladas por otras helénicas y que, desde luego, hayan demostrado una cierta importancia iconográfica, tanto en la Antigüedad como en la Edad Moderna.

Fuera de Italia, en cambio, el criterio será distinto y más restrictivo: si a partir del Helenismo, como hemos señalado, un cierto tamiz clasicista tiñó las imágenes de todos los dioses, desde los célticos hasta los egipcios, desde Hispania hasta el Imperio

Parto, no por ello debemos englobar esta riada de imágenes en la “iconografía clásica” propiamente dicha. Como principio general, dejaremos de lado las deidades cuyo culto apenas salió de su lugar de origen. De este modo, olvidaremos el panorama de la Europa occidental y central, y hasta prescindiremos de dioses tan insertados a sus propias culturas como el semita Baal-Hammón, asimilado, por lo demás, a Crono [Saturno], o el sirio Bel, identificado con el mesopotámico Marduk. Incluso prescindiremos de figuras que asumieron en ocasiones iconografías puramente clásicas, como el fenicio Baalshamin, a veces llamado Zeus Belos, al que ya aludimos al hablar de Zeus, o la árabe Allath, que llegó a identificar su iconografía con la de Atenea [Minerva], por no hablar del palmireno Aglibol, que llegó a tener un santuario aislado en Roma y a mostrarse como un general romano con coraza y lanza, melena y un creciente lunar sobre los hombros.

Por tanto, los dioses orientales y egipcios que atraerán nuestra atención serán los que, aparte de asumir para sus imágenes patrones estéticos grecorromanos, vieron difundirse su culto por el Mediterráneo, transportados por soldados y mercaderes, y poblaron un cierto número de santuarios en la Hélade o en la propia Roma. Hemos de decir, por lo demás, que son los más representados y los únicos que, gracias a las referencias literarias y artísticas que los ilustraron, pudieron subsistir hasta la Antigüedad Tardía y aun recuperarse a veces en el Renacimiento.

I. LOS DIOSSES ETRUSCOS Y ROMANOS PRIMITIVOS

Pocas líneas nos bastarán para mencionar a ciertos dioses etruscos que mantuvieron su independencia iconográfica a costa de encerrarse en su propia región, compitiendo en desventaja con las leyendas griegas que fascinaban a los nobles y artistas tirrenos. Son deidades menores y difíciles de interpretar, mucho menos representadas que las grandes figuras que hallaron pronto su correspondencia con los dioses del panteón helénico. Bastará evocar, por ejemplo, a Culsans —muy semejante al Jano romano, pero desnudo, juvenil y con un gorro sobre su doble cara— y a Lasa (o el colectivo de las Lasa), una doncella, a veces alada, que acaso personificase el destino. Aún más confuso es el sentido de Maris (o de los Maris), que aparece con distintas edades, desde la infancia hasta la madurez barbada, aunque más a menudo joven, a veces con lanza o cetro: parece vinculado a la fertilidad y al amor, quizá como el Eros griego o el Genio romano. Aún podríamos añadir más ejemplos, pero caeríamos en la pura erudición; nos bastará recordar que el ámbito mítico propiamente etrusco mejor conocido por imágenes sigue siendo, hoy por hoy, el de los infiernos, que ya expusimos en el capítulo séptimo.

En Roma y su entorno, el peor enemigo del iconógrafo es el marcado carácter anicónico de la religión latina primitiva: la inmensa mayor parte de los dioses antiguos de

la Urbe nos son conocidos tan sólo por textos, porque representaban energías abstractas y nadie se entretuvo jamás en darles forma: bastaba que los sacerdotes, con su ritualismo minucioso, les ofreciesen los sacrificios y plegarias determinados por la tradición.

En tales circunstancias, sólo podemos señalar ciertas excepciones, encabezadas por el remoto Jano. Ovidio, al dirigirse a esta figura señera, que antecedía al propio Júpiter en el orden de los dioses —era mencionado antes que él y recibía la primera parte de las víctimas sacrificadas—, le dice lo siguiente: “Grecia no posee divinidad alguna equiparable a ti”. Atento a tales palabras, “el divino Jano, asombroso con su imagen de doble cabeza, mostró a mis ojos de improviso su doble rostro..., sosteniendo un bastón en la mano derecha y una llave en su izquierda”, y explicó su carácter y función: “Soy muy antiguo...; en compañía de las dulces Horas guardo las puertas (*januae*) del cielo, dejando entrar o salir al propio Júpiter; de ahí que reciba el nombre de Jano...Desde la puerta de la corte celestial, observo al mismo tiempo el levante y el poniente” (*Fastos*, I, 89-144).

Como dios de los pasos y de los umbrales, tanto en el espacio como en el tiempo, Jano dio su nombre al mes de Enero (*Januarius*), que marca el hito del invierno entre dos años vegetativos. Por lo demás, su templo junto al foro de Roma indicaba, abriendo o cerrando sus puertas, si la ciudad estaba en guerra o en paz. Con tanta importancia ritual, poco importaba que careciese casi de vida mítica: tan sólo se le recordaba como quien recibió a Saturno cuando éste, destronado por Júpiter, vino a instalarse a Italia.

La iconografía antigua de Jano tiene un punto fuerte: la representación de su doble faz, casi siempre barbada, en muchas monedas del Periodo Republicano; pero también se conocen pilares con su efigie como hitos de demarcación y, desde el siglo II d.C., imágenes suyas de cuerpo entero, tanto bifrontes como de cuatro caras, con el cuerpo semidesnudo y portando cetro.

Jano no desaparece durante el medievo: a veces lo hallamos, al menos en el siglo XII, representando al mes de Enero en los calendarios monumentales (por ejemplo, en el *Baptisterio de Parma*, obra de Antelami) o en miniaturas (*Calendario de Saint Albans*, h. 1150). Pero su difusión es mucho mayor desde el Renacimiento, cuando empieza a verse su figura en las asambleas de dioses o en ciclos de deidades (B. Zelotti, 1553; P. Veronese, h. 1557). Sin embargo, es muy raro que aparezca como tema central de una composición, salvo como motivo decorativo con dos o cuatro caras (por ejemplo, en un techo de la villa romana Buoncompagni Ludovisi, h. 1560): lo normal es que surja en algún tema mítico (como las composiciones de G. Vasari en el Palazzo Vecchio de Florencia sobre la llegada a Italia de Saturno), que evoque el invierno en algún ciclo de Estaciones (A. Caron, h. 1595), que aluda al paso del tiempo (N. Poussin, *La danza de la vida humana*, h. 1638) o que recuerde

el ritual de su santuario (J. Flaxman, *La Paz pide a Marte que no abra las puertas de Jano*, 1787).

Mucho menos importantes son los demás dioses romanos primitivos que fueron representados en la propia Antigüedad: a título de ejemplo, citaremos a Bonus Eventus [buen suceso] que empezó tutelando las cosechas y acabó auspicando el éxito de cualquier iniciativa: por Plinio (*Hist. Nat.*, 34, 77; 36, 23) sabemos que se reinterpretaron como efigies suyas en Roma dos obras clásicas griegas, de Eufránor y Praxíteles, y sus raras reproducciones lo muestran como un joven semidesnudo de melena rizada, con frutos y espigas en las manos; sin embargo, aparece también en las monedas, llevando una pátera y una *cornucopia* a un altar. También son escasas las imágenes de Bona Dea [la diosa buena], a la que su amante o esposo Fauno azotó con varas de mirto y convirtió en serpiente; las mujeres de Roma tributaban culto, a los pies del Aventino, a su imagen de mátrona sentada, a veces velada y con diadema, con una cornucopia, una *pátera* y, a menudo, una serpiente enroscada en el brazo. Mayor importancia tuvo, en cambio, Silvano, dios de los bosques emparentado con el etrusco Selvans, pero que acabó convirtiéndose, según Virgilio, en “dios de las cosechas y los ganados” (*Eneida*, VIII, 601): como tal lo vemos, en los siglos II y III d.C., barbado y musculoso, desnudo y con botas, con una piel de cabra anudada por las patas sobre el hombro derecho; en ella lleva frutos, y completa sus atributos con una rama y una corona de pino, una podadera y, en ocasiones, un perro a sus pies.

2. LOS DIOSES ROMANOS RENOVADOS DURANTE EL IMPERIO

La pobreza iconográfica de los dioses romanos viene a verse compensada en el Renacimiento a través de la lectura de los textos clásicos, y de Ovidio en particular: en sus *Metamorfosis* y en sus *Fastos*, el genial vate augusteo supo evocar con tanto entusiasmo las viejas deidades de su ciudad, enriqueciéndolas incluso con nuevos mitos, que los artistas modernos se rendirían a sus sugerencias y pugnarían por dar forma a figuras y relatos que la Roma imperial sólo conoció en su versión poética.

Un caso típico de esta “mitología literaria” es el cuento de Vertumno y Pomona. Vertumno, acaso una versión latina del dios etrusco Voltumna –al fin y al cabo, había una estatua suya en el barrio etrusco de Roma–, personificaba la idea del cambio, y en particular de los cambios que sufre la naturaleza a lo largo del año; de ahí que se le atribuyese la capacidad de mudar (*vertere*) su propio aspecto. Pomona, por su parte, era la antigua ninfa romana que velaba sobre las frutas y los frutos de los árboles (*poma*). Era lógico, por tanto, que ambas figuras se asociasen.

Según relata Ovidio, Vertumno, enamorado de Pomona, la contemplaba adoptando los más diversos aspectos: “¡Cuántas veces, ataviado como un rudo segador,

llevó espigas en un cesto...! A menudo llevaba las sienas ceñidas de fresco heno como si hubiese volteado hierba segada. En muchas ocasiones (...) pareció que acababa de desuncir unos bueyes fatigados. Si se le daba una hoz, parecía un podador de vides; si cargaba con una escalera, pensarías que iba a coger fruta; si cogía una espada, era soldado; si una caña, pescador (...). Pero su disfraz definitivo fue el de mujer anciana de blancos cabellos, con un pañuelo de colores y apoyada en un bastón: así se acercó a Pomona, le hizo ver que un olmo y una viña entrelazados forman un grupo perfecto, la incitó a casarse y abogó por Vertumno como el novio ideal para ella por su comunidad de gustos. Finalmente, se quitó el disfraz y, de inmediato, “la ninfa quedó prendada por la apostura del dios” (*Metamorfosis*, XIV, 622-771).

Es muy difícil que Vertumno aparezca solo en pintura o escultura: si dejamos de lado el asombroso *Rodolfo II de Habsburgo como Vertumno* de G. Arcimboldo (h. 1580), sólo vemos su figura de joven portando frutos como pareja de Pomona. En efecto, ésta inspira a muchos más artistas, evocando las frutas y el cultivo de frutales (Tiziano, h. 1570; C. Cornelisz van Haarlem, 1626; E. Burne-Jones y W. Morris, tapiz de 1885); por esta razón, suele llevar una podadera en la mano, alguna manzana o grandes conjuntos de frutas, que a veces rebosan de una *cornucopia*. Este último atributo, si se le añaden unas espigas, permite confusiones con Deméter, *Abundantia* y otras deidades de la fecundidad, y basta señalar en este sentido que un mismo cuadro de J. Jordaens, conservado en los Reales Museos de Bruselas, lleva hasta cuatro títulos diferentes: *Homenaje a Pomona*, *Alegoría de la Fertilidad*, *La fertilidad de la tierra* y *El otoño* (h. 1623): como se ve, la figura de Pomona es muy versátil, lo que explica en parte su perduración hasta hoy (A. Maillol, h. 1910; P. Klee, 1938, y numerosas esculturas de M. Marini, entre 1935 y 1959).

En cuanto a los amores de Vertumno y Pomona, sus representaciones son múltiples: a veces, los vemos evocados en una pareja de amantes (grabado de la *Hipnerotomachia Poliphili*, 1499, que los muestra en un carro triunfal); en otras ocasiones, se llegan a formar ciclos con los distintos disfraces del dios (por ejemplo, en las series de hasta ocho tapices diseñadas por P. Coeck van Aelst, h. 1555), pero lo normal es que el tema se centre en la conversación que mantienen, en un vergel, Pomona y la falsa anciana (E. Pontormo, 1521; P.P. Rubens, 1636; varios dibujos de Rembrandt; otras muchas obras flamencas y holandesas del siglo xvii (Fig. 108); J. Ranc, h. 1710). Como tantos temas ovidianos, el mito llega hasta hoy en ilustraciones de las *Metamorfosis* (P. Picasso, 1930).

Un tema semejante, y también de gran importancia en la Edad Moderna, es el de Flora y sus amores con Céfiro, el viento del Oeste. Flora, antigua deidad sabina y latina de las flores, la miel y las plantas útiles para el hombre, era celebrada en Roma en unas fiestas licenciosas de primavera, las *Floralia*, que le dieron una imagen de

diosa alegre: así aparece en sus únicas representaciones antiguas: dos monedas tardorrepblicanas que muestran su perfil sonriente coronado por una guirnalda.

Sobre esta base, Ovidio hizo a Flora protagonista de un mito en sus *Fastos* (V, 183-378): la identificó con una ninfa griega llamada Cloris, la retrató con diversos atributos –traje multicolor, guirnaldas, antorchas, cabritillas y liebres– e imaginó que Céfiro, enamorado de ella al verla vagar por los campos, la raptó y la desposó. Este amor feliz tuvo como fruto la dicha de la Primavera: como declara la propia diosa al poeta, “entre los campos aportados como regalo de bodas se halla un fértil jardín: la brisa lo acaricia, y lo riega un hontanar de cristalinas aguas. Mi marido lo colmó de las más escogidas flores y me dijo: ‘¡Diosa, sé tú la reina de las flores!’... Tan pronto como el rocío matutino se desprende de los pétalos..., acuden al unísono las Horas ceñidas con multicolores vestidos y van recogiendo mis regalos en sus ligeros cestillos. Se acercan de inmediato las Gracias y trenzan coronas y guirnaldas con las que ciñen sus celestes cabelleras... Fui yo quien hizo una flor con la sangre del espartano Hiacinto...; también tú, Narciso, ostentas tu nombre en los jardines, ¡oh, infeliz!, pues sin dejar de ser tú mismo eres ya otro ser...”

Este texto es básico para comprender la *Alegoría de la Primavera* de S. Botticelli (h. 1478), que muestra, junto a Mercurio, las Gracias y Venus, a Céfiro lanzándose sobre Flora y a ésta misma –según ciertos autores– transformándose en la Hora de la Primavera. Del mismo modo, inspira directamente dos cuadros de N. Poussin, *El triunfo de Flora* (Fig. 109) y *El imperio de Flora* (1631), donde se ven los diversos héroes que se transformaron en flores. Y se trata tan sólo de unas obras escogidas: la agradable figura de la ninfa de las flores ha inspirado a los más variados artistas durante cinco siglos –si tomamos como punto de partida un grabado de Altdorfer (h. 1506)–, y entre sus cultivadores podemos citar firmas como las de J. Massys (1559), L. Carracci (h. 1615), J. van der Hamen (1627), P.P. Rubens (1628) y otros muchos, llegando hasta las esculturas de J.-B. Carpeaux (1873), A. Maillol (1910) y O. Zadkine (1966). Por otra parte, no faltan artistas que hayan figurado a distintas mujeres con los atributos de la ninfa: en el Renacimiento, estos retratos tenían un sentido muy concreto, porque ilustraban la teoría, difundida por Boccaccio, de que Flora fue en realidad una prostituta divinizada por su carácter generoso: parece que esa idea domina los cuadros de B. Veneto (h. 1507), Tiziano (h. 1520) y Palma el Viejo (1522). Después, en cambio, se olvida por completo tal leyenda (Rembrandt, en imágenes de sus dos esposas; P. Batoni, h. 1738; J.-M. Nattier, 1742).

Menos fortuna han tenido los amores de Flora y Céfiro. Sin embargo, después de Botticelli y de otros pintores renacentistas y barrocos (P.P. Rubens y J. Brueghel el Viejo, h. 1617), el asunto se pone de moda con la sensibilidad dieciochesca (J.-F. de Troy, h. 1725; J.-M. Vien, 1760); esto resulta contraproducente a la larga: en el siglo XIX son ya pocos los autores que se lo toman en serio (W. Bouguereau, 1875) y,

significativamente, H. Daumier tituló *Flora y Céfiro* una litografía satírica de su serie “Idilios parlamentarios” (1850).

Junto a estos grandes relatos, los demás de Ovidio sobre mitología romana tradicional palidecen. Sin embargo, aún podemos citar, por lo menos, el cuento de una ninfa parlanchina llamada Lara: Júpiter, furioso por su indiscreción, le arrancó la lengua y la condenó a viajar a los infiernos acompañada por Mercurio, quien aprovechó su triste estado para violarla y hacerla madre de los Lares; esta leyenda, narrada en *Fastos*, 583-616, inspiró, por ejemplo, un cuadro de C. Cornelisz van Haarlem (h. 1615). Otro relato interesante nos habla de un rey muy antiguo del Lacio: Pico, hijo de Saturno. Pese a estar felizmente casado, la maga Circe se enamoró de él y, metamorfoseada en jabalí, lo atrajo a un bosque; pero, al resistirse él a sus insinuaciones, ella lo transformó en un pájaro carpintero: así lo relatan las *Metamorfosis* (XIV, 308-415), y así lo refleja una pintura de B. Tisi, “il Garofalo” (h. 1540).

3. LAS DEIDADES DE ORIENTE

Si imaginamos las regiones situadas al Este de Grecia comenzando desde el Norte, nuestra primera etapa obligada se encuentra en Tracia, aún en los Balcanes: de allí llegó a Atenas, en el siglo V a.C., el culto de una curiosa deidad, Bendis, protectora de la naturaleza a la par que cazadora. Aunque la tentación de asimilarla a Ártemis, e incluso a Cibeles y a Hera [Juno], acabó triunfando durante el Helenismo, lo cierto es que se mantuvo como deidad independiente hasta el siglo II a.C. y que tuvo varios templos en el Ática: allí se la veía figurada en estilo clásico, pero dotada de su exótica vestimenta: gorro frigio —o bien confeccionado con una cabeza y una piel de zorro—, túnica corta recubierta por una piel de animal, manto corto, botas, un cuadrípedo a los pies, y, en las manos, pátera y una o dos lanzas.

Mucho más importante fue, tanto en Grecia como en Roma, la importación de Cibeles, la gran deidad anatólica de la naturaleza. Señora de la fertilidad y de las montañas, esta figura primitiva, verdadero exponente de la Gran Diosa Madre prehistórica, sigue una iconografía —mujer sentada entre dos leones— cuyo origen puede rastrearse ya en los santuarios neolíticos de Çatal Hüyük, allá en el VII Milenio a.C. Con el tiempo, su santuario principal se situaría en Pesinunte [Frigia], en torno a una roca sagrada [la “piedra negra”], y su culto pronto irradiaría hacia Grecia, donde lo vemos ya aclimatado en el siglo VI a.C. Es precisamente por entonces cuando se redacta el *Himno homérico a la Madre de los Dioses*, que hace referencias concretas a sus atributos: “Canta, Musa, ... a la Madre de todos los dioses y de todos los hombres, a la que goza con el estruendo de los crótalos y tímpanos, con el sonido de las flautas, con el aullido de los lobos, con el rugido de los leones de feroz mirada, con los montes fragosos y con los torrentes cubiertos de vegetación”.

Gracias a su temprana llegada, Cibele pudo ser parcialmente utilizada por la mitología griega: como ya vimos en el capítulo primero, tendió a sustituir a Rea, la esposa de Crono, tanto en sus mitos como en sus representaciones. Sin embargo, lo que más choca de ella es su capacidad de permanecer sin cambios: su imagen inconfundible, en un carro tirado por leones, aparece ya en la Gigantomaquia del *Tesoro de los Sifnios*, en Delfos (h. 525 a.C.), y no hace sino reafirmarse siglo tras siglo: famosa fue la escultura de Agorácrito (h. 410 a.C.) que la representaba entronizada entre leones y portando un pandero o *tímpano*. En cuanto a su culto, lejos de diluirse en beneficio de una cierta homogeneización helénica, vio reafirmarse, una y otra vez, sus caracteres exóticos: montada a veces en su león, Cibele se mueve rodeada de Coribantes que danzan en sus festejos orgiásticos. Estos genios suelen ser identificados con los Curetes que, como se recordará, acallaron con sus danzas los llantos de Zeus recién nacido y que, según ciertas leyendas, vagaron en torno al Egeo junto a diversos dioses; por esta razón pueden aparecer a veces en el tíaso dionisiaco y, en justa correspondencia, algunas ménades se unen al cortejo de Cibele.

La gran diosa frigia hizo su entrada solemne en Roma durante la Segunda Guerra Púnica (204 a.C.), cuando los sacerdotes de Pesinunte se desprendieron de la “piedra negra” para enviarla a la Urbe como un talismán. Allí, Cibele tardó poco en sustituir a Ops, la principal diosa sabina y latina de la naturaleza, y se impuso con el nombre de Magna Mater. Aunque su templo fue colocado en lo alto del Palatino –y no en un lugar apartado, como solía hacerse con los cultos extranjeros–, su presencia escandalizó siempre a los ciudadanos, asombrados por sus agitadas fiestas y por sus sacerdotes, los *galos*, que se castraban a sí mismos durante las danzas. Sin embargo, su culto estaba firmemente asentado, e incluso hubo emperadores, como Claudio, que mostraron gran interés por él.

Durante el Imperio, la figura de la diosa aparece ya casi siempre tocada con una corona mural –símbolo del apoyo que presta a las ciudades que la adoran–, y porta en sus manos el *tímpano*, un cetro, espigas o una *cornucopia*. Además, suele acompañarla Atis, un dios menor pastoril del que la diosa se enamoró, introduciéndolo en su círculo. Según la leyenda más común, Atis amaba a una ninfa, Sagaritis, y Cibele, despechada, la mató. Desesperado, el joven se emasculó y, desangrándose, murió al pie de un pino, mientras que de su sangre surgían las violetas. Cibele lo resucitaría y el mito se repetiría ritualmente cada año, evocando el renacimiento cíclico de la naturaleza.

Atis es representado a menudo en los Periodos Helenístico y Romano. Aunque a veces va desnudo, lo normal es que lleve gorro frigio, una especie de túnica corta y un curioso traje con pantalones abiertos y abrochados por delante. Suele aparecer triste y pensativo, aunque no faltan imágenes suyas en actitud de baile, y lleva atributos de pastor (flauta de Pan, *pedum*, corderos) o alusivos a la fertilidad de los

campos (frutos, *cornucopia*). Por lo demás, puede montar sobre algún animal —león, gallo o carnero—, hallarse junto a Cibeles o yacer bajo su pino.

La diosa frigia y su amado compañero mantendrán su culto y sus representaciones hasta el final del paganismo, mostrando todo su poder, aún a fines del siglo IV d.C., en la magnífica *Pátera de Parabiago* (Fig. 110). Después, ambos desaparecerán casi por completo durante siglos, pues sólo ella podrá mantenerse, en ocasiones, como personificación de la Tierra (Fig. 20). Gracias a esta circunstancia, nuestra diosa recuperará su iconografía en el Renacimiento; en cuanto a Atis, aparece en una curiosa escultura de Donatello, conocida como *Amor-Atis* (h. 1460), pero ignoramos si su autor, que copió sin duda una imagen antigua añadiéndole unas alas, conoció su significado. Posteriormente, este dios quedaría reducido al campo de la erudición mitográfica.

Cibeles resurgió con fuerza: si A. Mantegna, en su *Introducción del culto de Cibeles en Roma* (dentro del ciclo *El triunfo de Escipión*, h. 1504), demuestra que ya conoce su iconografía antigua, la diosa, con su *tímpano* (a menudo transformado en esfera terrestre), su carro tirado por leones y su culto orgiástico, atrae desde entonces a numerosos pintores (Pinturicchio, 1509; A. Algardi, h. 1650; A. Böcklin, 1869; etc.): a veces se la ve como símbolo del mes de Julio (F. del Cossa y C. Tura en el Palazzo Schifanoia, h. 1470), o como alusión a la paz y sus bienes (E. Delacroix, 1852), pero lo más normal es aparezca como representación de la Tierra en los ciclos de los Elementos (Rosso Fiorentino en el castillo de Fontainebleau, 1535; G. Vasari en la Sala de los Elementos del Palazzo Vecchio florentino, 1555). Más raro es que ocupe un puesto junto a Posidón [Neptuno] para simbolizar el dominio sobre las tierras y los mares de un príncipe: tal es el sentido de las esculturas monumentales que encargó Carlos III para el Paseo del Prado madrileño.

Otra deidad anatólica que merece siquiera una mención es Ma: diosa solar y guerrera a la vez, esta figura de raigambre hitita llegó a Roma, donde se intentó identificarla con Belona, a su vez asimilada a la griega Enio, como ya vimos al estudiar el cortejo de Ares [Marte]. Sin embargo, esta asimilación fracasó parcialmente, de modo que vemos a Ma, en los siglos II y III d.C., vestida como un general romano (aunque a veces con túnica larga bajo la coraza) y casi siempre con corona radial.

Ningún dios semita ni sirio tuvo tanto éxito como Cibeles: en la Grecia Clásica, Sakkon se identificó pronto con Hermes en su santuario del Pireo. Más tarde, en el Santuario de los dioses sirios levantado en Delos durante el siglo II a.C., Hadad tomó el nombre de Zeus Hadad y Atargatis el de Afrodita. De estas figuras, solo la última diosa citada merece que le dediquemos unas palabras, porque su destino brillaría en otros contextos. En efecto, la gran deidad de la naturaleza y la fertilidad que tomó, según las regiones, los nombres de Ishtar (Mesopotamia), Asherat (Ugarit), Ashtoreth (Israel) o Atargatis (Siria), y que en Grecia fue mejor conocida por su

nombre fenicio de Astarté, quedó pronto asimilada a la diosa helénica del amor: como ésta, presidía el planeta Venus, y llegó incluso a prestar a la Hélade –ya lo vimos en su momento– el mito de sus amores con Tammuz o Adonis. Sin embargo, no por ello desapareció del todo: sabemos que era adorada por los orientales establecidos en Roma, donde recibía el nombre de Dea Syria o Dérceeto y aparecía sentada entre dos leones, portando en las manos un espejo y un huso.

Más tarde, Astarté cayó en el olvido, hasta que, curiosamente, resurgió por vía literaria muchos siglos después: lord Byron, en su drama *Manfredo* (1817), la evocó, estática y misteriosa, en una visión del personaje de Augusta: “Tenía mis mismos pensamientos solitarios, los mismos delirios, y vagaba igual que yo. Buscaba los conocimientos recónditos y quería comprender el universo. Tenía, además, poderes más refinados que los míos, pero unidos a un carácter más dulce...”. Se comprende que este fantasma sedujese a los artistas desde el momento mismo de su creación: si H. Fantin-Latour ilustró el texto (1879), D.G. Rossetti (1875), J.S. Sargent (h. 1900) y O. Zadkine (1959) se inspiraron en él.

Mucho más lejos, ya en Persia, se desarrolló un culto que invadió literalmente el Imperio Romano: el de Mitra. Este dios fue, en su versión más antigua, el gran protector del orden cósmico, concebido como la ley o el pacto universal que permite la sucesión de las estaciones y el giro de los astros. En consecuencia, a un nivel más bajo, era quien protegía el orden social controlado por los legítimos gobernantes, quien velaba por los contratos humanos, quien exigía a los soldados lealtad a sus juramentos y quien castigaba con su maza a los transgresores de la ley. Lógicamente, su culto fue bien recibido por los poderes públicos.

Sin embargo, la versión evolucionada del mitraísmo que empezó a conocerse en Occidente en el siglo I a.C. y que se impuso en el siglo II d.C. se basaba en un culto comunitario, al que sólo tenían acceso los hombres, e incidía en la visión astrológica del dios: Mitra, que ya se había convertido en un dios solar en el contexto del mazdeísmo, aparece con una iconografía formada acaso en Armenia y Anatolia: tocado con gorro frigio y vestido a la persa, dispara su arco o, mucho más a menudo, arrastra hasta la cueva primordial al toro, símbolo de la fecundidad, y allí le da muerte (*Mitra tauróctono*) para que la vida animal y vegetal surja de su médula, de su sangre y de su esperma; poco importa que intenten contrapesar su acción el perro y la maléfica serpiente: testigos del mito son los genios Cautes y Cautopates: el primero, símbolo de Oriente, levanta su antorcha, mientras que el segundo –el ocaso– vuelca la suya.

En cuanto a la decoración de los *mitreos*, se completa con otras imágenes: a veces, Mitra aparece naciendo de una roca el 25 de diciembre y recibiendo el homenaje del Sol y de los pastores; en otros casos, vemos imágenes de Aión [la eternidad] con una forma particular: como ya señalamos en el capítulo decimoquinto, es un cuerpo humano con cabeza de león y rodeado por una serpiente enroscada. Al fin y al cabo,

Mitra es un salvador que promete la resurrección de la carne y una vida feliz infinita más allá de la muerte. Por lo demás, pueden verse el zodíaco, el Sol, la Luna y, en el suelo, las figuras alusivas a los grados de iniciación, que se corresponden con los siete planetas: el Cuervo [Luna], el Novio [Venus], el Soldado [Marte], el León [Júpiter], el Persa [Mercurio], el Correo del Sol [Sol] y, finalmente, el Padre [Saturno].

Mitra fue directamente protegido por los últimos emperadores paganos, quienes lo vincularon a su teología del *Sol Invicto*, protector del Imperio, y lo enfrentaron al cristianismo, con el que tantos paralelismos tenía. Sin embargo, el mitraísmo no podía sustraerse a su carácter exclusivamente masculino, basado en una camaradería de tipo militar. Aunque intentó aproximarse al culto a Cibeles, no pudo superar esta limitación y desapareció para siempre: por ello resulta asombroso ver un taurobolio de Mitra, perfectamente reproducido, en un lugar tan atípico como el claustro de Monreale (siglo XII). Se trata de una mera curiosidad: ni siquiera en el Renacimiento salió el dios persa de los tratados eruditos.

4. LOS DIOSSES EGIPCIOS

Si las deidades anatólicas y sirias eran vistas en Grecia como relativamente semejantes a las helénicas y asimilables a ellas, las egipcias tuvieron siempre un carácter mucho más “exótico”: sin duda hicieron esfuerzos Heródoto y otros autores por hallar equivalencias, que, sin duda, llegaron a convertirse en asimilaciones en el Egipto helenístico y romano (Neith-Atenea, Neftis-Afrodita, Bastet-Ártemis, Thoth-Hermes, etc.), pero se trataba siempre de aproximaciones inexactas e inestables, de modo que los dioses egipcios tuvieron muchas más posibilidades de mantener su independencia, aun helenizando el estilo de sus imágenes a partir del Periodo Ptolemaico.

Sin embargo, su propia extrañeza cerró a muchas de estas figuras la posibilidad de abandonar el valle del Nilo: ¿quién, fuera de Egipto, podía sentirse seducido por la gata Bastet, aunque dotasen a su vestimenta de pliegues clásicos? ¿Cómo aceptar al enano Bes, que nunca perdió sus facciones arcaicas, aunque los sacerdotes egipcios se empeñasen, según una pintura pompeyana, en danzar con su máscara? Una vez derrotada Cartago, que había difundido su culto en Occidente, lo único que podía hacer este dios para mantenerse en vida era tomar el carácter de *pantheo*, es decir, de dios universal cargado de propiedades ocultas, y mostrarse para ello con cuatro brazos, cuatro alas, compleja corona y diversos cetros. En cuanto a su compañera tardía en estilo “realista”, Besit, alegre y desnuda, tocada con una guirnalda y unas plumas de avestruz, sólo gustó a los devotos egipcios.

Si la imagen de Bes apenas aparece fuera de Egipto en época romana, algo semejante es la situación de Apis: en broncecillos y relieves votivos del Periodo Imperial

apreciamos sus formas de buey o de novillo helenizadas, con un creciente lunar en la testuz o en el lomo, y sabemos que el emperador Juliano, en su pasión por recuperar el paganismo, acuñó su imagen en unas monedas (362 d.C.). Pero lo interesante de este dios es su resurgimiento al amparo de las meditaciones renacentistas: Filippino Lippi, en su *Culto a Apis* (1490), se planteó la relación de nuestro toro con el “becerro de oro” bíblico, y Pinturicchio elaboró unas composiciones muy imaginativas para decorar los Apartamentos Borgia del Vaticano (1492) con este animal divino, identificado con el toro heráldico del pontífice.

Pasando ya a las deidades egipcias que, helenizadas, difundieron ampliamente su culto, debemos comenzar nuestro repaso por Zeus-Ammón (o Júpiter-Ammón). Obviamente, Ammón es el propio dios-carnero Amón en transcripción griega —la grafía Hammón, que a veces se encuentra, es fruto de una confusión ortográfica con el dios semita Baal-Hammón—, y su introducción en la Hélade fue fruto del prestigio alcanzado, ya a mediados del siglo VI a.C., por el oráculo de Siwah. Es por entonces cuando los colonos de Cirene helenizaron la iconografía del dios, haciéndola figurar en sus monedas.

El barbado Zeus-Ammón, con sus cuernos de carnero, su cetro y un carnero a sus pies, se mantuvo durante el clasicismo y renovó su culto bajo Alejandro Magno, quien tuvo a gala, después de su visita a Siwah, añadir a sus propios retratos los cuernos del dios. Algunos monarcas helenísticos mantuvieron la misma costumbre: Amón, y por tanto Zeus-Ammón, se había convertido en símbolo del poderío egipcio y, por extensión, de toda África.

Posiblemente fue ésta la razón por la que Augusto adoptó, para muchos relieves conmemorativos, el mascarón del dios, convertido para él en un trofeo; sin embargo, también pudo contar el hecho de que Júpiter-Ammón empezase por entonces a enriquecer su contenido: se planteó la posibilidad de asimilarlo a Serapis (el llamado Serapis-Ammón), dándole así una faceta funeraria, y, en este contexto, se atribuyeron a la cara del dios unos poderes protectores o apotropaicos semejantes a los de otro trofeo legendario, el *gorgoneion*, con el que a veces se asocia en medallones monumentales. Con el tiempo, lo único que quedará de Júpiter-Ammón serán esos relieves, que los escultores renacentistas reproducirán como meros ornamentos.

Pese a su interés, Zeus-Ammón tuvo, en época helenística y romana, un grave problema: sus templos más famosos —los de Siwah y Tebas— se hallaban lejos de los puertos egipcios que podían asegurar su acceso al Mediterráneo. Por tanto, se explica que quedase excluido de los santuarios de dioses egipcios que, durante el Periodo Ptolemaico, se difundieron por el Egeo y sirvieron de carta de presentación para la religión nilótica: estos templos, lugar de reunión de los mercaderes alejandrinos, fueron el origen de los que se construirían por doquier durante el Imperio Romano, y

por tanto deben estudiarse juntos los cuatro dioses principales que en ellos se adoraban: Isis, Serapis, Anubis y Harpócrates (Fig. 111).

Isis pronto se revelaría como la figura más sugerente del conjunto. La antigua esposa de Osiris, la que dio a luz a Horus y cuidó de recuperar los restos de su esposo para permitir su resurrección, recibió pronto, ya bajo los faraones, un culto de carácter místico, relacionado con el más allá. Con el tiempo, se convirtió en la diosa más importante del panteón egipcio, absorbiendo incluso cometidos y atributos de otras, y ello explica las dificultades de los tratadistas griegos para definirla: Heródoto sugirió una relación superficial con Ío —los cuernos de ternera—; también hubo intentos iniciales de ver en ella a Deméter [Ceres], pero lo cierto es que Isis era una diosa única, capaz de mantener su personalidad incólume aun helenizando sus carnaciones y su vestimenta (Fig. 112).

Fue durante el Helenismo cuando esta diosa adquirió su iconografía “clásica” definitiva, con la que, tiempo más tarde, la evocaría Apuleyo:

“Su rica y larga cabellera caía suavemente en rizados sobre su escote divino... Cubría su cabeza una corona de variadas flores... Sobre la frente, en el centro, había un disco plano que, como un espejo o una luna simbólica, reflejaba una blanca claridad. A izquierda y derecha, el disco descansaba sobre las espiras de dos cobras erguidas, y, para mayor realce, surgían por encima unas espigas... Su túnica multicolor, de finísima tela, pasaba del blanco más reluciente al dorado del azafrán más florido, y luego al más vivo granate de la rosa. Pero lo que deslumbraba más mis ojos era su manto, tan oscuro que irradiaba reflejos de puro negro. Ese manto envolvía su busto pasando bajo el hombro derecho y cubriendo el izquierdo..., y uno de sus extremos caía en artísticos pliegues hasta rematar con graciosos flecos su orla inferior; todo él... estaba sembrado de radiantes estrellas y, en el centro de ese firmamento, la luna llena despedía rayos de fuego... Los atributos que llevaba la diosa eran muy variados: en la mano derecha portaba un *sistro* de bronce; con la izquierda sostenía por el asa, rematada en un cuerpo de cobra, una vasija de oro..., y sus divinos pies calzaban unas sandalias confeccionadas con hojas de palmera, el árbol de la victoria” (*El asno de oro*, XI, 3,4 - 4,3).

Poco podemos añadir a tan prolija descripción: lo único importante que no cita nuestro novelista, acaso porque la imagen que describe es de las pocas que no lo llevan, es el “nudo isíaco”, que el manto forma entre los dos pechos en esta vestimenta helenizada. Aún cabría hablar de otras variantes de detalle, como el adorno de la frente, que admite diversas soluciones, o la posibilidad de dar a la *sttula* o vasija con asa la forma de una *cista mística*, caja cerrada sin asa que, sobre la tapadera, lleva una serpiente enrollada en espiral.

Por lo demás, la Isis helenístico-romana admite distintas advocaciones: así, la *Isis velada* va cubierta con su manto; la *Isis Pharia*, protectora del Faro de Alejandría y de la navegación en general, monta sobre una nave y sostiene una vela, mientras que la brisa agita sus vestidos; la *Isis-Thermutis* (o *Isis-Hermutis*) presenta su figura rematada en cuerpo de cobra, sea desde el cuello, sea desde el vientre; la *Isis Lactans* amamanta a su hijo Horus o Harpócrates; la *Isis Sothis*, portando cetro y *sistro* o *cornucopia*, está sentada sobre un perro que corre, símbolo de la estrella que marca el principio del año agrícola; finalmente, suele identificarse como *Euthenia* (o “abundancia” de Egipto) la figura de Isis con espigas en la mano y, muy a menudo, acostada sobre una esfinge faraónica.

Por otra parte, abundan las imágenes que muestran a Isis asociada con alguna diosa griega: *Isis-Deméter* porta espigas en la mano; *Isis-Afrodita* va desnuda o semidesnuda; *Isis-Fortuna* lleva timón y cornucopia; *Isis-Ío* muestra cuernecillos en la frente, e incluso se conocen versiones de la Ártemis Efesia que llevan, sobre la cabeza, el tocado típico de Isis. Con tal cantidad de iconografías, se comprende que, ya en la época de Apuleyo (h. 155 d.C.), Isis tuviese, para sus adeptos, poderes omnímodos: “Soy la madre de la inmensa naturaleza, la señora de todos los elementos, el tronco que da origen a las generaciones, la suprema divinidad, la reina de los muertos, la primera entre los habitantes del ciclo...”: así empieza una larguísima letanía que incluye su identificación con Cibeles, Atenea [Minerva], Afrodita [Venus], Ártemis [Diana], Perséfone [Proserpina], Deméter [Ceres], Hera [Juno], Enio [Belona] y Némesis (*El asno de oro*, XI, 5, 1-3). Era fácil convertir a Isis en una diosa *panthea*, recargada de atributos, con dos cornucopias, timón y alas: no cabía talismán más mágico y poderoso que una imagen de esta índole.

En plena crisis del paganismo, Isis se resistió a morir: aún la hallamos en un marfil de la catedral de Aquisgrán, fechado en el siglo vi d.C., con una nave en la mano derecha y una cornucopia coronada por un templete de Harpócrates en la izquierda; alrededor, dioses menores (Cupidos, Pan, una ménade) parecen querer sumar sus fuerzas para salvarla. Sin embargo, nada lograrán, y habrá que esperar al siglo xv para que los pintores miniaturistas se planteen de nuevo la imagen de la diosa, y lo hagan basándose en Boccaccio, quien la veía como Ío y como navegante, o en la *Épître d’Othéa*, donde aparecía como Ío, como diosa agrícola y, curiosamente, como imagen de la Virgen.

Sin embargo, la recuperación iconográfica de Isis tardará en llegar: todavía Pinturicchio, en los Apartamentos Borgia del Vaticano (1492), la ve como una simple dama, y las dudas se mantienen en el siglo xvi, cuando se desarrolla la idea de que es la diosa principal de la naturaleza y se la llama *Isis Multimammia*, abusando de su identificación con la Ártemis Efesia. Los mitógrafos (con V. Cartari y A. Kircher a la cabeza) logran desentrañar su compleja personalidad y su iconografía

más correcta, con la ayuda de Apuleyo, pero la fluida y multiforme Isis sigue resultando, siglo tras siglo, demasiado sugerente para someterse a un canon: su espíritu inspira, siquiera en parte, la egiptizante *Fuente de la Regeneración*, canto a la naturaleza levantado en París en pleno periodo revolucionario (1793); después, H. Füssli (1805) y O. Redon (1890) la seguirán imaginando tan atractiva como peligrosa.

Pese al dominio absoluto de Isis, el dios imaginado para presidir el grupo de los dioses egipcios helenísticos fue Serapis. Según relataba Ptolomeo I, él mismo, a fines del siglo IV a.C., envió a buscar una imagen de culto a Sinope, en el Mar Negro, y la bautizó con este nombre, sin duda adaptación al griego de Osor-Hapi, deidad relacionada con Osiris y, por tanto, con el Más Allá: en cierto modo, lo que pretendió, partiendo acaso de una escultura de Asclepio, fue helenizar de forma drástica la imagen del esposo de Isis. Y para completar esta figura barbada con manto, le colocó encima un cesto o *kálathos*, símbolo de riqueza, y le añadió una *cornucopia* y un cetro.

Pese a la buena voluntad de los Ptolomeos, su dios artificial tardó bastante en imponer su presencia: fue sólo en el siglo II d.C. cuando logró su verdadera expresión de dios oscuro y subterráneo, al crearse una imagen nueva para el Serapeo de Alejandría: su frente oscurecida por unos mechones verticales, su mirada profunda y su actitud hierática le convirtieron, quizá, en el único dios capaz de evocar los infiernos y de atraer, a la vez, la devoción de los fieles. Es posiblemente entonces cuando recibió como atributo un Cerbero peculiar, con cabezas de león, perro y lobo: de él hablamos ya en el capítulo séptimo, señalando el carácter simbólico —pasado, presente y futuro; juventud, madurez y vejez— que tomarían estos elementos animalísticos. Por lo demás, sabemos que Serapis, como Isis, se vio asimilado a otros dioses: aparte del ya mencionado *Serapis-Ammón*, con cuernos de carnero, tenemos un *Serapis-Helío*, con corona radiada, un *Serapis-Heracles*, desnudo y con clava, y hasta un *Serapis pantheo*.

Sin embargo, poco tiempo tuvo para consolidar su éxito: tuvo que competir, en la propia Roma, con algunas imágenes helenizantes de Osiris en forma de momia —cuyo exotismo resultaba sin duda muy atractivo— y, cuando ambos dioses desaparecieron a la llegada del cristianismo, lo hicieron ya para siempre: sólo los eruditos de la Edad Moderna se entretuvieron en reconstruir sus imágenes.

Por lo demás, Serapis se vio asociado a la figura extraña de Agathodaimon, el “Buen Genio”. Este dios, aunque recibió culto en la Grecia clásica, no cobró su forma definitiva de serpiente barbuda hasta el Helenismo (Fig. 35), y fue entonces cuando su papel de espíritu telúrico y funerario a la vez lo convirtió en el compañero ideal del dios alejandrino: llegó a portar el *pschent* (corona doble del Alto y del Bajo Egipto), sirvió en ocasiones para elaborar imágenes de Serapis con cuerpo de serpiente —verdaderos paralelos de *Isis-Thermutis*—, e incluso apareció en ocasiones

bajo forma humana, como un dios barbado idéntico a Serapis –aunque a menudo sin *kálathos*–, con una cornucopia y una serpiente como atributos.

Durante el Helenismo, la Tríada Alejandrina tuvo como tercer miembro a Anubis, el dios chacal de la muerte y el embalsamamiento, el que había momificado a Osiris para devolverle a la vida; según Plutarco (*De Iside et Osiride*, 14), era hijo de Osiris y Neftis, pero Isis lo había adoptado como suyo propio. Para helenizarse, esta extraña deidad se vistió con túnica y clámide, con manto o con coraza (sin duda para defender las tumbas), y tomó en sus manos *caduceo*, palma o sistro; sin embargo, mantuvo casi siempre su cabeza canina sobre un largo cuello, una máscara que los sacerdotes se colocaban en las fiestas, aunque muchos romanos se burlasen de ellos y viesen en el “aullador Anubis” el símbolo de exotismo egipcio en su aspecto más inaceptable. En realidad, sólo se vio una salida a esta extraña iconografía: la de buscar una asimilación con Hermes [Mercurio] como acompañante de las almas al más allá y transformarlo en Hermanubis, un joven semidesnudo de largas melenas, con *kálathos* y flor de loto sobre la cabeza, palma y *caduceo* en las manos y un perro a los pies.

Es posiblemente este problema de imagen lo que llevó a sustituir paulatinamente a Anubis por Harpócrates, imagen totalmente humana de Horus niño. Cuando no aparece en el regazo de *Isis Lactans*, este jovencito se muestra en pie o sentado sobre las aguas primordiales, representadas por una rana o, mucho más a menudo, por una flor de loto; sobre la cabeza puede llevar el *pschent* u otra flor de loto, y la actitud de sus brazos es casi siempre la misma: sobre el izquierdo lleva una *cornucopia*, mientras que acerca a su boca el dedo índice de su mano derecha: este gesto, heredado de iconografías faraónicas, ha sido interpretado de dos maneras muy distintas: o bien se chupa el dedo en un gesto infantil, o bien solicita silencio religioso. Mucho más raro es ver el torso de Harpócrates sobre un cuerpo de cocodrilo, imitando la iconografía de *Serapis-Agathodaimon* y de *Isis-Thermutis*. Por lo demás, son muy curiosos los estudios que sobre él hicieron ciertos mitógrafos de la Edad Moderna, buscándole semejanzas con ciertos dioses de India, China y Japón que aparecen sentados sobre flores: esta coincidencia iconográfica les invitó a soñar con una verdadera mitología universal sin fronteras culturales, mucho más ambiciosa que la que atisbaron los griegos y romanos.

Aunque podríamos dar aquí por acabada la presentación de los dioses egipcios que fueron conocidos y representados en Roma, no podemos sino añadir unas palabras acerca de un campo iconográfico muy peculiar, que en el Imperio se asociaba siempre a los conocimientos ocultos de egipcios, hebreos y caldeos: nos referimos a los genios poderosos de la magia, que los gnósticos asumieron en ocasiones como portadores de fuerzas asombrosas. En ocasiones, Harpócrates puede aparecer en actitudes atípicas, relacionadas sin duda con significados crípticos; en otros casos, los

dioses alejandrinos, e Isis en particular, están asociados con la misteriosa Hécate. Finalmente, en objetos menores, a menudo en gemas, hallamos a *Abraxas*, extraño monstruo con cabeza de gallo, coraza y piernas de serpiente, que porta en los brazos, como armas infalibles, el escudo y el látigo; puede aparecer en compañía de distintas deidades, como Bes —a cuyo carácter mágico ya hemos aludido— u otras de carácter solar o cósmico. Semejante es el caso de *Cnubis*, fruto de la evolución de un dios egipcio tradicional, que aparece como un monstruo con cuerpo de serpiente y cabeza de león coronada por siete rayos; con el tiempo, su imagen evolucionaría hasta adquirir una cabeza de Medusa, importante talismán, y aún serviría entre los siglos IV y VIII para asegurar, con sus poderes ocultos, la concepción y el parto.

Capítulo decimoctavo

Heracles [Hércules], entre héroe y dios

A partir del capítulo que ahora comenzamos, el tono de nuestra exposición tiene que cambiar por fuerza. Hasta ahora, hemos hablado de dioses, de entes creados por la imaginación humana, definidos por ella y objeto de culto por su consideración de seres infinitamente superiores, capaces de influir en las vidas de los mortales para bien y para mal. Han sido, como hemos visto, símbolos de ciertas cualidades, personificaciones de todo tipo de elementos, tanto concretos como abstractos, y protagonistas de mitos con un significado complejo, pero siempre trascendente y de gran importancia para nuestro devenir.

A partir de ahora, en cambio, pasamos al mundo de los “héroes”, de unos seres que, en principio, fueron humanos, aunque se situasen en los siglos remotos de la Cultura Micénica. En realidad, desconocemos hasta qué punto reflejan, idealizadas, las hazañas de antiguos monarcas, del mismo modo que desconocemos cómo fue y qué hizo en su vida real el rey Arturo. Pero somos conscientes de que, para el griego clásico, Perseo, Jasón o Aquiles fueron hombres verdaderos que, por sus gestas sobrehumanas, merecieron un destino superior: el acceso a las Islas de los Bienaventurados, un “culto heroico” en torno a su tumba y un respeto reverencial que podía llevar a la realización de sacrificios en su memoria y al recuerdo de sus acciones en poemas épicos y tragedias.

Obviamente, este *status* heroico acarrea, en el campo de la iconografía, una visión muy peculiar: por lo general, los héroes tienen muy escasas imágenes representativas, sobre todo en la Antigüedad, porque apenas reciben culto y, por tanto, no las necesitan; la situación cambia algo en época moderna, ya que, tras la desaparición del paganismo, la diferencia entre héroes y dioses se difumina y ciertos personajes heroicos pueden llegar a convertirse en símbolos: así, Penélope podrá mostrarse como personificación de la fidelidad conyugal, Ulises llegará a competir con Hermes como efigie misma de la inteligencia práctica, y Orfeo simbolizará la inspiración poética con tanto derecho como Apolo.

Por otra parte, cabe decir que, iconográficamente hablando, un héroe “es” su leyenda, “es” el conjunto de acciones que caracterizan su existencia. Por lo general, los héroes aparecen en composiciones descriptivas que presentan sus gestas, y por tanto el reconocimiento de un tema heroico pasa de forma inexcusable por el recuerdo de la leyenda correspondiente. En tales circunstancias, los demás elementos

iconográficos deben verse a un nivel secundario: lo normal es que los héroes carezcan de atributos, y, si alguna vez los llevan, éstos corresponden directamente a una de sus gestas: tal es el caso de la cabeza de Medusa en manos de Perseo, o de la cabeza de jabalí a los pies de Meleagro. Incluso la edad del héroe varía a lo largo de su biografía, como la de cualquier ser humano.

En tales circunstancias, los próximos capítulos van a tomar un marcado carácter narrativo: transcribiremos, siempre que podamos, textos de autores manejables —a menudo los más conocidos por los artistas, o los más accesibles por su extensión— e insistiremos en los pasajes preferidos por el arte en las distintas épocas, cuando no en los significados —funerarios, simbólicos, modélicos— que una escena puede tomar en ámbitos diferentes. Sólo prescindiremos, como hemos hecho hasta ahora, de las iconografías muy aisladas, reflejos a menudo de pruritos culturalistas por parte de ciertos creadores y comitentes.

I. LA IMAGEN DE HERACLES [HÉRCULES] EN LA ANTIGÜEDAD

Tras la introducción que acabamos de hacer, quizá la figura de Heracles [Hércules] merezca unas matizaciones, sobre todo por lo que se refiere a la idea que de él se hizo la Antigüedad. En efecto, tanto en Grecia como en Roma este héroe es, en realidad, un ser atípico, ya que, aun naciendo mortal, acaba siendo divinizado y accediendo al Olimpo, por lo que recibe culto y sacrificios como cualquier otro dios. En cierto modo, su situación es semejante a la de Dioniso [Baco], lo que provocará —muy pronto lo veremos— un cierto número de contactos entre los dos, además de una reacción “política” en torno a las figuras de ambos: muchos gobernantes, tanto helenísticos como romanos, tenderán a asociarse a cualquiera de ellos para asegurarse así la divinización por parte de sus súbditos.

Sin embargo, entre Dioniso y Heracles hay una diferencia fundamental: desde su aparición en la Hélade, el primero recibe culto divino, y por tanto el mito de su “divinización” en vida parece una explicación teológica a posteriori. En cambio, sólo empieza a considerarse la apoteosis de Heracles relativamente tarde —entre los siglos VII y VI a.C.—, de forma que, a todos los efectos, su figura se conforma como la de un héroe al que, con el tiempo, se convierte en protector divino de la virilidad y en escudo de los humanos contra las fuerzas malignas.

La imagen física de Heracles empieza a elaborarse en la *Iliada* (V, 392-397), donde se le caracteriza como arquero, y se perfila a lo largo del siglo VII a.C.: Hesíodo, en su *Escudo* (122-139), aún lo ve como un hoplita, con armas regaladas por Atenea y Hermes, pero en esas mismas fechas se empieza a adoptar el modelo mesopotámico de Gilgamesh, el grandioso cazador: Heracles aparece con un león en las manos, y enseguida reviste su piel, la *leonté*. En la segunda mitad de ese siglo,

la *Heraclea* de Pisandro, al fijar la serie de los “Doce Trabajos” del héroe, sitúa la adquisición de este trofeo en el primero —el combate contra el León de Nemea— y habla ya del tercer gran atributo del héroe: la *clava*, un tronco de olivo despojado de sus ramas.

Tras un largo periodo en que la imagen presentativa de Heracles es casi inexistente, y sólo se representan sus gestas o escenas en las que cumple una función convencional (por ejemplo, se ejercita como atleta, porque es el gran protector de los deportes), la situación empieza a cambiar a fines del siglo VI a.C.: no sólo se multiplican las cabezas y bustos del héroe, sino que éste aparece avanzando y enarbolando su arma, igual que hacen las esculturas de Zeus y Posidón por la misma época. En cierto modo, así se simboliza, hasta el final del Periodo Severo, su acceso al Olimpo y se abre una vía interesante: la de su asimilación a dioses de otras culturas, como el semita Melkart, aunque éste sea a veces figurado con una prenda tan poco atlética como la túnica larga.

A mediados del siglo V a.C. es cuando se establece la iconografía clásica de Heracles divinizado, que se mantendrá con variantes hasta la Época Romana: Mirón, Policeto y Escopas lo imaginan musculoso, desnudo, en pie, barbado o imberbe, con el pelo cortísimo de los luchadores y portando ya sólo dos atributos: la *leonté* y la clava, a las que se pueden añadir en ocasiones las manzanas del Jardín de las Hespérides. Sobre esta idea central, sólo caben las geniales variantes de Lisipo: el Heracles sentado, a menudo sobre una roca cubierta por la piel de león, y el Heracles cansado —tipo *Hércules Farnesio*—, que resalta el carácter del personaje como defensor de la humanidad hasta la extenuación, tal como lo veían ya los filósofos (Fig. 113). Ello no obsta para que, paralelamente, se hayan ido acrecentando otras facetas “humanas” del héroe, como sus relaciones con Dioniso: a partir del siglo V a.C., y sin duda por influjo de los dramas satíricos, en los que Heracles es visto como un alegre Pantagruel, lo vemos rodeado de Sátiros.

Aunque conocemos alguna imagen arcaica de Heracles realizada en Italia, lo cierto es que el etrusco Heracle y el romano Hércules se desarrollan sobre todo desde el Clasicismo. En Etruria, el héroe se hará muy popular, será representado en el contexto de las leyendas griegas más conocidas, e incluso vivirá nuevas gestas y adquirirá funciones inesperadas, como la de protector de fuentes. En Roma, lo más curioso es el acento que se pone, desde principios del siglo IV a.C., en su carácter divino: Hércules rige los juramentos, la prosperidad, la salud, la fuerza vital, la fertilidad y la fortuna, de modo que los gladiadores y los viajeros lo toman como patrón. En consecuencia, se multiplican, durante los últimos siglos de la República, los altares y templos dedicados a él, siempre figurado a través de modelos griegos.

Esta pasión por la figura de Hércules hace que Roma multiplique y generalice iconografías clásicas y, sobre todo, helenísticas, en este sentido, resalta la vinculación

creciente de Hércules con Baco, que se asienta en motivos conceptuales o sentimentales, aunque sin apoyo mítico. Nuestro héroe aparece en ocasiones borracho, solo o sostenido por dos Sátiros, con un aspecto que recuerda directamente al de Sileno; en otros casos, lo vemos reclinado, como si asistiese a una cena, pero dotado de un sentido trascendente: su placer es la felicidad báquica a la que puede acceder el hombre después de muerto. En otras ocasiones, finalmente, lo vemos en un carro tirado por centauros o panteras, como si se asimilase directamente a Baco.

Mas no son éstos los únicos temas de origen helenístico que en Roma se desarrollan: son numerosos los *hermas* con cabezas de Hércules, tanto los que siguen modelos escopásicos (a veces con corona de vid) como los que lo muestran barbudo y envuelto en su *leonté*, particularmente apropiados para el adorno de gimnasios. También se multiplican, en las tumbas infantiles, las imágenes de Hércules niño, ya con clava y piel de león, como promesa de inmortalidad. En cuanto a la faceta política, basta recordar que, en el Imperio Romano, Hércules renovó la función de protector de monarcas que ya había tenido Heracles durante el Helenismo: a fines del siglo III d.C., llegó a ser situado, por este concepto, casi al mismo nivel que Júpiter.

2. HERACLES [HÉRCULES] A PARTIR DEL MEDIEVO

Pese a esta importancia religiosa y política, Hércules fue bien recibido por el cristianismo, que lo vio como el héroe que, al igual que Cristo, se entrega por defender a los hombres del mal y halla en este trabajo su propia exaltación hasta los cielos. Ello explica que su imagen no se pierda nunca en el medievo y que se sitúe siempre en el contexto de la salvación, aunque se le apliquen a veces variantes curiosas: así, en un manuscrito del *De Universo* de Rabano Mauro (1023), lo vemos con leonté, clava y una serpiente, y en un relieve (siglo XIII) de la catedral de San Marcos, en Venecia —que copia otro, antiguo, con la cacería del Jabalb de Erimanto—, nuestro héroe se enfrenta a un ciervo —acaso la Cierva de Cerinia— mientras que pisotea un dragón. Además, cabe recordar que la presencia de Hércules entre las constelaciones facilita esta pervivencia.

A medida que se adentran los siglos del Gótico y se aproxima el Renacimiento, Hércules va cambiando los matices de su personalidad y vuelve a basar su aspecto en modelos antiguos: ya N. Pisano lo figura como símbolo de la Fortaleza en el púlpito del Baptisterio de Pisa (h. 1260), y abre así una vía muy fértil para la iconografía moderna: la que ve en el héroe una personificación de la fuerza lúcida, el poder y la rectitud moral, o, como dice C. Ripa en su *Iconologia*, de la “*Virtù heroica*” capaz de dominar la ira, la avaricia y el placer. Con este sentido, es común que veamos aparecer su imagen en cuadros alegóricos (por ejemplo, el *Hércules guiado por la Virtud* de A. Carracci, 1593, o el *Hércules matando a la Envidia* de P.P. Rubens, 1634).

Sin embargo, en la mayor parte de los casos recobra Heracles su animada existencia heroica, que no excluye sus borracheras (P.P. Rubens, 1612), pero que, en líneas generales, es modelo de príncipes e ideal para cualquier varón de la Edad Moderna. En cuadros aislados, pero también en grandes ciclos (B. Peruzzi en la Farnesina, 1512; A. Carracci en el Camerino Farnese, 1595, etc.), se reelaboran las escenas más sobresalientes de su vida legendaria.

Este carácter excelso de Heracles, mezcla de existencia heroica y de personificación de virtudes, lo convierte en estandarte de propaganda política: si la figura de Hércules-Fortaleza reaparece en la puerta de la catedral de Florencia h. 1391, es en parte porque el héroe se presenta, ya por entonces, como un espejo en el que quiere verse reflejada la ciudad, y es comparable a David, otro de los grandes ídolos florentinos. Así se comprende su adopción interesada por los Medici, quienes encargaron a A. Pollaiolo, desde 1460, diversas representaciones de sus hazañas, algunas para su propio palacio. Y así se comprende también que un Medici, al acceder al pontificado en 1513, tomase el nombre de León X —como un recuerdo al León de Nemea— y que Cosme I de Medici encargase a G. Vasari la decoración de una *Sala de Hércules* en el Palazzo Vecchio florentino (1556).

Muchos han sido los monarcas que han querido ser vistos como nuevos Hércules —por ejemplo, Enrique IV de Francia—, pero, entre estas utilizaciones políticas, debe resaltarse la realizada en España. Como uno de los “Doce Trabajos”, el de los Bueyes de Gerión, ocurrió en la Península Ibérica y dio lugar a las Columnas de Hércules, ya desde el medievo —véase la *Crónica General de España*, de Alfonso X— se consideró al héroe como fundador de distintas ciudades hispanas —Sevilla en particular— y como origen de la monarquía hispánica. Esto dio lugar a múltiples representaciones pictóricas, como el conjunto que realizó F. Zurbarán para el *Salón de Reinos* del Palacio del Buen Retiro madrileño (1634), los frescos con *Historias de Hércules* en el Casón de ese mismo palacio (obra de L. Giordano), o la *Apoteosis de Hércules* con la que F. Pacheco adornó un techo de la sevillana Casa de Pilatos.

Abrumado por tantas connotaciones, Hércules parece ya caduco al llegar el siglo XIX. Pero, con la evolución del Romanticismo, da una nueva prueba de su poder: se renueva y recupera su sentido primigenio como héroe de la Hélade: bien veremos a este grandioso Heracles cuando lo reencontremos en distintas hazañas; baste por ahora recordar, en este sentido, el ciclo que le dedicó E. Delacroix (1854) o el *Heracles arquero* de E.-A. Bourdelle (1909), que evoca la energía del héroe en el frontón del *Templo de Afaya* en Egina y le añade un nuevo dinamismo.

Por lo demás, todos sabemos que Heracles [Hércules] es sin duda el héroe griego más conocido en los siglos XX y XXI, y que ha suscitado un marcado interés incluso en el cine. Pero, por desgracia para quienes estudiamos la mitología, los guiones de las películas mezclan de forma arbitraria las antiguas leyendas, tergiversándolas a

menudo –caso del *Hércules* y del *Hércules y la reina de Lidia* protagonizados por S. Reeves en 1958 y 1959, o del reciente *Hércules* de Walt Disney en dibujos animados (1997)–, cuando no toman ciertos personajes y fragmentos de mitos para elaborar historias de ciencia ficción (*La venganza de Hércules* y *La conquista de la Atlántida*, dirigidas en 1960 y 1961 por V. Cottafavi): en último término, Hércules es ya entre nosotros, a nivel popular, un mero símbolo de la fuerza física masculina, asimilable a Maciste o a Conan el bárbaro.

3. NACIMIENTO, INFANCIA Y JUVENTUD DE HERACLES

Una vez estudiada la figura de Heracles y su significado, podemos sin más irnos introduciendo en sus leyendas, empezando por la de su nacimiento.

Alcides, que tal fue el nombre que recibió al principio nuestro héroe, procedía de la dinastía argiva formada por Perseo y Andrómeda, y por ello se consideró siempre vinculado a Argos, Micenas y Tirinto. Sin embargo, nació en Tebas, donde Zeus sorprendió la buena voluntad de Alcmena, esposa de Anfitrión, como ya vimos en el capítulo cuarto. Fruto de su engaño apareció nuestro héroe: “Alcmena dio a luz dos hijos: de Zeus, a Heracles, mayor por una sola noche, y de Anfitrión, a Ificles. Cuando aquél tenía sólo ocho meses, Hera, deseosa de destruirlo, envió a su lecho dos enormes serpientes, pero, mientras que Alcmena llamaba en su ayuda a Anfitrión, Heracles se incorporó y les dio muerte estrangulándolas con sus manos” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 4, 8).

Esta es la primera hazaña que se recuerda del forzado infante: parece que la leyenda fue elaborada en la primera mitad del siglo v a.C., fecha en la que coinciden las primeras figuraciones en vasos (Fig. 114) y la *Nemea I* de Píndaro, que describen la escena en su conjunto. Más tarde, sobre todo a partir del Helenismo, surgirá como alternativa la simple imagen del pequeño héroe agarrando las serpientes, a menudo como promesa de gloria o de eternidad para un niño recién nacido o muerto prematuramente. En el Renacimiento se recupera el tema (lo trata ya Filarete en las puertas de San Pedro del Vaticano, 1433), y con él sus dos iconografías: G. della Porta, por ejemplo, esculpe al niño con una serpiente sobre una base con los “Doce Trabajos” (1560), y G. Vasari, en el Palazzo Vecchio florentino, muestra completo el drama familiar (1556).

Es también en los primeros meses de la vida de Heracles donde debe situarse el mito del *Origen de la Vía Láctea*, que muestra un gesto inesperadamente positivo de la irascible diosa hacia el héroe, sobre todo teniendo en cuenta el precedente señalado; para más detalles y para la iconografía de esta escena (Fig. 39), recordemos lo dicho al hablar de Hera en el capítulo quinto.

Menos importancia en el campo del arte suele tener la infancia y educación de Heracles, en la que destaca el desgraciado fin de Lino, hijo de Orfeo, que ejerció como profesor de música: “murió golpeado con su propia cítara por Heracles, pues éste se enfureció porque le había tratado mal” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 4, 9). Tal enseñanza y muerte han sido escasamente representadas (tan sólo en vasos áticos del Periodo Severo), pero la educación del héroe no fue del todo estéril: la Antigüedad conoció la idea de un *Heracles músico o musageta*, alusión a la faceta cultural que debe presidir la formación de cualquier hombre, incluso si desea ser atleta y luchador. Heracles aparece a veces como músico durante el Arcaísmo, pero es sobre todo a raíz de la consagración en Roma del Templo de Hércules y las Musas (189 a.C.) cuando se desarrolla esta faceta suya, que completa su imagen divina.

En este contexto cabe aludir a un tema un tanto atípico: el que solemos conocer como *Heracles en la encrucijada*. Su creador literario, a fines del siglo V a.C., fue el sofista Pródico, quien escribió una obra titulada precisamente *Elección de Heracles o Las Horas*, resumida por Jenofonte en sus Recuerdos de Sócrates (2, 1, 21): “Heracles, al pasar de la infancia a la juventud, época en que los jóvenes se independizan y ponen de manifiesto si en su vida se decantarán por la virtud o el vicio, fue a un lugar tranquilo y se sentó, indeciso sobre la vía a seguir”. Entonces se le presentaron las personificaciones mismas del placer (*hedoné*) y la virtud (*areté*), en forma de mujeres, que intentaron atraerle con su aspecto y sus palabras, triunfando, como es lógico, la segunda.

Esta leyenda no dio lugar en la Antigüedad a ninguna representación artística, pero tuvo bastante éxito en la Edad Moderna, en parte porque C. Salutati difundió el texto antiguo en su tratado *De laboribus Herculis* (h. 1400): así, el pasaje fue reflejado por artistas como D. Beccafumi (h. 1512), A. Carracci (Fig. 115), P. Batoni (1753) o E. Delacroix (1854). Además, la evidente utilidad de este tema como ejemplo en la educación de príncipes llevó a darle una variante de interés: la que muestra a Heracles transformado en un joven anónimo (P. Veronese, 1580).

Una vez concluida su etapa de aprendizaje, nuestro héroe entra en una fase juvenil: es pastor al servicio de su padre y, algo después, interviene en un confuso combate contra los minias, vecinos y enemigos de Tebas. Entonces muere Anfitrión, y Heracles se casa con su primera esposa, la princesa tebana Mégara, que pronto le da varios hijos. Pero la felicidad conyugal del joven héroe dura pocos años: “Por causa de los celos de Hera se volvió loco y arrojó al fuego a sus propios hijos” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 4, 12): tal es el tema de la *Locura de Heracles*, tan importante en el teatro como secundario en las artes plásticas: casi sólo una cratera pintada por Asteas (h. 340 a.C.) nos lo recuerda en la Antigüedad, inspirándose directamente en una escena trágica, y el mismo origen evidencian las escasas representaciones modernas del tema (A. Canova, 1799).

4. COMIENZO DE LOS DOCE TRABAJOS

Según los planteamientos primitivos, la locura pasajera no era eximente de ningún crimen: "Por ello [Heracles] se condenó a sí mismo al exilio..., se dirigió a Delfos y preguntó al dios donde debía establecerse. Fue entonces cuando, por vez primera, el que hasta entonces había sido llamado Alcides recibió de la Pitia el nombre de Heracles [la gloria de Hera], y la propia Pitia le dijo que fuera a Tirinto y permaneciese al servicio de Euristeo durante doce años, ejecutando los trabajos que éste le ordenara. De esta forma llegaría a ser inmortal" (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 4, 12). Dejando a Mégara con Yolao, hijo de Ificles, Heracles marchó por tanto al Peloponeso, la tierra de su linaje.

Euristeo era primo de Heracles, pero había recibido la ayuda de Hera para convertirse en rey de Tirinto en lugar de nuestro héroe: en efecto, la diosa le había hecho nacer prematuramente para que pudiese ostentar el derecho de primogenitura. Esto le permitió afirmar su poder e imaginar los Doce Trabajos que cimentarían la gloria de Heracles, un conjunto mítico tan consistente en la literatura como en el arte.

Antes de adentrarnos en el estudio pormenorizado de cada una de estas hazañas, cabe señalar la gran importancia iconográfica que tiene el *Dodekathlos* o Ciclo de los Doce Trabajos. En efecto, ya desde mediados del siglo VI a.C. empezaron a elaborarse conjuntos para ilustrar la vida de Heracles, y en ellos tomaron una importancia creciente varias de estas empresas. Tal costumbre desembocó, h. 460 a.C., en el primer *Dodekathlos* conocido, las metopas del *Templo de Zeus* en Olimpia (Fig. 116), que dio pie a todos los posteriores, entre los que ganó justa fama el de Lisipo. Fue éste, en efecto, el que sirvió de base a los ciclos romanos, repetidos una y otra vez en mosaicos y sobre todo en sarcófagos, como promesa de inmortalidad.

La llegada del medievo no supuso una pérdida inmediata de esta costumbre: aún contemplamos un *Dodekathlos* en un textil copto de San Petersburgo (siglo VI d.C.), y el tema se recupera, durante la Época Carolingia, en los marfiles del Trono de San Pedro, en el Vaticano. Sin embargo, ya en esta última obra se observa una relación más laxa de los Trabajos, incluyendo entre ellos otras escenas de la vida del héroe. Éste es el criterio que se seguirá en adelante, y que se perpetuará a lo largo de la Edad Moderna, pese a la tentación al retorno del *Dodekathlos* puro que supuso el conocimiento en Roma de un gran sarcófago con este tema (hoy en la colección Torlonia) desde fines del siglo XV. La mezcla de pasajes variados de la vida de Hércules en los ciclos modernos explica que, de hecho, unos Trabajos se repitan en ellos, mientras que otros quedan postergados.

Antes de empezar nuestro repaso de las Doce Hazañas, queremos añadir un par de ideas más. Recordemos en primer término que, como ya hemos dicho, debió de ser en la segunda mitad del siglo VII a.C. cuando, por vez primera, describió la poesía

estas gestas como un conjunto: en aquella época, sólo una de ellas –el combate contra la Hidra de Lerna– era bien conocida en el arte, pues la identificamos en fíbulas del Periodo Geométrico. Algunas de las otras se crearon pronto –es el caso de los enfrentamientos con el León de Nemea y con Gerión–, y las demás surgieron sólo en el siglo VI a.C., a medida que se desarrollaron los ciclos artísticos sobre Heracles. En segundo lugar, cabe decir que, sobre todo en cerámica griega, Heracles suele ir acompañado, en sus Doce Trabajos y en otros pasajes de su vida, por sus principales protectores –Atenea y Hermes– o por personajes secundarios. A veces esta presencia no es del todo ociosa, pues permite identificar correctamente el tema.

El relato que nos da Apolodoro de las Doce Hazañas de Heracles comienza con las siguientes palabras: “En primer lugar le encargó [Euristeo] traer la piel del León de Nemea, animal invulnerable... [Heracles] disparó sus flechas contra él, pero, al percatarse de que no podía herirlo, emprendió su persecución con la clava en alto”. Esta clava, dicho sea de paso, la acababa de elaborar en esos instantes. Tras cercar al animal en una cueva, “le rodeó con un brazo el cuello y lo mantuvo apretado hasta estrangularlo”: así le dio muerte, lo despellejó y obtuvo la *leonté*. Al verlo aparecer con los despojos de la fiera, el medroso Euristeo “dispuso una tinaja de bronce para esconderse bajo tierra” (*Biblioteca*, II, 5, 1).

Iconográficamente hablando, esta leyenda es notablemente unitaria: casi siempre vemos a Heracles abrazando al león por el cuello para ahogarlo. Frente a este pasaje, son casi irrelevantes el ataque con la clava y el instante posterior a la victoria (Fig. 116). Además, es una imagen con una continuidad asombrosa: al relacionarse esta gesta con la de Sansón, la hallamos reproducida a lo largo de todo el medievo: surge en una bandeja clasicista bizantina del siglo VI; en Moissac (h. 1100), donde aparecen juntos el héroe griego y el hebreo, y en Langres (h. 1200), donde los dos llegan a enfrentarse al mismo león. Más tarde, la escena pierde este trasfondo religioso y Hércules se impone con su león, casi convertido en atributo de su fortaleza, a lo largo del Renacimiento y del Barroco (A. Mantegna, 1507; A. Carracci, 1595; P.P. Rubens, h. 1610).

“Como segundo trabajo, [Euristeo] le ordenó matar a la Hidra de Lerna. Ésta se había criado en el pantano [de este nombre] y solía salir al llano y destruir ganados y tierras. Poseía un cuerpo de tamaño descomunal y nueve cabezas... Heracles llegó a Lerna montado en un carro conducido por [su primo] Yolao...; descubrió a la Hidra sobre una colina..., la atrajo arrojándole flechas ardiendo... y la agarró; sin embargo, [también] ella se aferraba a él, enrosándose a uno de sus pies... Al golpear cada una de las cabezas, brotaban dos en su lugar; además, acudió en ayuda de la Hidra un enorme cangrejo que le mordió el pie [al héroe]; éste lo mató y llamó en su ayuda a Yolao, quien prendió fuego a un bosque cercano y, quemando con los tizones los muñones de las cabezas, impidió que brotasen de nuevo” (Apolodoro,

Biblioteca, II, 5, 2). Una vez muerto el monstruo, Heracles empapó en su bilis venenosa las flechas que llevaba.

Esta hazaña es de las más representadas de todo el ciclo, pues la grandiosa y extraña figura serpentiforme de la Hidra resulta particularmente atractiva (Fig. 116). Además, el mito completa la escena con tantos accesorios —el paisaje pantanoso, el carro, Yolao y su antorcha, el cangrejo—, que se comprende su repetición siglo tras siglo, sobre todo desde un frontón arcaico (h. 560 a.C.) de la Acrópolis ateniense. En el Renacimiento se recupera el tema, con la Hidra convertida ya en un “dragón medieval” con muchas cabezas: así la vemos ya en Pollaiolo (h. 1460), en G. Reni (1620) o en P. Puget (h. 1670); sólo en el siglo XIX vuelve a su antigua imagen de serpiente gigantesca (G. Moreau, 1875).

“Como tercer trabajo le ordenó [Euristeo] traer viva a Micenas la Cierva de Cerinia [en el Peloponeso occidental]..., que tenía los cuernos de oro y estaba consagrada a Ártemis; por ello Heracles, que no deseaba matarla ni herirla, la persiguió durante todo un año... [Finalmente] la capturó y, cargándola sobre sus hombros, se apresuró a atravesar Arcadia. Ártemis, acompañada por Apolo, se encontró con él e intentó arrebársela..., pero Heracles echó la culpa a Euristeo... y llevó el animal vivo a Micenas” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 3).

Esta hazaña consta, como se ve, de dos pasajes distintos: el forcejeo de Heracles con la cierva y el encuentro con Apolo y Ártemis. El segundo sólo tuvo importancia en la fase final del Arcaísmo —recuérdese, en Etruria, el grandioso grupo que coronaba el Templo de Apolo en Veyes (h. 500 a.C.)—; el primero, en cambio, tiene una historia mucho más rica desde el siglo VI a.C. (Fig. 116), y se renueva en el Renacimiento, aunque con poco éxito.

“Como cuarto trabajo, [Euristeo] le ordenó llevarle vivo el Jabalí de Erimanto [un monte situado al noroeste del Peloponeso]...; [el héroe] lo hizo salir de un matorral a gritos, lo agotó empujándolo hasta un espeso nevero, lo ató con una cuerda y lo llevó a Micenas” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 4).

Desde luego, ésta es una de las “Hazañas” menos vistosas: durante la Antigüedad, se prefirió siempre figurar el momento en que el héroe lleva sobre sus hombros el jabalí; en la Edad Moderna, apenas se representa el tema, salvo en ciclos amplios de la vida de Hércules (F. Zurbarán, 1634; E. Delacroix, 1854).

“Como quinto trabajo, [Euristeo] le ordenó sacar en un solo día el estiércol” de los Establos de Augias, rey de Élide. “Llegó Heracles ante éste... y le dijo que retiraría en una sola jornada el estiércol si él le entregaba la décima parte de sus ganados; y Augias, aunque no le creía capaz, se lo prometió. Heracles [lo logró]... abriendo una brecha en los cimientos del establo y desviando los cercanos cursos del Alfeo y el Peneo” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 5). Augias se negó a pagar el precio convenido, y esto originó una verdadera guerra, ya que Heracles organizó toda una expedición

de castigo: en ella, los jefes del ejército de Augias fueron dos hermanos siameses, los Moliónidas o Actoriones, y, aunque Heracles triunfó, perdió en el combate a su hermano Ificles.

La limpieza de los establos propiamente dicha apenas aparece fuera del *Dodekathlos*, y lo hace, en la Antigüedad, siempre del mismo modo: Heracles golpea un monte, desviando así las corrientes. En la Edad Moderna tampoco es un tema muy representado (F. Zurbarán, 1634). Por su parte, el combate con los Moliónidas debe ser resaltado como una verdadera curiosidad iconográfica: la extraña forma de estos hermanos siameses —un cuerpo con dos cabezas y cuatro piernas— los hace fácilmente reconocibles en cerámicas del Periodo Geométrico, y los sitúa por tanto, junto a la Hidra de Lerna y a los Centauros, entre las primeras figuras mitológicas identificables en el arte griego; sin embargo, inmediatamente después desaparecen para siempre.

“Como sexto trabajo, [Euristeo] le encomendó ahuyentar las Aves de la laguna Estinfálide”, ya que, en la abundante maleza que la rodeaba, “buscaban refugio incontables aves, temerosas de ser pasto de los lobos. No sabiendo Heracles cómo apartarlas de los matorrales, Atenea le entregó unos *crótalos* (o castañuelas) de bronce... Haciéndolos resonar desde un monte que había junto a la laguna, Heracles asustó a las aves, que... levantaron el vuelo aterrorizadas; de esta forma, pudo atravesarlas con sus flechas” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 6).

En la Antigüedad, esta hazaña apenas se representa fuera del *Dodekathlos* (Fig. 116), y casi siempre se muestra en ella al héroe con el arco tensado hacia el cielo. Los autores modernos, para enaltecer la figura de Heracles, suelen dar a las aves un carácter amenazante: A. Durero las imaginó como unas Harpías (1500), siguiendo una tesis errónea de Boccaccio (*Genealogia Deorum*, XIII, 1) seguida por los mitógrafos renacentistas, y G. Moreau las ha visto como fugitivas apariciones entre las rocas de un paisaje grandioso (h. 1875).

5. LOS SEIS ÚLTIMOS TRABAJOS

Una vez concluida la sexta Hazaña, el escenario va a cambiar por completo: nuestro héroe deja el Peloponeso y viaja por el mundo para acometer las seis últimas.

“Como séptimo trabajo, le encomendó [Euristeo] traerle el Toro de Creta... Llegó Heracles a Creta..., lo atrapó, lo llevó a presencia de Euristeo y después lo dejó libre. El toro... pasó después el istmo y llegó así a Maratón, en el Ática, donde causó estragos entre sus habitantes” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 7). Teseo sería el encargado de acabar con tal plaga.

Este enfrentamiento de Heracles con el grandioso toro es fácil de identificar en el arte antiguo (Fig. 116), donde, a menudo, el héroe aparece agarrando por los cuernos

al animal y deteniendo así su empuje. En la época moderna, es un tema muy raro (F. Zurbarán, 1634) y plantea, además, un problema iconográfico, porque puede confundirse con el combate de Hércules contra Aqueloo, como veremos más adelante.

“Como octavo trabajo, [Euristeo] le ordenó traer a Micenas las Yeguas de Diomedes”. Este rey de Tracia tenía, en efecto, unas yeguas devoradoras de hombres. Heracles organizó una expedición, en la que iba su amado Abdero, y logró apoderarse de las bestias. Cuando los guerreros de Diomedes atacaron para recuperarlas, él “las confió a Abdero para que las guardase”, pero los animales le dieron muerte. Heracles venció a sus enemigos, “fundó la ciudad de Abdera junto a la tumba del malogrado Abdero y llevó las yeguas en presencia de Euristeo” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 8).

Sin duda es éste el Trabajo que aparece más tarde en las artes, ya a fines del siglo VI a.C., acaso por su complejidad. Además, sus pasajes sucesivos son vistos históricamente como alternativas: así, a partir del Helenismo surge, al lado del combate del héroe con los equinos [imagen que aún se recordará en algún marfil bizantino del siglo X], su enfrentamiento directo con Diomedes. En cuanto a la presencia de Abdero muerto, no se documenta hasta época romana. En la Edad Moderna apenas se representa esta hazaña (H. Füssli, h. 1800)

“Como noveno trabajo, [Euristeo] ordenó a Heracles traer el Cinturón de Hipólita, reina de las Amazonas”. También en este caso organizó el héroe una expedición, en la que intervino Teseo, y atravesó el Egeo a bordo de una nave. Llegado a la tierra de las Amazonas, “Hipólita prometió entregarle el cinturón”, pero Hera exaltó el ánimo de las mujeres guerreras, y éstas, “a caballo y armadas, cargaron contra la nave”. Heracles, como es lógico, pensó que se trataba de una traición tramada por la reina, de modo que, en el combate, según la mayor parte de los mitógrafos, “dio muerte a Hipólita y le arrebató el cinturón” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 9).

Normalmente, la representación de esta Hazaña (Fig. 116), cuya primera representación se remonta al siglo VII a.C., toma, tanto en el arte antiguo (metopa del *Templo E* de Selinunte, h. 465 a.C.) como en el moderno (J. Brueghel de Velours, h. 1598; E. Delacroix, 1854), la forma de una Amazonomaquia convencional, que sólo se distingue de las otras por la presencia de nuestro héroe: muy raras son las imágenes en las que Hipólita entrega de buena gana su cinturón (por ejemplo, en una vasija clásica ateniense).

“Como décimo trabajo, [Euristeo] le ordenó traer de Eritía los Bueyes de Gerión (o Geriones). Era Eritía, actualmente llamada Gadir [Cádiz], una isla situada junto al Océano, y allí habitaba Gerión..., cuyo cuerpo parecía un conjunto de tres hombres unidos por un torso único... Poseía unos bueyes rojos que tenían por boyero a Euritión y por perro guardián al bicéfalo Ortro”. Heracles recorrió parte de Europa, pasó a Libia (el norte de África) y finalmente, “al llegar a Tartesos, levantó

en los límites de Europa y Libia, como prueba de su paso, dos columnas enfrentadas". Después cruzó el Océano en una copa de oro que le regaló Helio [Sol], llegó a la isla, y allí dio muerte al perro, al boyero y al propio Gerión (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 10).

El viaje de Heracles hacia Tartesos tiene, al menos, tres escenas bien determinadas: la colocación de las *Columnas de Hércules*, un tema inexistente en el arte antiguo, pero representado a veces en la Edad Moderna (F. Zurbarán, 1634; E. Delacroix, 1854); el encuentro de Heracles con Helio [Sol], y la navegación de Heracles en la "copa de oro": estos dos últimos gozaron de un cierto favor en la pintura cerámica de fines del Arcaísmo, dejándonos bellas imágenes de Helio surgiendo del mar con su carro de caballos alados, y peculiares interpretaciones de la navegación del héroe, sumergido medio cuerpo en un grandioso caldero o *dinos*.

En cuanto al combate con Gerión propiamente dicho, su representación más completa es, además, la más antigua: un pectoral hallado en el Hereo de Samos, donde vemos a Heracles (con *leontê*) clavando una espada a Gerión después de dar muerte a Euritión y de asaetear al bicéfalo Ortro (h. 610 a.C.). En la Edad Moderna es un tema poco representado, incluso en España (F. Zurbarán, 1634).

Conduciendo el rebaño hacia Grecia, Heracles fue siguiendo la costa de Europa y le sucedieron diversas aventuras a su paso por Italia. De ellas, la más famosa —aunque ignorada por Apolodoro— ocurrió en las colinas de la futura Roma: allí dio muerte al ladrón Caco, que intentaba robarle sus bueyes, y fue por ello agasajado por Evandro en una sencilla choza del Palatino.

La leyenda de Caco fue, obviamente, una creación itálica, hasta el punto de que hay quien apunta la posibilidad de que este malvado personaje tuviese alguna relación —aparte de la fonética— con el adivino Cacú, un héroe etrusco que aparece, joven y semidesnudo, tocando la cítara en distintos contextos bélicos o trágicos. Sea como fuere, su derrota frente a Heracles aparece descrita varias veces en la literatura imperial, y, mientras que Tito Livio (I, 7, 3-7) retrata a Caco como un simple malhechor (versión ilustrada por dos medallones romanos del siglo II d.C.), Virgilio (*Eneida*, VIII, 190-267) y otros poetas lo imaginan como un terrible monstruo que vomitaba fuego.

El carácter localista de la leyenda de Caco y su descripción en estos textos latinos supusieron su éxito muchos siglos más tarde: ya h. 1340, A. Pisano talla un Heracles vencedor de Caco en el Campanile de Florencia, y la iconografía se diversifica después: mientras que unos artistas ven a Caco como un simple salvaje (B. Bandinelli, 1534; N. Poussin, h. 1655), no faltan quienes, como A. Carracci (1593), intentan imaginarlo siguiendo el criterio de Virgilio.

El undécimo trabajo consistió en traer las manzanas de oro que se hallaban en el Jardín de las Hespérides, un lugar que ciertos mitógrafos (como Apolodoro) sitúan

en el extremo norte de la tierra, pero que suele imaginarse en el remoto Occidente, al sur de las Columnas de Heracles. Sea como fuere, estas frutas, quizá un regalo de bodas recibido por Hera o, según otros, las frutas de un árbol que allí crecía, eran custodiadas por un dragón inmortal y por las Hespérides (o “ninfas del Ocaso”).

Realmente, Heracles hubo de realizar un viaje desmesurado. Empezó saliendo al mar por el occidente de Grecia y apresando allí al inasible Nereo, quien podía tomar las formas más diversas, como vimos en el capítulo sexto: acaso por esta razón fue confundido con Tritón en numerosas vasijas del Periodo Arcaico. Éste le informó sobre la situación de su objetivo, pero no por ello redujo sus pesquisas, que el héroe inició en África.

En Libia “reinaba un hijo de Posidón, Anteo, quien aniquilaba a los extranjeros obligándolos a combatir con él. Forzado Heracles a esta lucha, le dio muerte manteniéndolo enlazado en el aire mientras lo estrangulaba, pues sucedía que, si tocaba la tierra, recobraba su fuerza; por ello dijeron algunos que era hijo de Gea” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 11).

En realidad, el combate de Heracles y Anteo tiene una larga tradición, y se mantuvo durante bastantes siglos como una gesta independiente de nuestro héroe, que algunos mitógrafos llegaron a convertir en un “Trabajo” por sí mismo, y que la cerámica del Arcaísmo Tardío, ávida de análisis anatómicos, repitió con los dos contendientes en el suelo. Sólo en Época Helenística se pensó en situar esta leyenda en el contexto de algún viaje de Heracles hacia occidente, y es el propio Apolodoro el primer autor que lo fija en el punto que aquí reseñamos. Paralelamente, surgió a fines del siglo v a.C. la idea de que, para vencer a su rival, Heracles había de elevarlo y evitar su contacto con la tierra, y esta imagen tuvo tanto éxito en la literatura como en el arte: entre otros poetas, Lucano destacó por su minucia al describir la lucha (*Farsalia*, IV, 589-660), y en el Periodo Imperial, hasta el siglo iv d.C., se recrearon una y otra vez en las complejas llaves de esta competición.

En el Quattrocento, el enfrentamiento resurge con gran energía (A. Mantegna, 1468; Pollaiuolo (Fig. 117), etc.), y se refuerza al conocerse un grupo antiguo instalado a principios del siglo xvi en el Belvedere del Vaticano (hoy en el florentino Palazzo Pitti). En realidad, podríamos citar decenas de representaciones de esta escena –sobre todo en escultura– hasta pleno Neoclasicismo: el enfrentamiento de Hércules y Anteo es casi el símbolo de la victoria del rey comitente sobre sus enemigos. Sólo posteriormente se recupera su belleza plástica sin darle sentido político alguno (E. Delacroix, 1854).

A veces se completa esta leyenda con otra que es, en cierto modo, su contrapunto cómico: los Pigmeos, un pueblo africano bien conocido por su enemistad con las grullas (a las que se enfrentan ya en vasos arcaicos), eran hermanos de Anteo y pretendieron vengar su muerte atacando al héroe mientras dormía. Pero éste se

despertó y, riendo, los cogió a todos con una mano y los atrapó en su *leonté*: es un tema representado a veces en la Época Imperial y recordado por Filóstrato en una de sus *Imágenes* (II, 22).

Desde Libia, nuestro héroe pasó a Egipto, donde reinaba Busiris, quien “sacrificaba a los extranjeros en el altar de Zeus (...) Por ello, Heracles fue apresado y conducido a los altares, pero logró romper sus ligaduras y dio muerte a Busiris” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, II) tras desbaratar a sus súbditos. Este tema cómico, y con una iconografía basada, paradójicamente, en la de los faraones aplastando a sus enemigos, surge a mediados del siglo VI a.C. y tiene aún éxito en el Clasicismo griego, sin duda por ser tema predilecto de comedias; sin embargo, desaparece después sin dejar rastro.

El viaje siguió por Asia: en Rodas, nuestro héroe sintió hambre y pidió algo de comida a un labrador, Tiodamante; como éste se negó, Heracles dio muerte a uno de sus bueyes y se lo comió entero: tal fue al menos el asunto de un cuadro que describió Filóstrato (*Imágenes*, II, 24).

Llegado al Cáucaso, el caminante liberó a Prometeo del águila que lo atormentaba: ya lo dijimos en el capítulo segundo, y es un tema que aparece de cuando en cuando en las artes, tanto en las antiguas (desde fines del siglo VII a.C.) como en las modernas (A. Carracci, 1597). El Titán, agradecido, dio a Heracles un consejo: “que no fuese él personalmente por las manzanas, sino que sustituyera a Atlante (o Atlas) en el trabajo de soportar la bóveda celeste y lo enviara en su lugar” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, II).

Atlante, hermano de Prometeo, “sostiene el vasto cielo (...) allá en los confines de la tierra, a la entrada del país de las Hespérides de fina voz, apoyándolo en su cabeza con sus infatigables brazos, pues esta suerte le asignó el prudente Zeus” (Hesíodo, *Teogonía*, 516-520). Así lo descubrimos ya en una copa laconia de h. 550 a.C. (que lo muestra junto a su hermano encadenado), donde la bóveda celeste aparece como una masa informe poblada de estrellas. Más tarde, la evolución iconográfica de este Titán vendrá unida a los estudios astronómicos: veremos la bóveda, sencillamente, como el marco superior de la escena (es la base teórica sobre la que se crea, en el *Templo de Zeus Olímpico* de Agrigento, h. 470 a.C., el “atlante” arquitectónico); cobrará después el cielo una forma convexa (ya hacia 400 a.C.), y finalmente, en el Helenismo, se convertirá en una esfera perfecta, como la que porta el *Atlante Farnese* del Museo de Nápoles. Esta iconografía, al ser redescubierta en el Renacimiento, tendrá gran éxito entre los artistas: de un modo u otro, vemos su influjo desde el siglo XVI, tanto en imágenes de Atlante propiamente dichas (P.P. Rubens, 1636; Guercino, 1645) como cuando Hércules lo sustituye (M. de Bos (Fig. 118), A. Carracci, 1595).

En efecto, cuando Heracles acudió en presencia de Atlante, le hizo la propuesta que le había sugerido Prometeo, y éste la aceptó con gusto. Después, “una vez que

Atlante recibió de las Hespérides las tres manzanas, volvió junto a Heracles; pero, como no quería seguir soportando la bóveda”, se ofreció a llevar personalmente los frutos a Euristeo. Heracles fingió aceptar la idea, pero dijo al Titán “que deseaba ponerse una almohadilla sobre la cabeza. Al oír esto, Atlante dejó las manzanas en tierra y cargó de nuevo con la bóveda, de modo que Heracles pudo recoger las manzanas y alejarse. No obstante, algunos dicen que no recibió las frutas de Atlante, sino que él mismo las consiguió tras dar muerte a la serpiente que las custodiaba”. Euristeo, tras recibir las manzanas, se las devolvió a Heracles, quien las regaló a Atenea, y ésta “las devolvió a su lugar, pues no era lícito que estuvieran en ningún otro” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 11).

Caben por tanto dos desenlaces alternativos a la aventura del Jardín de las Hespérides: según el primero, sin duda el aceptado por los poetas más antiguos, es Atlante quien va por las manzanas y se las entrega a Heracles, tal como vemos en la metopa correspondiente del *Templo de Zeus* en Olimpia (h. 460 a.C.). Según el otro, que parece surgir hacia 500 a.C., recibe forma literaria con Sófocles y es aceptado por Apolonio de Rodas (IV, 1397-1407), Ovidio (*Metamorfosis*, IV, 635-650) y Lucano (IX, 355-368), Heracles, tras saludar a Atlante, iría personalmente al jardín.

Obviamente, aunque las dos versiones fueron conocidas y representadas siempre, es esta segunda la que tuvo mayor éxito. Y se comprende la razón: nos permite adentrarnos en el jardín, lugar cerrado y mágico donde habitan las Hespérides, y ver la gran serpiente que se enrosca a un árbol de oro cargado de frutas brillantes. Tal imagen se impone por sí misma desde la cerámica del Clasicismo, y, en el Renacimiento, se enriquece incluso al transformarse la serpiente en un “dragón medieval” (A. Carracci, 1597; P.P. Rubens, h. 1638). Finalmente, de forma inesperada, el tema se renueva a fines del siglo XIX, centrado ya en su elemento más romántico: las misteriosas Hespérides vistas como hadas (E. Burne-Jones, 1872; lord Leighton, 1892).

Si esta hazaña es asombrosa por el inmenso viaje que supone, la última es aún más audaz, pues lleva hasta los infiernos, el lugar del que nadie retorna: “Como duodécimo trabajo se le ordenó (a Heracles) traer del Hades a Cerbero”. Para prepararse, el héroe se hizo iniciar en los Misterios de Eleusis (véase capítulo quinto), y después se introdujo por una cueva situada en Ténaro, en el Peloponeso. Apolodoro presenta aquí una imagen muy esquemática del reino de Hades (nuestro héroe ve el espíritu de la Gorgona Medusa y las almas de Meleagro, Teseo y Pirítoo) y se centra en la hazaña propiamente dicha: “Heracles pidió a Plutón que le entregase a Cerbero, y éste dispuso que se lo llevase si lograba dominarlo sin el concurso de sus armas”; en efecto, así lo hizo el héroe, lo llevó a la tierra y “una vez que hubo mostrado Cerbero a Euristeo, lo devolvió al Hades” (*Biblioteca*, II, 5, 12).

En la Antigüedad, este Trabajo puede aparecer figurado en diversas fases, desde la iniciación en los Misterios de Eleusis —que aparece en cerámica ática del Clasicismo—

hasta el susto de Euristeo en su tinaja (como vemos en una *hidria ceretana* de h. 525 a.C.). Sin embargo, lo más normal es que el héroe arrastre a Cerbero tirando de su cadena (Fig. 47): es un tema funerario relativamente común en época romana, y su imagen resurge sin muchas variantes en la Edad Moderna (F. Zurbarán, 1634), aunque también cabe la lucha del héroe contra el perro (P.P. Rubens, 1636).

6. OTRAS GESTAS Y AVENTURAS DE HERACLES

Como ya hemos podido comprobar, son varias las ocasiones, en el contexto de los Doce Trabajos, en que Heracles se ve arrastrado a aventuras secundarias (las llamadas *parerga* en griego), que le desvían incluso de su objetivo principal. Lo normal es que las hayamos incluido en el relato; sin embargo, en alguna ocasión toma tanto vuelo una gesta de esta índole, que es preferible verla de forma independiente.

Tal es el caso, por ejemplo, de las leyendas que vinculan a Heracles con Troya. Se suele situar durante el viaje al país de las Amazonas la estancia del héroe en esta ciudad, y se nos recuerda que Apolo y Posidón, al sentirse engañados por Laomedonte después de haber construido sus murallas (véase lo dicho en el capítulo sexto), decidieron castigar a este rey: el dios del mar, en concreto, envió un *ceto* o monstruo marino que se apoderaba de cuantos mortales se aproximaban a la costa. “Cuando los oráculos aseguraron que cesaría la calamidad si Laomedonte ofrecía como alimento para el monstruo a su hija Hesíone, éste la entregó atándola a unas rocas junto al mar. Al verla abandonada, Heracles prometió salvarla” a cambio de unas yeguas; en efecto, “mató al monstruo y salvó a Hesíone” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 9).

El mito del salvamento de Hesíone, que recuerda tan de cerca el de Andrómeda por Perseo (véase capítulo decimonoveno), aparece figurado pocas veces, aunque no faltan imágenes suyas, durante la Antigüedad, en vasos arcaicos, en alguna pintura pompeyana y en relieves de la Época Imperial. Tampoco es un tema común en la Edad Moderna (F. Lemoyne, h. 1729; E. Delacroix, 1854).

“Sin embargo, Laomedonte se negó también en esta ocasión a entregar lo estipulado, y Heracles, tras prometerle emprender una guerra contra su ciudad, se marchó” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 5, 9). Tal fue el origen de la llamada “Primera Guerra de Troya”, narrada por el propio Apolodoro (II, 6, 4), y que habría ocurrido tras la conclusión de los Doce Trabajos: en ella intervino, entre otros, Telamón —el padre de Áyax—, y la victoria de los griegos fue aplastante: Heracles dio muerte al rey troyano y a todos sus hijos, salvo al joven Príamo, y Telamón se casó con Hesíone. Sólo dos grandes obras antiguas ilustran esta contienda, pero ambas dignas de recuerdo: el frontón oriental del *Templo de Afaya* en Egina (h. 480 a.C.) y el friso pictórico de la Casa de Octavio Cuartión en Pompeya (h. 70 d.C.). Fue a la

vuelta de esta campaña cuando Hera envió contra la flota vencedora unas terribles tempestades, ganándose así la cólera de Zeus, como ya comentamos al hablar de la diosa en el capítulo quinto.

Los combates de Heracles con enemigos gigantes, animales y monstruos no se circunscriben, desde luego, a los ya citados: ya Hesíodo dedicó su *Escudo de Heracles* a describir el combate que libraron, armados como hoplitas, nuestro héroe y Cicno, ayudado éste por su padre Ares: un enfrentamiento que interesó sobre todo al arte arcaico griego.

Cabe señalar también que, desde el Arcaísmo hasta la Época Imperial, no faltan combates de nuestro héroe que plantean problemas de identificación: tal es el caso, sobre todo, de la lucha contra una serpiente, sea de tamaño normal, sea gigantesca: ésta puede ser un dios metamorfoseado (acaso Nereo, o Aqueloo, al que pronto aludiremos), o bien un ofidio que, según Higino (*Astronomica*, 2, 14), fue muerto por el héroe en Frigia. Un caso semejante es el del enfrentamiento de Heracles con un achacoso anciano, que aparece en varias pinturas cerámicas del siglo V a.C.: se interpreta que el oponente es Geras, la vejez personificada, y que el pasaje se relataría en un cuento popular.

Por otra parte, cabe ver como un conjunto las distintas Centauromaquias de Heracles, para poder así distinguirlas. Quizá la más oscura es la que pone en juego a un centauro llamado Euritión (como el boyero de Gerión): en el contexto de su quinto Trabajo, nuestro héroe logra que un rey vecino de Augias le prometa la mano de su hija Mnesímaca; pero hace su aparición este orgulloso centauro, que quiere apoderarse de ella por la fuerza, de modo que Heracles le da muerte y se casa con su prometida. Desde el punto de vista iconográfico, este combate es prácticamente desconocido, porque normalmente identificamos las escenas de esta índole como el enfrentamiento de Heracles contra Neso, que veremos enseguida, pero la duda permanece en ocasiones.

Muy distinta es la batalla que se desencadenó en el contexto del cuarto Trabajo, cuando otro centauro, Folo, haciendo gala de su carácter civilizado y hospitalario, recibió a Heracles en su morada. Abrió una tinaja de vino, y diversos centauros, atraídos por el olor, acudieron deseosos de emborracharse. La situación derivó en una gran batalla, y en ella, de forma involuntaria, el héroe hirió con una de sus flechas envenenadas al centauro Quirón, que por allí pasaba. Éste, presa de terribles dolores, renunció entonces a la inmortalidad. En cuanto a Folo, murió también, pues se pinchó con una flecha que estaba examinando.

El encuentro con Folo aparece ya en una vasija corintia de fines del siglo VII a.C., mientras que la centauromaquia subsiguiente tuvo su mayor éxito en la cerámica de fines del Arcaísmo, desapareciendo después. Sin embargo, no deja de ser curioso hallar alguna resurrección de esta leyenda, como cuando Filippino Lippi, en su *Centauro herido* (h. 1485), imagina la muerte de Folo.

Entre otras hazañas menores más o menos independientes, cabe señalar, en primer término, la resurrección de Alcestris, que aparece a veces encuadrada en el viaje de Heracles a Tracia en busca de las Yeguas de Diomedes. Según una leyenda acaso inventada por Eurípides en su *Alcestris* (438 a.C.), el héroe, al pasar por Tesalia, se encontró en la ciudad de Feras con una situación muy peculiar: la reina Alcestris, modelo de fidelidad conyugal, había ofrecido a los dioses su vida a cambio de la de su marido Admeto y, efectivamente, acababa de morir entre los llantos de toda la corte. Conmovidó, Heracles tomó el camino de los infiernos, logró recuperar a la difunta, arrebatándosela a Tánato, y volvió con ella a la tierra.

En realidad, la historia de esta modélica pareja tiene pasajes anteriores, como aquél en que Admeto, para obtener la mano de Alcestris, hubo de presentarse ante el padre de ésta, el rey Pelias de Yolco, sobre un carro tirado por un león y un jabalí: un tema que aparece representado algunas veces en el arte antiguo, sobre todo en el Periodo Imperial. La imagen de Alcestris como simple esposa puede verse, por lo demás, en vasos del siglo V a.C. Sin embargo, como es lógico, el tema difundido por Eurípides sólo se refleja en el arte a partir del siglo IV a.C., y se populariza en pinturas funerarias (Fig. 119) y en sarcófagos romanos, donde suele aparecer como una secuencia de escenas. Más dudoso es, en cambio, que debamos ver una "cristianización" del retorno de Heracles con Alcestris en una pintura de la *Catacumba de Via Latina* en Roma (siglo IV d.C.). En la Edad Moderna, se recupera el tema de la muerte y el retorno de Alcestris a fines del siglo XVII, cuando el sentimentalismo trágico de Eurípides es particularmente apreciado (N. Coypel, h. 1690; J.-F.-P. Peyron, 1785; E. Delacroix, 1854; J.W. Waterhouse, 1870).

Más cómica es la aventura de los Cércopes, dos bandidos hermanos que intentaron robar a nuestro héroe mientras dormía. Éste los sorprendió y los colgó de los pies, cada uno a un extremo de un largo palo, pero acabó soltándolos ante las numerosas historietas divertidas que le contaron. Tan jocosos personajes son en ocasiones asimilados a los simios: de ahí que se les sitúe en las Islas Pitecusas ("islas de los monos"), al norte del golfo de Nápoles. Su leyenda aparece figurada en una metopa del *Templo C* de Selinunte (h. 550 a.C.) y en otras obras griegas arcaicas.

También cabe recordar que Heracles intervino en algunas hazañas colectivas, como la gesta de los Argonautas, a la que acudió con su amado Hilas (véase capítulo vigésimo primero). Fue asimismo llamado a la Gigantomaquia, ya que, según un oráculo, los dioses sólo vencerían a los Gigantes si contaban entre ellos con un mortal. Por tanto, es común que nuestro héroe aparezca en este contexto, y que su enemigo sea a veces identificado como Alcioneo. Sin embargo, en otras ocasiones aparece el gigantesco Alcioneo como un enemigo al que nuestro héroe descubre dormido y al que se enfrenta en combate singular: así lo vemos en ciertas vasijas áticas de fines del Arcaísmo, y hay casos en que sólo la presencia de carteles

identificadores o de las hijas el gigante permiten distinguir esta escena del combate contra Anteo.

Finalmente, cabe ahora adelantar unas palabras sobre los amores de Heracles. Éste, dada su masculinidad ideal –incluso se creó un motivo decorativo, el *nudo de Heracles*, de enorme éxito en el Helenismo, al que se atribuían propiedades fecundadoras–, aparece vinculado a numerosas mujeres a lo largo de su existencia mítica, siendo muy difícil identificarlas en el arte sin datos complementarios. Ya hemos señalado, por ejemplo, su primer matrimonio con Mégara y sus casi ignoradas bodas con Mnesímaca; ahora cabe mencionar, por lo menos, una aventura con una cierta repercusión iconográfica. A su vuelta de una campaña contra Esparta, Heracles halló en Tegea, junto a una fuente, a la princesa Auge; tuvo amores con ella, y de ellos nacería Télefo, el héroe que, años más tarde, fundaría Pérgamo. Obviamente, este acontecimiento tuvo importancia en las dos ciudades: si Escopas construyó el Templo de Tegea (h. 340 a.C.) en el lugar de los hechos, el tema cobró aún mayor relieve en el llamado “friso menor” del *Altar de Zeus* en Pérgamo (h. 150 a.C.), resaltándose la leyenda según la cual Télefo, separado de su madre por orden de su abuelo, fue amamantado por una cierva.

7. ÚLTIMOS AÑOS, MUERTE Y APOTEOSIS DE HERACLES

El hilo conductor de la madurez de Heracles viene dado por su accidentada relación con Deyanira, hija del rey Eneo de Calidón y, por tanto, hermana de Meleagro. Al llegar al Hades para buscar a Cerbero, Heracles prometió a este último que se casaría con ella, pero esto le exigió, una vez más, hacer prueba de su fuerza: tuvo que enfrentarse a otro pretendiente, el terrible dios-río Aqueloo, y sólo lo derrotó tras romperle uno de sus cuernos. En realidad, Aqueloo parece ser una figura muy primitiva, preindoeuropea, y uno de los principales dioses-ríos engendrados por los Titanes Océano y Tethys (Hesíodo, *Teogonía*, 340). De ahí que, aunque personificaba un río concreto de la Grecia occidental, que desemboca al oeste de Calidón, su imagen –un toro con cara o cabeza de hombre barbudo, y siempre con cuernos– tomase un sentido más general como representación de otros ríos: su inequívoco físico, a veces reducido a un mascarón, aparece ya en el siglo VII a.C., florece en el Arcaísmo y se mantiene después, extendiéndose a diversas regiones de Sicilia, Etruria e incluso Iberia. Todavía en el siglo IV a.C. lo vemos en numerosos exvotos atenienes en compañía de ciertas ninfas fluviales, consideradas hijas suyas, y sólo después empieza a escasear su imagen monstruosa.

El enfrentamiento de Heracles con Aqueloo surge en el arte hacia 570 a.C. y permite a ciertos artistas expresar otra de las características del dios-río: su capacidad de tomar, como algunos dioses de las aguas, las formas más diversas: a veces lo vemos

con cuerpo de anguila o como un centauro con cuerpo de toro, y, a partir del siglo IV a.C., se impone su imagen totalmente antropomorfa, aunque siempre con sus imprescindibles cuernos. El tema de este combate se mantendrá hasta el Periodo Imperial, e incluso se completará entonces con la escena sucesiva: la de Heracles sobre su derrotado enemigo.

Ovidio evoca largamente este combate (*Metamorfosis*, IX, 1-97), mostrando al principio a Aqueloo con forma humana, después transformado en serpiente y finalmente en toro bravo. Además, se cuenta entre los que defienden la tesis de que su cuerno, colmado de frutos por las Ninfas, se convirtió en el Cuerno de la Abundancia o *cornucopia* (véase, como alternativa, lo dicho sobre Amaltea en el capítulo primero). Es su relato, como de costumbre, el que se difunde en el Renacimiento, y ello explica que, en la Edad Moderna, Aqueloo suela aparecer, bien como un hombre (G. Reni, 1620), o como un toro (Rosso, h. 1530; Domenichino, 1621).

Celebradas las bodas, Heracles y Deyanira vivieron algún tiempo en Calidón y tuvieron un hijo, Hilo. Fue un momento de felicidad familiar, que acaso se halle ya representado en ciertos vasos del siglo V a.C., y que hace ver a los esposos, en el Renacimiento, como una pareja ideal (J. Gossaert, 1517). Sin embargo, empezaron a surgir problemas —Heracles dio muerte de forma involuntaria a un pariente de su esposa— y el héroe decidió llevarse a su familia a Tirinto. Al comienzo del viaje tuvo lugar un acontecimiento de enorme trascendencia iconográfica: nada más salir de Calidón, hubieron de cruzar el río Eveno y, por tanto, solicitar los servicios del centauro Neso, que prestaba su grupa para tal cometido. Pero éste, cuando estaba trasladando a Deyanira, se inflamó de amor por ella e intentó violarla. Heracles hirió mortalmente al centauro, mas éste aún tuvo tiempo para convencer a la princesa de que su sangre era el mejor remedio para el desamor, y ella, crédula, recogió y guardó unas gotas.

La lucha de Heracles y Neso es, desde luego, la centauromaquia por excelencia de nuestro héroe, hasta el punto de que todo combate individual suyo con un centauro suele ser identificado con ella. Es posible, por tanto, que aparezca en Época Geométrica —aunque cabe como alternativa la centauromaquia de Teseo, que veremos en el capítulo vigésimo— y, desde luego, la vemos con seguridad en vasos de fines del siglo VII a.C. Al principio, el combate es directo, cuerpo a cuerpo; más tarde, en cambio, se generaliza la idea de que Heracles mató a su adversario de un flechazo, ya que así se explica mejor la secuencia de los hechos: de este modo suele representarse la escena hasta la época romana, y así la recuerda Ovidio (*Metamorfosis*, IX, 98-133). Ésta será, por tanto, la iconografía normal en todo el arte posterior, desde las miniaturas góticas hasta hoy (A. Pollaiuolo, h. 1460; P. Veronese, 1580; R. Delamarre, h. 1925), aunque también se traten, alternativamente, el instante anterior, cuando Deyanira se coloca sobre la grupa de Neso (G. Reni, 1621; P.P. Rubens, 1636) y el desenlace de la hazaña: el reencuentro de los esposos (B. Spranger, h. 1582).

Instalado ya con su familia en Tirinto, Heracles, presa de un ataque de ira, cometi6 un nuevo crimen: arroj6 a un joven llamado Ífito desde las murallas de la ciudad. Deseoso de purificarse, viaj6 a Delfos para consultar el or6culo, pero la Pitia se neg6 a responderle; entonces el h6roe se enoj6, se apoder6 del trípode en que se sentaba la adivina y amenaz6 con llev6rselo e instalarlo en otro lugar. Enseguida apareci6 Apolo para recuperar su objeto sagrado y, a la postre, tuvieron que terciar los dioses para convencer a Heracles de lo irracional de su actitud: se trata de un tema representado a menudo a fines del Arcaísmo –recuérdese el front6n del *Tesoro de los Sifnios* en Delfos (h. 530 a.C.)–, y que despu6s recuperar6 brevemente el Neoarcaísmo augusteo.

Finalmente, la Pitia emiti6 su dictamen: Heracles debía servir como esclavo durante tres ańos y entregar el precio que por 6l se ofreciese al padre de Ífito. Quien lo compr6 con esta condici6n fue Ónfale, reina de Lidia, la cual, seg6n la versi6n helenística de la leyenda, quería utilizar sus servicios como amante. Durante tres ańos, el h6roe hubo de vivir la vida en un muelle de Oriente, hilando la lana y vestido con largas t6nicas y ropajes femeninos, mientras que su dueńa se adornaba con la clava y la *leont6*.

Este tema, visto con cierta ironía, pero salvando la dignidad del h6roe, aparece en pintura pompeyana y en mosaico romano imperial. En cambio, a partir del Renacimiento se recupera con sentido moralizante (Pinturicchio, 1509; L. Cranach el Viejo, 1537; P.P. Rubens, 1602), pero sobre todo er6tico, insistiendo en el travestismo de los dos personajes (B. Spranger (Fig. 120); A. Carracci, 1598; L. Giordano, 1670; F. Lemoyne, 1724). Existe incluso una leyenda, relatada por Ovidio (*Fastos*, II, 305-357), que tuvo cierto 6xito en la Edad Moderna: un s6tiro, enamorado de Ónfale, se introdujo de noche en el dormitorio de los amantes, se equivoc6 a causa del intercambio de vestimentas y fue violentamente expulsado del lugar por Heracles (J. Tintoretto, 1582; A. Janssens, 1607).

Pasados los tres ańos, Heracles volvi6 a Grecia y se enfrent6 a Éurito, el padre de Ífito, en un concurso de arco que 6ste mismo había convocado para conceder la mano de su hija Yole al vencedor. Obviamente, nuestro h6roe triunf6, pero Éurito se neg6 a entregarle a su hija y desencaden6 así una guerra desastrosa para 6l: Heracles acab6 tomando a Yole como amante.

La pareja de Heracles y Yole resulta imposible de descubrir en la Antigüedad, aunque aparece bien perfilada por Sófocles en sus *Traquinias* y posiblemente se halle entre las múltiples escenas de amores de Heracles difíciles de identificar. La situaci6n no es muy distinta en la Edad Moderna: a veces conocemos cuadros que llevan como título *Hércules y Yole* (Santi di Tito, h. 1580; Tintoretto, 1582; A. Carracci, 1597), pero hemos de tener cuidado: los escritores del Renacimiento solían confundir las figuras de Yole y Ónfale (Ovidio no las distingue en ninguno de sus tratados), provocando la confusi6n de los artistas.

Presa de celos y pensando que su esposo ya la había abandonado, Deyanira decidió utilizar la sangre de Neso para recuperar su amor: impregnó con sus gotas una túnica que Heracles le había solicitado y se la envió a través del emisario Licas. Pero la sangre del centauro era, en realidad, un poderoso veneno, que se pegó a la piel del héroe y empezó a quemarla. Desesperado, éste lanzó al mar a Licas, creyéndolo un traidor, tal como nos muestra una famosa escultura de A. Canova (1795/1815).

Moribundo, Heracles fue trasladado a Traquis, donde se hallaba Deyanira, la cual, desesperada por lo que había hecho, se suicidó. El héroe encomendó a Yole el cuidado de Hilo y encargó montar una gran pira en el cercano monte Eta. A ella subió, y ordenó a sus seguidores que le pusiesen fuego. Sólo le obedeció Filoctetes, quien recibió, como premio por su lealtad, el arco y las flechas envenenadas del héroe. Entonces resonó el trueno de Zeus, y Heracles fue arrebatado hacia el Olimpo para convertirse en dios.

El tema de la agonía de Heracles apenas aparece en la plástica antigua, pero, bien descrito por Ovidio (*Metamorfosis*, IX, 134-272), ha atraído a muchos artistas modernos (G. Reni, 1617; F. Zurbarán, 1634; L. Giordano, 1697; etc.). En cambio, el ascenso de Heracles en un carro de caballos, alados en ocasiones, aparece muy a menudo en la Grecia Clásica y Helenística y recupera con toda su grandiosidad en la Edad Moderna (P.P. Rubens, 1636). Por entonces, tiene sobre todo cabida en los palacios como promesa de inmortalidad para sus regios habitantes (L. Lemoyne, en el *Salón de Hércules* de Versalles, 1736). Llegado al Olimpo, Heracles toma asiento en él, en una escena que suele denominarse *Triunfo de Heracles* (P. de Matteis, h. 1719).

Heracles fue bien recibido por los dioses: esta recepción, que aparece ya en un vaso de h. 570 a.C., simboliza su apoteosis, y se repite a menudo en pintura sobre cerámica griega. Ya instalado, el nuevo dios tuvo tiempo de reconciliarse con Hera y recibió la mano de Hebe, la diosa de la juventud, de la que ya hablamos en el capítulo quinto: entonces dijimos que estas bodas han tenido poca trascendencia en el arte, pero, aun así, se recuerdan representaciones suyas tanto en la Antigüedad como en la Edad Moderna (B. Peruzzi, h. 1520), y debe resaltarse que la más antigua, una cratera de Samos de fines del siglo VII a.C., es el primer testimonio que tenemos de la divinización de Heracles.

Capítulo decimonoveno

Leyendas del Peloponeso y de Tebas

Si pasamos ya al estudio de los héroes y sus leyendas a lo largo y ancho de la geografía griega, cabe empezar aproximándonos a Argos, una de las ciudades griegas con tradiciones más antiguas y más ricas, pues supo reunir en su ámbito los recuerdos míticos de Micenas y Tirinto. En la Argólida se situó una vieja monarquía que adoró desde el principio a Hera, que tuvo como fundador el dios-río local Ínaco y que destacó enseguida por sus relaciones directas con los dioses.

Ya vimos en el capítulo cuarto cómo una hija de Ínaco, Ío, tuvo amores con Zeus y acabó instalándose en el delta del Nilo. También hemos relatado cómo su descendiente Dánao, huyendo de su hermano Egipto, volvió con sus cincuenta hijas, las Danaides, a la tierra natal de su antepasada, y cómo transcurrieron allí sus primeros momentos: empezaron sufriendo la sequía enviada por Hera y paliada por los amores de Posidón y la Danaide Amimone (capítulo sexto), y, algo más tarde, Dánao obligó a sus hijas a dar muerte a sus maridos, los hijos de Egipto, lo que las llevó a sufrir eterna condena en los infiernos (capítulo séptimo). Sólo Hipermestra se negó a obedecer a su padre, y fundó así una dinastía con su esposo Linceo.

I. PERSEO, EL HÉROE MÁS ANTIGUO DE ARGOS

Como también dijimos en el capítulo cuarto, Acrisio, nieto de Linceo, se alarmó al decirle un oráculo que su nieto lo mataría, por lo que encerró a su hija Dánae en una torre. Zeus, enamorado de ella, sólo pudo seducirla en forma de lluvia de oro. De este modo nació Perseo, que fue inmediatamente introducido en un cofre y arrojado al mar en compañía de su madre. La fortuna los llevó hasta la isla de Sérifos, donde unos pescadores los acogieron y criaron al recién nacido.

Pasado el tiempo, Polidectes, tirano de la isla, se enamoró de Dánae y decidió alejar al joven Perseo para facilitar sus planes. Tomando al pie de la letra una incauta fanfarronada de éste —dijo que sería capaz de traer a su presencia la cabeza de Medusa, una de las tres Gorgonas—, le envió por ella. De este modo comenzaron las hazañas de nuestro héroe, que a veces han sido relatadas por el arte en ciclos de dos o más escenas: véanse ejemplos en el pedestal del Perseo de B. Cellini (1554), en conjuntos pictóricos como los de A. Carracci (1597) y E. Burne-Jones (1875-1892), o —¿por qué no?— en la película *Furia de titanes*, dirigida por D. Davies (1981).

Perseo partió hacia en la ribera del Océano, guiado desde el principio por Hermes y Atenea, protectores de tantos héroes, y halló en aquellas regiones a las Grayas, tres viejas que poseían un único diente y un único ojo, turnándose para sobrevivir: “entonces Perseo se los arrebató y, cuando ellas los reclamaron, les dijo que se los devolvería si le indicaban el camino que conducía a ciertas ninfas, que poseían unas sandalias aladas y una especie de zurrón llamado *kibisis*”, además del casco de Hades, que hacía invisible a quien lo llevaba. Dadas las circunstancias, las Grayas le facilitaron la información requerida, de forma que nuestro héroe se hizo con todos estos talismanes, y “recibió también de Hermes una hoz de acero” (Apolodoro, *Biblioteca*, II, 4, 1-2).

En este breve relato hallamos tres elementos de importancia iconográfica muy desigual: el primero es la ayuda de Hermes y Atenea, que constituye raras veces un tema concreto, y que puede confundirse con la ayuda de estos mismos dioses a Heracles, ya mencionada al comenzar el estudio de su imagen arcaica en el capítulo anterior (P. Bordone, h. 1545); sea como fuere, al menos nuestro texto explica la presencia de estos dioses como acompañantes de Perseo en otras escenas de su vida legendaria.

El segundo elemento son las Grayas o Greas, de las que poco podemos decir: en efecto, son figuras tan increíbles que resulta difícil incluso imaginarlas: sólo las vemos en algunas vasijas áticas del siglo V a.C. —como unas simples mujeres vestidas, sin ojos o con los párpados cerrados, a las que se dirige Perseo—, y no son más abundantes en el arte posterior (H. Füssli, h. 1795; E. Burne-Jones, 1884).

El tercer elemento señalado, y sin duda el principal, es la relación de las armas mágicas de Perseo, que permiten distinguirlo en sus representaciones y que constituyen, junto con la cabeza de Medusa, sus atributos inconfundibles. A lo largo de la Antigüedad, cabe decir que las sandalias o botas aladas se mantienen sin muchas variaciones desde el Periodo Orientalizante, mientras que la *kibisis*, más difícil de encontrar, es una bolsa con una o dos asas. El casco de Hades, que este dios recibió durante la Titanomaquia, se presenta en el siglo VII a.C. como un simple sombrero sobre la cabeza de Perseo; sin embargo, pronto cobra un particular aspecto al ser adornado con alas, por lo que se parece mucho al *pétaso* de Hermes. En cuanto a la espada u hoz, evoluciona a lo largo de los siglos: empieza siendo una espada recta, se convierte a fines del siglo VI a.C. en una verdadera hoz curva, la *hárpe*, y acaba cobrando un aspecto muy peculiar: el de una espada con dos puntas, una recta y otra curva.

Así vestido y adornado, Perseo es fácil de reconocer en todas sus hazañas y en sus imágenes presentativas, en las que suele mostrar además, como trofeo y como arma, la cabeza de Medusa. Estas imágenes fueron ya numerosas en la Antigüedad, puesto que Perseo recibió culto de héroe en Sérifos, en Micenas y en otros lugares, lo que explica la existencia de grandes esculturas suyas en desnudo heroico —como la

realizada por Mirón (h.460 a.C.)—, que se suceden hasta la época romana. Por lo demás, esta iconografía no se perdió del todo en la Edad Media, porque nuestro héroe se convirtió en una constelación (miniatura del *Higino de Leyde*): sólo se advierte que, hacia el siglo XIII, su imagen se cubre de vestidos árabes al ponerse de moda en Europa los tratados astronómicos de Oriente.

En el Renacimiento recupera toda su fuerza la representación de Perseo como héroe aislado de tradición clásica; en este sentido, no podemos sino recordar el ya citado bronce de B. Cellini (Fig. 121), que compone su figura más típica en la Edad Moderna, con el cuerpo desnudo y el “casco de Hades” concebido como un verdadero yelmo con alas. Herederos suyos son, sin duda, muchos Perseos posteriores, como el de A. Canova (1797, con gorro frigio alado, homenaje a la Revolución Francesa) o el grabado por A. Beardsley (h. 1895). Pero también puede aparecer el héroe protegido por armadura (E. Burne-Jones, 1881), manifestando el influjo iconográfico de san Jorge —versión cristianizada, a su vez, del propio Perseo— y el recuerdo de tantos caballeros medievales que se enfrentaron a dragones y liberaron doncellas.

Llegado ya a la ribera del Océano, Perseo encontró allí a las tres Gorgonas durmiendo: “Medusa era mortal, mientras que las otras dos eran inmortales y exentas de vejez”, según relata ya Hesíodo (*Teogonía*, 277-278) al recordar la leyenda de nuestro héroe. En cuanto a la forma en que éste procedió a degollarla, evitando el carácter mortífero y petrificador de su mirada, es bien conocida por los autores antiguos: “Miró la cara de la horrenda Medusa reflejada en el bronce que llevaba en la mano izquierda y, mientras que un profundo sueño la embargaba junto a sus serpientes, le arrancó la cabeza del cuello; de su sangre nacieron Pegaso, el de alas veloces, y su hermano (el gigante Crisaor)” (Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 782-786).

La figura de las tres Gorgonas, y de Medusa en particular, pone ante nosotros unas facetas enigmáticas de la mitología primitiva: el poder terrible, mortífero, de la mirada sobrenatural, o la energía oculta de la máscara, protectora (*apotropaica*) para quien la posee, pero letal para quien se enfrenta a ella: se comprende que la leyenda de su apropiación por Perseo se sitúe en un pretérito lejano y sea, a la vez, un relato muy antiguo.

Medusa, y ante todo su cabeza o cara (el llamado *gorgóneion*), vista siempre de frente, figura muchas veces en templos, tumbas u otros monumentos antiguos, pues se quería, con esta imagen, otorgarles una protección mágica; por tanto, es fácil describir la evolución de sus facciones. La Gorgona surge a principios del siglo VII a.C. con rasgos variables (a veces con cuerpo de centauro), pero ya con grandes ojos y afilados dientes. A mediados del mismo siglo se crea en Corinto una imagen que pronto se extiende por toda Grecia y se convierte en canónica h. 620 a.C.: tiene ya cuerpo de mujer en actitud de “carrera de rodillas”, con túnica corta y alas, grandes y terribles ojos, boca abierta en una mueca de risa, con dientes triangulares y lengua colgante, cabellera y, en las obras más antiguas, barba (Fig. 122). Este esquema sólo

admitirá un perfeccionamiento a lo largo del siglo VI a.C.: la aparición de unas serpientes entremezcladas con los mechones del cabello.

La fase siguiente, que se abre paso desde principios del siglo V a.C., consiste en darle un tono “realista” a estas facciones esquemáticas: los ojos y la boca se hacen más pequeños, desaparece la lengua colgante y pronto se prepara el paso a la bella “Gorgona triste” del Clasicismo, que se impone en el Helenismo y se prolonga durante el Imperio Romano: sobre la cabeza, cabellera y serpientes se entremezclan, a la vez que se añaden unas alas en las sienes; los ojos resaltan su intensidad con unas cejas plásticas, a veces atormentadas; la boca toma un rictus de amargura y, en el cuello, dos serpientes se anudan en forma de collar. Es posible que el punto de partida de esta nueva iconografía deba situarse en el original de la *Medusa Rondanini*, a menudo atribuido a Crésilas (h. 430 a.C.).

La iconografía de Medusa se fue olvidando en la Edad Media: ya san Isidoro (siglo VII) describe a las Gorgonas, mezclando su imagen con la de las Grayas, como “meretrices cuyos cabellos eran serpientes y que transformaban en piedra a quienes las miraban; estaban dotadas de un único ojo, que era común a todas ellas” (*Etimologías*, XI, 3, 29). Quizá esto explica que, en los libros de astronomía, se llegase a aceptar la cabeza de demonio que inventaron los sabios árabes para la constelación de Perseo, y que este recuerdo se mantuviese en ocasiones hasta el siglo XVI: todavía en los relieves astrales de S. Domenico Maggiore, en Nápoles (1512), Perseo lleva en la mano una cabeza barbuda.

Sin embargo, la imagen clásica de Medusa se pudo recuperar en el Renacimiento a través de sus figuraciones en sarcófagos romanos: en ellos se inspirarán, con gran libertad y magnífico dramatismo, ciertos artífices, como el armero F. Negroli (1541), decididos a revivir la tradición antigua, ya mencionada en la *Iliada* (XI, 36-37), de colocar un *gorgóneion* apotropaico sobre el escudo: es el mismo criterio que rige una famosa *Medusa* de Caravaggio (1597) y que aún se rastrea en A. Böcklin (1881). En cambio, el mero horror de la cabeza cortada inspiró a Leonardo en una pintura perdida (1475), y después a P.P. Rubens (1617), P. Puget (h. 1690) y otros autores hasta pleno siglo XX (E.-A. Bourdelle, 1925; S. Dalí, 1962; A. y P. Poirier, 1983). A su lado, resultan infrecuentes alternativas extrañas, como la *Medusa durmiendo* (1896) de F. Khnopf, en forma de sirena-pájaro.

Si hacemos abstracción de los amores de Medusa y Posidón –a los que ya aludimos en el capítulo sexto–, el único mito en el que aparece figurada Medusa, acompañada a veces por sus hermanas, es precisamente el de su muerte por Perseo, que puede ser imaginada en sus distintas fases.

Empieza la hazaña con la cautelosa aproximación del héroe a las Gorgonas: un tema que se prodiga raras veces, que sólo nos es conocido por pinturas en vasos griegos y por cuadros modernos aislados (E. Burne-Jones, 1885).

Inmediatamente después se da el momento dramático en que el héroe corta la ansiada cabeza. Es sin duda alguna el pasaje más repetido, y, como hemos dicho, debe mostrar a Perseo realizando su hazaña sin mirar a la Gorgona. En la Antigüedad, lo hallamos ya a principios del siglo VII a.C., se desarrolla en el Arcaísmo –metopa del *Templo C* de Selinunte (h. 550 a.C.)– y se mantiene sin decaer hasta el Imperio Romano, mostrando en ocasiones a Pegaso y Crisaor junto a Gorgona, cuando no surgiendo de su cuello cortado (sarcófago chipriota de Golgoi, h. 480 a.C.). En el Renacimiento, el tema se recupera pronto (Filarete, en las puertas de San Pedro del Vaticano, 1433) y prosigue su historia con escasas variantes (B. Peruzzi, 1510; A. Carracci, 1595). Sólo en el siglo XX se plantea algún enfoque nuevo, como el de *El espíritu ha derrotado al mal*, de P. Klee (1904), donde la cara frontal es la de Perseo y la que aparece de perfil, la de Medusa.

La huida de Perseo, a veces perseguido por las dos Gorgonas vivas y protegido de ellas por el casco que le hace invisible, añade al tema anterior una nota de liberación: Perseo ya ha superado la prueba. De ahí su particular interés en la consoladora iconografía funeraria antigua, ya desde mediados del siglo VII a.C., que aprovecha además el valor apotropaico del *gorgóneion*. En siglos posteriores, como es lógico, este último sentido va desapareciendo, pero, aun así, el dinamismo de la escena puede tentar a ciertos artistas modernos (H. Füssli, 1816; E. Burne-Jones, 1890; A. Beardsley, h. 1895).

Tras cortar la cabeza a Medusa, Perseo prosigue sus aventuras: llega a los confines de África, a la costa de Etiopía, y allí se encuentra una situación dramática: la reina local, Casiopea, se ha atrevido a declararse más bella que las nereidas (según ciertos mosaicos romanos de Siria, incluso las ha vencido en un concurso), y Posidón [Neptuno], para vengarlas, ha enviado un terrible *ceto* que causa destrozos en la costa. Para acabar con esta plaga, Cefeo, esposo de Casiopea, ha accedido a entregar a su propia hija, Andrómeda, para que la serpiente marina la devore.

Perseo llega justo en el momento en que el sacrificio se va a consumir: “Tan pronto como vio a Andrómeda con los brazos atados a una dura roca..., se incendió de amor; quedó atónito y arrebatado por la contemplación de tal belleza, casi se olvidó de agitar sus alas en el aire (...) Grita entonces la doncella; junto a ella están su padre, de luto, y su madre, desgraciados ambos”. Perseo les pide la mano de Andrómeda, si logra salvarla, y ellos se la conceden. Entonces aparece la serpiente marina, y el héroe, “lanzándose a través del espacio en rápido vuelo, oprimió el lomo de la fiera aulladora y hundió en su hombro derecho el hierro hasta la curva del garfio”. Tras varios ataques más, el *ceto* muere. “Un clamor y aplausos llenaron las orillas y las mansiones elevadas de los dioses: Casiopea y Cefeo se alegran y saludan a Perseo como yerno...; liberada de sus cadenas avanza la doncella, motivo y recompensa de tal hazaña” (Ovidio, *Metamorfosis*, IV, 672-739).

Obviamente, la liberación de Andrómeda estaba destinada a convertirse, por su carácter espectacular, en un tema artístico de primer orden. Sin embargo, al analizar sus representaciones advertimos que el mito tuvo su historia: en época arcaica, Andrómeda no está aún atada esperando al monstruo, sino que puede huir cuando interviene Perseo. Fueron los poetas trágicos del siglo v a.C. quienes perfeccionaron este detalle: en la cerámica clásica se advierte con claridad que Andrómeda está atada a elementos de escenografía —unos postes al principio, un arco después—, y es a mediados del siglo IV a.C. cuando, acaso por influjo de la Andrómeda pintada por Nicías, se empiezan a imponer las rocas junto al mar y cobra particular desarrollo, como alternativa al combate entre el héroe y el monstruo, la escena posterior, en la que Perseo ayuda a bajar a la princesa, ya entonces semidesnuda. A partir de ese momento, y hasta la Época Imperial, ambas soluciones se repetirán, insertándose en un paisaje grandioso.

Todos los personajes de este drama vieron asegurado su futuro desde el momento en que se convirtieron en constelaciones: por tanto, los vemos pervivir, con variantes más o menos acentuadas, durante el medievo. Esto facilitó, como es lógico, que, de la mano de Ovidio, la escena se recuperase sin más en el siglo XIV y, ya con formas clasicistas, en el Renacimiento. Una de sus mejores representaciones es, por entonces, la de P. di Cosimo (Fig. 123), con tres escenas sucesivas y un Perseo convertido en caballero con casco y armadura; tras él, sigue su ejemplo cíclico Pierino del Vaga (1545), mientras que los demás artistas se concentran en el momento en que el héroe ataca al ceto, convertido en “dragón medieval”, o lo muestran desatando a Andrómeda, siempre desnuda (Tiziano, 1562; P. Veronese, h. 1580; Ch.-A. Coypel, 1727, etc.); mucho más rara es la aparición de Andrómeda como figura solitaria, casi siempre escultórica (A. Canova, 1817; A. Rodin, 1884; P. Gargallo, 1934).

Curiosamente, en la iconografía moderna de la liberación de Andrómeda se impone muy a menudo una curiosa variante, que para nada tiene en cuenta las *Metamorfosis* ni la tradición antigua en general: se interpreta que Perseo, tras dar muerte a Medusa, se ha apoderado de Pegaso y viaja con él (G. Vasari, 1570; A. Carracci, 1597; P.P. Rubens, 1622 y 1639; G. Reni, 1635; G. Moreau, h. 1890; R. Delamarre, h. 1925); sin duda hemos de ver en este fenómeno una manifestación más del influjo de San Jorge y de los caballeros medievales.

Una vez muerto el *ceto*, Perseo, según Ovidio, se lavó las manos en el mar y, mientras tanto, colocó la cabeza de Medusa entre algas. Pero estas plantas, al contacto con “la fuerza del monstruo, se endurecieron y cobraron una rigidez desconocida en ramas y hojas”: tal es el origen del coral (*Metamorfosis*, IV, 740-752), tema que recibió una cierta atención en el Renacimiento (Scarsellino, h. 1590).

Otra escena que puede situarse tras la liberación de Andrómeda es la que muestra a la heroína y a su salvador contemplando el reflejo de la cabeza de Medusa en el

agua: se trata de una forma de representar el amor de la pareja y, aunque aparece ya en el Clasicismo griego, tuvo particular éxito en el Helenismo y en la pintura pompeyana, recuperándose raras veces más tarde (E. Burne-Jones, 1886).

Las últimas aventuras de Perseo tienen ya un valor iconográfico muy secundario. Ovidio describe largamente el enfrentamiento del héroe con Fineo, pretendiente de Andrómeda, quien le prepara una emboscada con numerosos cómplices: la refriega concluye cuando nuestro héroe empuña la cabeza de Medusa y convierte en estatuas de piedra a todos sus enemigos (*Metamorfosis*, V, 1-235). Es un tema que no se representa en la Antigüedad, pero que sí puede verse en la Edad Moderna (A. Carracci, 1597; L. Giordano, h. 1680). Muy diversa es la suerte de una leyenda muy semejante: Perseo, ya retornado a Sérifos con Andrómeda, se reúne con su madre y, mostrando el *gorgóneion* a Polidectes, lo convierte en estatua: como Ovidio menciona sólo de paso este pasaje (*Metamorfosis*, V, 242-249), su trascendencia ha sido nula en la Edad Moderna: sólo lo descubrimos en vasos del siglo V a.C. En cuanto a la iconografía de Perseo asustando a los Sátiros con el *gorgóneion*, que también aparece en vasos de esa época, no pasa de ser el recuerdo de algún drama satírico que tuviese éxito por entonces.

Finalmente, Perseo regresa a Argos, devuelve a los dioses todos sus talismanes —la cabeza de Medusa adornará desde entonces la *égida* de Atenea— y, de forma involuntaria, da cumplimiento al oráculo de su abuelo Acrisio: viajando por Tesalia, se inscribe en unos juegos que se celebran en Larisa y casualmente el disco que lanza viene a golpear al viejo monarca, que allí se encontraba exiliado y presenciaba la prueba. Obviamente, éste muere de resultas de la herida.

2. PÉLOPE Y SU DINASTÍA

Según cuentan las leyendas, Perseo, una vez alcanzado el poder en Argos, prefirió gobernar desde Tirinto y fundar a la vez la ciudad de Micenas, lo que situaría su legendaria existencia acaso hacia el siglo XVI a.C. (fecha del “Círculo A” de tumbas en esta ciudad). Después de él reinarían en estas tres ciudades miembros de su familia: tiempo tendremos de hablar de Adrasto y Anfiarao cuando, al repasar la historia mítica de Beocia, comentemos la expedición de los *Siete contra Tebas*, por lo demás, ya hemos mencionado en el capítulo XVIII a Euristeo, despótico en su trato con Heracles; baste decir ahora que con él, en la primera mitad del siglo XIII a.C., concluyó la grandiosa dinastía iniciada por el dios-río Ínaco.

El cambio dinástico vino de la mano de un oráculo, que ordenó entregar el poder a los hijos de un extranjero llamado Pélope. Éste, hijo a su vez del malhadado Tántalo (uno de los “grandes condenados” del infierno, como vimos en el capítulo VII), había abandonado su Frigia natal y se había trasladado a la región que, en su honor, acabaría

recibiendo el nombre de Peloponeso. Su infancia había sido desgraciada: en cierta ocasión, su padre le había dado muerte para ofrecer a los dioses su carne como si fuese un manjar. Sin embargo, esto le granjeó para siempre la protección de los olímpicos: lo resucitaron, colocándole un hombro de oro para sustituir el bocado de uno de ellos, y se propusieron convertirlo en un héroe digno de memoria.

Posidón, en concreto, lo colmó de halagos, lo utilizó como copero y, finalmente, le regaló unos caballos extremadamente veloces: tal es la escena que representaba un cuadro descrito por Filóstrato el Viejo (*Imágenes*, I, 30). Llegado a la Élide, Pélope se vio enfrentado, providencialmente, a una prueba peculiar: Enómao, rey de Pisa, tenía una hija muy bella, Hipodamía, pero se negaba a casarla: había impuesto a sus pretendientes una terrible condición: quien deseara obtener su mano debía vencerle a él en una carrera de carros, pero, caso de ser adelantado, perdería la vida al instante. Enómao se consideraba seguro de su victoria, pues contaba con unos caballos que le había dado su propio padre, el belicoso Ares. Mas Pélope e Hipodamía se enamoraron y decidieron correr juntos; además, parece que Mirtilo, ayudante del rey, se dejó sobornar y cambió las clavijas de las ruedas de éste por unas piezas de cera. Sea como fuere, Enómao se mató al deshacerse su carro sobre la pista.

La competición de Pélope y Enómao, en su origen una leyenda local de la Élide, tuvo una cierta fortuna iconográfica en la Antigüedad, sobre todo gracias a su éxito en el teatro ateniense, y ello explica su presencia desde el Clasicismo griego hasta el Periodo Imperial: bien conocidos son sus tensos preparativos, imaginados como una escena de tragedia, en el frontón oriental del *Templo de Zeus* en Olimpia (460 a.C.), y, aunque es difícil descubrir la escena del soborno de Mirtilo, tuvo enorme éxito la carrera propiamente dicha, llena de movimiento y animada por la caída de Enómao: surge con fuerza en la cerámica del siglo IV a.C., con Pélope vestido a la oriental y con gorro frigio, se mantiene en urnas etruscas helenísticas y aún puede verse, con todo su dinamismo y brutalidad, en sarcófagos romanos, que suelen rematar el relato con la escena de los dos enamorados vencedores (Fig. 124). Por desgracia, una leyenda tan vistosa sólo parece haber sido recuperada en la Edad Moderna por grabadores e ilustradores de textos antiguos.

Pélope tuvo el honor de crear, según algunos mitógrafos, los Juegos Olímpicos primitivos, que inmediatamente serían apoyados por Heracles y que se situarían, por tanto, varios siglos antes que los históricos. De su matrimonio con Hipodamía nacieron varios hijos y, entre ellos, dos gemelos: Atreo y Tiestes: a ellos fue a los que designó el oráculo como sucesores de Euristeo en Argos.

En realidad, la elección resultó fatídica, porque los hermanos se odiaban: Atreo llegó a dar muerte a varios hijos de su hermano y se los sirvió como manjar, mostrándole más tarde sus manos y cabezas. Tiestes, desesperado, se acostó con su propia hija, porque sólo así podría, según un oráculo, vengarse de su hermano: en

efecto, de su unión nacería Egisto, quien daría muerte a Atreo (tema figurado en un vaso del siglo IV a.C.) y, más tarde, al hijo de éste, Agamenón. Como se ve, hemos llegado ya a los prolegómenos de la Guerra de Troya, y con ello a las últimas generaciones de la cultura micénica y del periodo mítico como tal.

3. BELEROFONTE, EL HÉROE DE CORINTO

Dejando ya las leyendas argivas, podemos acercarnos ahora a Corinto, ciudad que tomó como nombre el de uno de sus primeros reyes. En su palacio concluirían dramáticamente los amores de Jasón y Medea (véase el capítulo vigésimo primero), pero quizá tuviesen más renombre local las leyendas de sus dos monarcas más famosos: el astuto Sísifo (uno de los “grandes condenados” en el infierno, como ya vimos en el capítulo séptimo) y su hijo Glauco (quien se convirtió en genio marino, como ya señalamos en el capítulo sexto).

Fue precisamente un hijo de este último —o de Posidón, según otros autores— quien se convertiría en el héroe predilecto de la ciudad: nos referimos a Belerofonte. Durante su juventud, encontró junto a la fuente Pirene al caballo alado Pegaso, el cual, tras nacer de la sangre de Medusa, había pasado algún tiempo al servicio de Zeus en el Olimpo. Lo recibió como un regalo de los dioses —al parecer, del dios del mar en concreto— y lo adoptó como montura.

Con el tiempo, Belerofonte se alejó de su ciudad natal: en Tirinto, según relata ya Homero, la reina Estenebea se enamoró de él y, al no ser correspondida, le acusó ante su marido, el rey Preto, de haber intentado seducirla: calumnia que, con el tiempo, pagaría ahogándose en el mar, como muestra algún vaso clásico. Preto, para no faltar a sus deberes de hospitalidad, envió a nuestro héroe a Yóbates, rey de Licia, con una carta donde le solicitaba que diese muerte al mensajero (otro tema que aparece en vasijas griegas); y Yóbates, deseoso de cumplir el encargo, envió a Belerofonte a enfrentarse con un monstruo terrible: la Quimera. “Era ésta de raza divina, no humana: por delante león, por detrás serpiente, y en medio cabra, y exhalaba la terrible furia de una ardiente llama. Pero [el héroe] logró matarla, fiado en los portentos de los dioses” (*Iliada*, VI, 179-182).

El resto de las gestas de Belerofonte nos interesa muy poco: sabemos —lo dice la propia *Iliada* (VI, 186)— que venció a las Amazonas (tema que aparece en algunos vasos clásicos) y que tuvo que enfrentarse a otros enemigos; pero quizá lo más sugestivo fue su desdichado fin: henchido de orgullo, montó sobre Pegaso y quiso remontar el vuelo hasta el Olimpo, pero Zeus lo hizo caer y los dioses lo abandonaron a su suerte, herido, hasta que murió.

Belerofonte no aparece representado muy a menudo: aunque sabemos que recibió culto como héroe en Corinto y en Licia, no tiene más atributo —dejando aparte

su juventud y desnudez heroica— que la compañía de Pegaso, y sólo cabe por tanto identificarlo si va montado en él o en el contexto de sus leyendas, que las representan juntos.

La primera de estas leyendas es, como cabe suponer, la del encuentro en la fuente Pirene: fue un tema que interesó en la Roma imperial —recuérdese el magnífico relieve adrianeo del Palazzo Spada— y cuyo esquema, todavía tratado en una bandeja del siglo VI d.C., se recuperó en Bizancio durante el Renacimiento Macedónico (*Arqueta de Veroli*, h. 950). Complemento de esta iconografía es la que muestra al héroe domando a Pegaso (cista etrusca del British Museum, h. 300 a.C.; escultura de B. di Giovanni, h. 1480; obras de O. Redon, 1900, y J. Lipchitz, 1964).

El segundo pasaje, y desde luego el más importante, es el enfrentamiento con la Quimera. El héroe, montado siempre sobre su caballo alado, suele enfrentarse con lanza a la fiera monstruosa, que se revuelve contra él o que yace ya muerta a sus pies. El tema surge a mediados del siglo VII a.C., decae a partir del Helenismo, pero aún puede verse en algún marfil protobizantino y en algún textil copto (siglo V d.C.). Momentáneamente, se recuperará en una miniatura del Renacimiento Macedónico, sin duda copiando un modelo romano (*Pseudo-Opiano de la Biblioteca Marciana*, siglo IX), y volverá a resurgir, sin mucho entusiasmo, en la Edad Moderna (P.P. Rubens, h. 1635; A. Diepenbeeck (Fig. 125); G.B. Tiepolo, 1723); entonces, tomará a veces un sentido alegórico: no debemos olvidar que, según C. Ripa, este combate puede ser visto como la victoria de la virtud sobre los vicios.

Finalmente, cabe señalar como tercera escena el intento de ascensión al cielo del héroe. A primera vista, puede parecer un tema sugerente, pero, de hecho, sus mejores representaciones se hallan en vasijas cretenses con relieves del siglo VII a.C.

En realidad, desde el punto de vista iconográfico, Belerofonte tiene menos interés que los dos animales que lo acompañan. La Quimera, en efecto, es un ser de muy larga historia: ya lo conocemos, con su forma típica —cabeza de león, cabeza o prótomo de cabra sobre el lomo y cola en forma de serpiente con cabeza en la punta—, en algún marfil de Nimrud del siglo VIII a.C., y por tanto podemos pensar que Homero se limitó a describir una pieza de esta índole cuando compuso los versos antes citados. En Grecia, su figura inconfundible aparece a principios del siglo VII a.C. y se repite con pocas variantes, tanto si aparece sola —con carácter apotropáico o protector— como si se enfrenta al héroe y su caballo. De ahí que se dude si su representación antigua más famosa —la *Quimera de Arezzo*, obra del siglo IV a.C. que sería descubierta a mediados del siglo XVI— formó parte de un grupo o fue una mera guardiana de tumba.

En el Renacimiento resultó fácil recuperar esta forma híbrida, siempre en el contexto del combate contra Belerofonte, pero a mediados del siglo XIX cabe señalar un cambio semántico radical: el nombre 'quimera' había pasado ya a significar, sencillamente,

“lo que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo”, y esta interpretación común había alcanzado el plano literario y culto en *Les Chimères* de G. de Nerval (1853). En consecuencia, desde entonces, y sobre todo en el ámbito simbolista, los cuadros que incluyen en su título la palabra ‘quimera’ quedan fuera por completo de la iconografía que aquí reseñamos: las nuevas ‘quimeras’ pueden tomar las formas más diversas, incluidas las de otros monstruos clásicos: así, G. Moreau pinta una, en 1867, con forma de centauro alado, y *La desesperación de la quimera* de A. Séon (1890) muestra, en realidad, una Esfinge.

Más compleja aún es la historia iconográfica de Pegaso, aunque por razones distintas. El hijo de Medusa es, al principio, uno de los múltiples caballos alados creados por el arte orientalizante y arcaico, fruto de una mentalidad que adornaba con alas a dioses y animales tan sólo para mostrar su poder, su velocidad o su capacidad de remontarse por los aires. Hasta fines del clasicismo, hallamos incluso cuadrigas tiradas por equinos alados, como la que representan los *Caballos de Tarquinia* (h. 320 a.C.). Sin embargo, esta situación cambia en el Helenismo: a partir de entonces sólo existe un caballo con alas: el blanco Pegaso, de larga tradición como animal mítico concreto.

Por esas fechas, Pegaso había ido complicando su mitología: no sólo había nacido al morir su madre Medusa y había servido de montura a Belerofonte, sino que había entrado en el mundo de los inmortales tras la desgraciada caída de éste: a veces, se le menciona como caballo de Eos [la Aurora], pero, sobre todo, su existencia queda vinculada al mundo apolíneo, y a las Musas en particular: cuando éstas se enfrentaron a la Piérides (véase capítulo séptimo), el monte Helicón se hinchó de gozo y Pegaso le dio una coz para volverlo a su ser, logrando que surgiese así Hipocrene, la “fuente del caballo”: según Ovidio, incluso Atenea [Minerva] fue a “contemplar durante largo tiempo estas aguas surgidas a coces” (*Metamorfosis*, V, 264).

Con el tiempo, la iconografía de Pegaso derivó precisamente en ese sentido: a partir del Helenismo, las Musas y las ninfas aparecen lavando a Pegaso en la fuente en una época en que, como hemos dicho, la iconografía de Belerofonte se reduce de forma drástica. Por tanto, es más bien este sentido el que hemos de dar a las representaciones romanas —e incluso coptas— en las que Pegaso aparece solo, a veces bebiendo.

En la Edad Media, en cambio, el mantenimiento del caballo alado viene por la vía de su sentido astral, puesto que ha pasado a ilustrar la constelación del Caballo o Pegaso. Esto facilita la labor iconográfica a los miniaturistas de los *Ovidios moralizados*, quienes, desde el siglo XIV, recuperan la leyenda de la fuente Hipocrene, situada ya, de forma alternativa, en el Helicón o en el Parnaso.

Durante la Edad Moderna, Pegaso se integra por tanto —salvo cuando aparece con Belerofonte o con Perseo— en el campo de la poesía: aparece ya junto a las Musas en

la obra de A. Mantegna (1497), y serán éstas, Apolo o Atenea sus acompañantes más asiduos (B. Luini, 1520; G. Romano, 1527; L. Cambiaso, 1580; Th. Van Thulden, 1644). Sin embargo, esto le va abriendo un campo de acción de amplitud insospechada, donde se mezclan la poesía, el genio y la fama (Fig. 115): C. Ripa, por ejemplo, considera que la “fama clara” debe ser representada como un Pegaso dirigido por Mercurio, símbolo éste de la voz que la proclama, y G.B. Tiepolo sitúa, en el centro de una bóveda, la alegoría del *Genio sobre Pegaso poniendo en fuga al Tiempo* (1747).

Con los albores del Romanticismo esta situación cambia: Pegaso abandona en buena parte su relación barroca con la fama en general y vuelve a centrarse en la creación, tanto poética como artística, en su inspiración y en sus elevados objetivos: vuelven a acompañarle las Musas y Apolo (G. Moreau, 1871; G. de Chirico, 1958), y llega el tiempo en que nuestro caballo alado, con su blancura resplandeciente, vuela en solitario (O. Redon, h. 1900; S. Dalí, 1962; O. Kokoschka, 1966), nace entre las ruinas de la Antigüedad (A. y P. Poirier, 1984) o sirve de montura al vate errante que sube a los cielos arriesgándose a caer, como antaño hiciera Belerofonte (G. Moreau, 1891; A. Bourdelle, 1925).

4. ESPARTA Y LOS DIOSCUROS

Las leyendas más importantes de Esparta giran en torno a la descendencia de sus reyes Tindáreo y Leda, que ya presentamos al hablar de las relaciones de ésta última con Zeus (véase capítulo cuarto). Obviamente, no vamos a mencionar ahora a las dos hijas —Helena y Clitemestra—, ya que su puesto se halla, de pleno derecho, en la Guerra de Troya, pero sí debemos estudiar la personalidad y hazañas de los dos hijos: Cástor y Pólux (o Polideuces), llamados a veces “Tindáridas”, pero más comúnmente “Dioscuros” o “hijos de Zeus”, aunque sólo Pólux lo fuese, según la opinión más extendida.

Los Dioscuros, héroes dorios por excelencia, suelen ser situados en la generación anterior a la Guerra de Troya, de modo que aparecen en las hazañas colectivas de esta época, tanto la Cacería del Jabalí de Calidón, que inmediatamente estudiaremos, como la gesta de los Argonautas, que contemplaremos en el capítulo XXI. También, en cierta ocasión, se enfrentaron a los atenienses, ya que Teseo había raptado a su hermana Helena y tuvieron que organizar una expedición para recuperarla: una querrela que fue representada a veces en la Antigüedad y vista como precedente mítico de la Guerra del Peloponeso.

Sin embargo, su gesta más famosa, y también la más representada, fue el Rapto de las Leucípides: éstas eran primas suyas y, cuando iban a casarse con otros miembros de la misma estirpe, los hermanos Idas y Linceo, los Dioscuros se apoderaron de ellas. La situación derivó en un combate de dos contra dos, y en él murieron

Linceo y Cástor (que era mortal), mientras que Zeus, irritado, fulminaba a Idas. Por tanto, Cástor hubo de partir a los infiernos. Pero Pólux, haciendo gala de devoción hacia su hermano, se negó a seguir viviendo sin él. Entonces, Zeus decidió concederles a los dos una inmortalidad compartida, alternando sus estancias en el Olimpo y en el Más Allá.

El Rapto de las Leucípides ha sido objeto de representaciones muy dinámicas: en la Antigüedad, el tema aparece ya en el friso del *Tesoro de los Sifnios* en Delfos (h. 525 a.C.) y se prolonga en vasos del Clasicismo, donde los Dioscuros aparecen, muy a menudo, en carro (Fig. 126); en la Edad Moderna, bastará que mencionemos, como pintura señera sobre este asunto, la de P.P. Rubens (1616). En cuanto al enfrentamiento con Idas y Linceo, puede hallarse en ocasiones en cerámica griega.

Sin embargo, la iconografía de los Dioscuros se centra sobre todo en su imagen presentativa. Los Dioscuros fueron, en primer lugar, los grandes protectores de la belicosa Esparta, lo que explica su reiterada representación, desde el siglo VI a.C., en relieves y exvotos de esa ciudad. En ellos se realza su semejanza y puede seguirse su evolución iconográfica, que se va elaborando en toda Grecia: aunque casi siempre van desnudos (o con una simple clámide), pueden aparecer a pie o a caballo y, a partir del Helenismo, suelen llevar casquete cónico o *pilos*, con una estrella encima en ocasiones.

Esta será la imagen inconfundible de los Dioscuros para el futuro: la que, con mínimas variantes, se mantendrá en una bella bandeja de plata sasánida (h. 500 d.C.), donde los vemos junto a caballos alados, la que pervivirá durante el medievo y la que se volverá a difundirse con pequeñas variantes desde el Renacimiento, sea cual sea el significado concreto que se quiera dar a sus figuras (P. di Cortona, 1642; G. de Chirico, varias obras entre 1930 y 1967; O. Zadkine, 1944 y 1967; G. Marcks, medalla para los Juegos Olímpicos de 1971).

En efecto, los Dioscuros tienen tres campos de acción diversos: como dioses guerreros serán adorados en toda la Hélade, y así pasarán a Roma, donde recibirán el nombre de Cástore: se dirá que se aparecieron sobre sus caballos en la batalla del Lago Regillo (496 a.C.), y por ello se les levantará un bello templo en pleno Foro, convirtiéndolos en patronos de la caballería, de la nobleza y, por ende, del buen gobierno de la República. Así se explica el gran número de representaciones que nos ha legado la ciudad de Roma, ya desde sus monedas más antiguas, y el tamaño de algunas de ellas, como los *Dioscuros del Capitolio* o los *Dioscuros del Quirinal* (siglo IV d.C.).

Pero estos “hijos de Zeus”, que fueron, obviamente, dos héroes bellos —de ahí la multiplicidad de sus representaciones en espejos etruscos—, tuvieron también una cualidad sobresaliente: su amistad fraterna. Tal ha sido el tema de representaciones cuyas tan importantes en la Antigüedad como el *Grupo de San Ildefonso* (siglo

1 d.C.), o un marfil copto (siglo VI) donde ambos se abrazan. Se comprende que esta faceta haya interesado más que la anterior en la Edad Moderna, y que podamos encontrarla aún en una obra surrealista tan irónica como *Cástor y Polución*, de Max Ernst (1923).

Pero la más curiosa de las funciones de Cástor y Pólux se halla en el ámbito astral, como demuestra la presencia de las estrellas sobre sus cabezas. Parece que el origen de esta idea se halla en unos Dioscuros distintos e independientes, unos hermanos divinos adorados por los marinos del Egeo en épocas remotas, que veían en ellos guías nocturnos y protectores contra las tempestades. Estos gemelos, sin embargo, se asimilaron muy pronto a los peloponésicos —ya lo están en el *Himno Homérico XXXIII*, del siglo VII a.C.— y, con el tiempo, se convirtieron en la constelación de Géminis. Como es lógico, esta interpretación permitió a los Dioscuros aparecer entre las personificaciones del paisaje en Época Imperial, rigió su iconografía clásica durante el medievo (*Aratea de Boulogne-sur-Mer*, siglo X) y dio lugar a algunas representaciones modernas (A. Renou, *Cástor como estrella*, 1781).

5. MELEAGRO Y ATALANTA

Eneo, rey de Calidón (ciudad situada junto a la costa norte del golfo de Lepanto, casi enfrente de Patras), y su esposa Altea, hija de Testio, tuvieron como hijo a Meleagro. “Cuentan que, al cumplir el niño siete días, se presentaron las Moiras [Parcas] y anunciaron que moriría cuando se consumiera por completo el tizón que ardía en el hogar. En cuanto Altea oyó esto, recogió el tizón y lo guardó en un arcón”. Pasados los años, “cuando Eneo ofreció a todos los dioses las primicias de los frutos del año, se olvidó de Ártemis, y ella, llena de ira, envió un jabalí de tamaño y fuerza extraordinarios, que dejaba yerma la tierra y aniquilaba los ganados y los hombres con los que se topaba. Contra este jabalí convocó Eneo a todos los campeones de la Hélade, y proclamó que concedería como premio la piel de la fiera a quien lograra darle muerte” (Apolodoro, *Biblioteca*, I, 8, 2).

La cacería del Jabalí de Calidón se planteó como una hazaña colectiva: llegaron para intervenir en ella una veintena de héroes, muchos de ellos conocidos miembros de la generación anterior a la Guerra de Troya (los Dioscuros, Teseo y Pirítoos, Admeto, Jasón, Peleo, Telamón, Anfiarao, etc.). Entre ellos se hallaban los hermanos de Altea y, sobre todo, Atalanta, que llegó de Arcadia. Según sabemos por otros autores, esta valiente heroína —que a veces es considerada beocia— había sido amamantada por una osa y criada por unos cazadores, por lo que consagró su vida a la caza y tomó como modelo a Ártemis.

Meleagro se enamora de Atalanta y, finalmente, tiene lugar la montería: “Cuando tenían rodeado al jabalí, ... Atalanta fue la primera que, con sus flechas, lo alcanzó

en el lomo;... pero Meleagro logró acabar con él hiriéndolo en el flanco y, tomando la piel, se la regaló a Atalanta. Los hijos de Testio (es decir, los tíos de Meleagro) consideraron inaceptable que una mujer obtuviera el premio habiendo varones y le arrebataron la piel, aduciendo que les correspondía por parentesco si Meleagro prefería no tomarla. Pero Meleagro, llevado por la ira, mató a los hijos de Testio y entregó la piel a Atalanta. Entonces Altea, apesadumbrada por la muerte de sus hermanos, prendió fuego al tizón y Meleagro murió de inmediato” (Apolodoro, *Biblioteca*, I, 8, 2-3). Posteriormente, ella misma se suicidaría, como se ve en ciertas representaciones artísticas de Época Imperial.

La cacería del Jabalí de Calidón propiamente dicha fue objeto de representaciones ya en la Época Arcaica (*Vaso François*, h. 570 a.C.), siendo tema predilecto de vasijas griegas hasta fines del Clasicismo y apareciendo incluso en un frontón del *Templo de Atenea en Tegea*, obra de Escopas (h. 345 a.C.). Más tarde, bajo el Imperio Romano, interesaron tanto este pasaje como el encuentro sentimental de Meleagro y Atalanta y el drama de la muerte de Meleagro: los tres momentos pueden ir asociados en algún sarcófago (siglo II d.C.), pero lo más normal es que los dos cazadores se contemplen en un contexto boscoso: así los vemos ya en un fresco pompeyano, donde descansan junto a la cabeza del jabalí, y así se mantendrán hasta una bandeja bizantina de plata (h. 620 d.C.).

En época moderna, puede haber ciclos enteros sobre el tema —como los dibujos para tapices realizados por Ch. Le Brun (h. 1658)—, pero los pasajes más representados son la partida hacia la caza (escuela de N. Poussin, h. 1650), la propia cacería (Peruzzi en la Farnesina, 1511; P.P. Rubens, 1619; D.A. Vaccaro, h. 1700) y la entrega por Meleagro de los despojos del jabalí a Atalanta (P. Veronés, h. 1560; J. Jordaens (Fig. 127); P.P. Rubens, h. 1635). En cambio, la muerte de Meleagro ha interesado a muy pocos autores (A. Diepenbeeck, 1655).

Por lo demás, no faltan evocaciones de los dos protagonistas por separado: Meleagro, como bello cazador desnudo, a veces enfrentado al jabalí, parece haber sido representado por Escopas, y desde luego interesó en la Edad Moderna (S. Cosini, h. 1540; G. Bandini, 1583); en cuanto a Atalanta, parece haber seducido más bien a los artistas contemporáneos por su aguerrido aspecto de cazadora y arquera (A. Beardsley, h. 1895).

Posteriormente tiene lugar la leyenda de Atalanta e Hipómenes: según relata Ovidio, un oráculo le había dicho a Atalanta: “No necesitas un esposo, Atalanta; huye de tenerlo”; ella, entonces, dijo a sus numerosos pretendientes: “Nadie me poseerá, si no me vence antes en la carrera...: el veloz recibirá en premio la esposa y el tálamo, pero la muerte será el castigo del lento: tal será la regla de la competición” (*Metamorfosis*, X, 565-572). Hipómenes, inflamado de amor al ver a Atalanta corriendo desnuda, y a pesar de contemplar el triste fin de otros pretendientes, se presenta

ante ella, que empieza a enamorarse de él. Cuando la competición va a comenzar, Afrodita [Venus] entrega a Hipómenes tres manzanas de oro y le explica cómo usarlas: a medida que transcurre la carrera, cuando Atalanta parece que va a vencer, Hipómenes le va tirando las tres manzanas y ella se para a recogerlas: la propia Venus aumenta el peso de la última para forzar la victoria de Hipómenes.

Sin embargo –según sigue relatando Ovidio–, Hipómenes se olvida de dar las gracias a Venus, y esto supone su desgracia: cuando los dos amantes pasean delante de un templo de Cibeles, la diosa del amor infunde en el héroe el deseo irrefrenable de acostarse con su esposa, y ambos se refugian en una cueva del santuario. Entonces, la Madre de los Dioses, irritada por la profanación de su templo, los convierte en sus leones: “En vez de casas habitan la selva y, leones temibles para los demás, muerden con sus dientes domeñados los frenos de Cibeles” (*Metamorfosis*, X, 686-704).

La historia de Hipómenes y Atalanta carece de iconografía en la Antigüedad. En la Edad Moderna, aparecen ya relatados sus pasajes sucesivos en un *cassone* florentino (h. 1470), y por G. Romano en el Palazzo Tè de Mantua (h. 1527). La carrera en concreto ha sido el tema más repetido: en el Renacimiento, por los talleres de Ercole de’Roberti (1496) y de P. Veronese (h. 1560), y en el siglo XVII, por G. Reni (1618) y P.P. Rubens (1637).

6. LAS LEYENDAS DE LA TEBAS PRIMITIVA

Particularmente rica en leyendas –acaso más que las propias Atenas, Creta y Argos– es Tebas, la capital de Beocia. Y, curiosamente, su fundación mítica está relacionada con la de Argos y con el comienzo de la cultura minoica: como ya vimos en el capítulo IV, Ío, establecida en el delta del Nilo, tuvo como hijo a Épafo, y este tuvo, a través de su hija Libia, dos nietos: Belo y Agénor. El primero fue padre de Dánao y de Egipto, cuyas querellas llevaron a la creación de la dinastía argiva, y el segundo engendró a Europa –la que fue raptada por Zeus y llevada a Creta (véase de nuevo el capítulo IV)– y a Cadmo, que fue precisamente el fundador de Tebas.

Agénor, en efecto, envió a Cadmo en busca de Europa tras arrancarle la promesa de que, si no la hallaba, no volvería jamás a su tierra de origen. Y, como pronto se reveló la imposibilidad de dar con el paradero de la heroína, Cadmo fue a consultar el oráculo de Delfos: “El dios le dijo que no se afanase más por Europa, que se dejase guiar por una vaca y que fundase una ciudad allí donde ésta cayese agotada”. Así ocurrió: la vaca escogida, “después de haber atravesado Beocia, se desplomó en el lugar donde hoy se encuentra Tebas. Deseoso de sacrificar la vaca a Atenea, [Cadmo] envió a varios de los suyos a coger agua a una fuente consagrada a Ares; pero un dragón que la custodiaba... acabó con muchos de los enviados. Enfurecido, Cadmo mató al dragón y, siguiendo el consejo de Atenea, sembró sus dientes. De

inmediato brotaron de la tierra hombres armados... [que] se mataron entre sí;... sólo sobrevivieron cinco” (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 4, 1).

Mientras que la consulta de Cadmo al oráculo de Delfos es tema poco tratado por el arte (H. Goltzius, h.1590), el pasaje de la fuente ha resultado más atractivo, tanto en la Antigüedad –pinturas de vasos de los siglos v y iv a.C. (Fig. 128)– como en la Edad Moderna –H. Goltzius, h. 1610; P. Orrente, h. 1610; Cornelisz van Haarlem, h. 1630–; a partir del Renacimiento, una vez más, la serpiente antigua ha sido a menudo sustituida por un “dragón medieval”. También en la Edad Moderna ha interesado, en ocasiones, el tema de la siembra de dientes y el surgimiento de guerreros (P.P. Rubens, 1636).

Una vez fundada Tebas, Cadmo se casó con Harmonía, hija de Afrodita y de Ares, a la que había hallado en la fuente del dragón, según revelan pinturas cerámicas de los siglos v y iv a.C. Fueron unas bodas memorables (los novios aparecen en dos vasos tardoarcaicos sobre un carro tirado por fieras diversas), y la novia recibió fastuosos obsequios de los dioses. Con el tiempo, tendrían una numerosa descendencia, toda ella portadora de leyendas sugestivas: Polidoro sería el bisabuelo de Edipo; Autónoe sería madre de Acteón, el desgraciado cazador muerto por Ártemis, y hasta tres hijas quedarían ligadas a la mitología de Dioniso [Baco]: Sémele sería su madre; Ágave, la del desdichado Penteo, que intentó oponerse a su culto, e Ino recibió y cuidó al dios recién nacido (tema representado desde el Clasicismo hasta el Periodo Imperial), convirtiéndose además en el origen de todo un ciclo legendario.

Ino, en efecto, se casó con Atamante, y éste aportó al matrimonio dos hijos –Frixo y Hele– de su matrimonio anterior con Néfele, a la que repudió por entonces. Ino, como perversa madrastra, concibió tal odio por esos niños, que urdió una compleja trama con el fin de darles muerte. Casi lo logró, pero, en el momento en que Atamante se aprestaba a sacrificarlos, Néfele se apareció y les entregó un carnero volador con lana de oro, ordenándoles “que montasen sobre él y se dirigieran a la Cólquide, junto al rey Eetes, hijo del Sol: allí sacrificarían el carnero a Ares. Se dice que ellos obedecieron, pero que, cuando el carnero los llevaba sobre el mar, la joven Hele cayó en las aguas que, por esa razón, reciben el nombre de Helesponto. En cambio, Frixo llegó hasta la Cólquide; allí, cumpliendo la orden de su madre, sacrificó el carnero y depositó su piel dorada en el templo de Ares, bajo la vigilancia de una serpiente” (Higino, *Fábulas*, 3).

El mito de Frixo y Hele, primer acto de la leyenda del Vello de Oro, fue representado desde principios del siglo v a.C. en formas diversas. Muy raro es encontrar los sacrificios con los que comienza y concluye el relato: el de los niños, con la aparición de Néfele y su carnero, y el del carnero en la Colquide: ambos aparecen tan sólo en algunos vasos del siglo iv a.C. Por el contrario, el viaje mismo suscita las imágenes más numerosas: durante el Clasicismo, Frixo aparece solo sobre el carnero;

en cambio, en época helenística y romana prima el momento dramático en que Hele se hunde entre las aguas y Frixo vuelve su vista y su brazo hacia ella. El recuerdo de este viaje fue recuperado con variantes de detalle a partir del Quattrocento (Filarete, en las Puertas de San Pedro del Vaticano, 1433; Pinturicchio, h. 1510; J. Sansovino, 1537; Ch. Le Brun, 1675).

Ino y Atamante tuvieron dos hijos, Learco y Melicertes. Cuando Atamante se enteró de que su esposa era la responsable de la desaparición de Frixo y Hele, montó en cólera (tema de un grupo escultórico de Flaxman, 1790) y quiso dar muerte a su nueva familia: arrojó a un caldero hirviente a Learco (pasaje del que tenemos algunas representaciones helenísticas y romanas) y decidió sacrificar a Ío y a Melicertes. Sin embargo, en ese punto intervino Dioniso, agradecido a su antigua nodriza: la envolvió en una nube y permitió que huyese con su hijo lanzándose con él al mar.

Este salto dramático, momento cumbre de la leyenda de Ino, fue representado por el arte helenístico y romano (Calístrato, *Descripciones*, 14, trata de un cuadro con este tema). A partir del Renacimiento, la mayor parte de las representaciones de esta heroína se fijan en él (F. Girardon, 1686; G. Mareks, 1934; F. Picabia, 1934).

Ino y su hijo no murieron: ella se convirtió en diosa marina, tomando el nombre de Leucótea, y la vemos en contexto marítimo, con su hijo en brazos, tanto en obras romanas como en una bandeja de plata bizantina de h. 600 d.C. En cuanto al niño, fue llevado por un delfín al istmo de Corinto –tal es su imagen más común desde el Arcaísmo hasta la Época Romana–, y allí lo recogió Sísifo, quien le tributó honores divinos con el nombre de Palemón y lo convirtió en patrono de los Juegos Ístmicos. Fue un dios de la costa, tan marítimo como terrestre, y a veces aparece, en el arte antiguo, barbado y portador de *cornucopia*, recibiendo la amistad y la ayuda de Heracles en un mito prácticamente desconocido (Plauto, *Rudens*, 160)

Después de Cadmo reinaron en Tebas, sucesivamente, un nieto y un hijo suyos: Penteo y Polidoro. Y cuando Polidoro murió, al ser aún menor de edad su hijo Lábdaco, correspondió la regencia a Nicteo, su abuelo materno. Fue entonces cuando tuvo lugar un acontecimiento de gran trascendencia mitológica, que ya hemos relatado en el capítulo cuarto: Antíope, hija del regente, tuvo amores con Zeus, y fruto de ellos nacieron Anfión y Zeto. Pasado el tiempo, y ya tras la muerte de Lábdaco, tomarían el poder Lico (hermano de Nicteo) y su esposa Dirce, quienes, como ya dijimos en ese capítulo, acabaron sus vidas a manos de Anfión y Zeto por haber maltratado a Antíope.

Anfión y Zeto se convirtieron entonces –quizá a fines del siglo XIV a.C.– en reyes de Tebas: expulsaron al príncipe Layo, hijo de Lábdaco, y procedieron a la construcción de las murallas de su capital: mientras que el forzado Zeto acarrea piedras con sus brazos y su espalda, Anfión, músico consumado, tocaba la cítara y, bajo el influjo misterioso de su música, las piedras se colocaban en su lugar correspondiente. La

pareja formada por los dos hermanos aparece raramente, incluso en la Antigüedad (relieve adrianeo del Palazzo Spada). Realmente, ha sido la leyenda de Anfión, tan parecida a la de Orfeo, la que se ha resaltado más a menudo: su construcción de las murallas de Tebas aparecía ya en un cuadro descrito por Filóstrato el Viejo (*Imágenes*, I, 10), pero se ha representado sobre todo en la Edad Moderna, como símbolo del poder de la música (F. Primaticcio, 1540; G.B. Tiepolo, 1724).

El final de Anfión, sin embargo, fue desgraciado: se casó con Níobe, hija de Tántalo, y fue por tanto padre de los famosos Nióbides. Cuando Apolo y Ártemis los asaetearon, como ya vimos en el capítulo octavo, también murió él, según las versiones más conocidas del mito.

7. EDIPO, REY DE TEBAS

Como acabamos de señalar, Layo el Labdácida hubo de partir de Tebas y buscar refugio en la hospitalidad de Pélope. Sin embargo, esto le llevó a enamorarse—inventando, según algunos, la homosexualidad entre los hombres— de Crisipo, hijo de su anfitrión, al que raptó mientras que le enseñaba a conducir un carro (tema tratado por Eurípides y representado en algunas cerámicas del siglo IV a.C.). Este gesto tuvo una consecuencia funesta: cuando Layo retornó a Tebas y fue reconocido como rey tras la muerte de Anfión y Zeto, Hera, protectora de las relaciones heterosexuales, decidió enviarle un castigo terrible: delante de Tebas colocó a la Esfinge, un monstruo que “tenía rostro de mujer, pecho, patas y cola de león, y alas de ave. Conocedora... de un enigma, se instaló en el monte Ficio y se lo planteaba a los tebanos... Como éstos sabían por un oráculo que se verían libres de la Esfinge cuando resolvieran el acertijo, se reunían a menudo y trataban de dar con la respuesta”, pero no lo lograban, y la Esfinge, cuando oía a cualquiera de ellos darle una respuesta errónea, “se apoderaba de él y lo devoraba” (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 5, 8).

Pasaron los años. Layo se había casado con Yocasta (o Epicasta) y, pese a que un oráculo le advirtió que sería muerto por su hijo, engendró un niño. Para conjurar el hado, hizo taladrar los pies del recién nacido y abandonarlo en un monte, pero unos pastores lo recogieron (podemos verlos en un vaso del Pintor de Aquiles, h. 450 a.C., o en un grabado de S. Rosa, 1663) y lo llevaron a la corte de Corinto, donde recibió el nombre de Edipo (“pies hinchados”) y fue considerado hijo de los reyes locales. Ya adulto, se enteró de que su destino era dar muerte a su padre y, para evitarlo, decidió huir lejos. Fue entonces cuando se cruzó en un camino con Layo y, en un altercado, lo mató sin saber quién era.

En Tebas, al conocerse la muerte del rey, se decidió entregar el poder a Creonte, hermano de la reina, quien proclamó que daría la mano de ésta, y con ella el trono, a quien acabase con la Esfinge. Efectivamente, Edipo acertó a pasar por las cercanías

de Tebas, descifró el enigma y logró así que el monstruo, desesperado, se despeñase (sólo en la cerámica clásica aparece, en ocasiones, Edipo matándolo con sus armas). Vencedor, el héroe entró en la ciudad y se casó con Yocasta.

Si la leyenda de Edipo es uno de los máximos exponentes de la idea griega del “hado” o “destino”, y por tanto ha sido uno de los temas más tratados por la épica arcaica, la tragedia clásica y toda la literatura posterior, llegando hasta la magistral película *Edipo, el hijo de la fortuna*, de P.P. Pasolini (1967), lo cierto es que el arte la ha tratado de forma muy desigual: dejando de lado muy escasas representaciones antiguas de la muerte de Layo, toda la juventud y madurez de Edipo, hasta el momento de su entronización, se resume en un pasaje: el de su enfrentamiento con la Esfinge. Sin embargo, antes de tratar de esta escena, hemos de plantearnos la figura concreta del monstruo, fruto de una tradición remota.

El “león con cabeza humana” es, en efecto, un motivo iconográfico que nació en Egipto como representación simbólica del faraón y que se difundió, ya sin sexo claro, a través de las artes fenicias. En Grecia, empezó a representarse a fines del Periodo Geométrico y, durante tiempo, se vio sujeto a numerosas variantes: baste decir que se discutió sobre su sexo —aún a comienzos del siglo VI a.C. hallamos “esfinges barbudas”—, y, aunque desde el principio se aceptó colocar alas sobre su lomo, se cubrió su cabeza con distintos tocados.

Ignoramos qué sentido se dio al principio a este “león con cabeza humana”, puesto que Homero no menciona a la Esfinge y Hesíodo la cita sin describirla (*Teogonía*, 326). Es muy probable que se planteasen alternativas, e incluso que se discutiese si se trataba de un monstruo aislado o de una especie con muchos ejemplares, susceptibles de aparecer afrontados o en frisos. Ya dijimos, en el capítulo séptimo, que se utilizó su figura para imaginar a las Keres, y parece que, también desde muy pronto, se impuso su sentido protector, apotropaico: un sentido que daría lugar a múltiples representaciones en exvotos y sepulcros, que no chocaría con la definitiva interpretación como Esfinge —al fin y al cabo, ésta era un terrible y misterioso guardián— y que permanecería, aunque ya desvirtuado, como un rasgo intrínseco del monstruo.

A lo largo del Clasicismo griego, este ser híbrido acentúa su femineidad cobrando unos pechos de mujer: con esta imagen inconfundible se mantendrá en Roma, así atravesará el medievo en el contexto del bestiario románico, y así, una vez recuperada la estética clasicista en el Renacimiento, se reproducirá su figura hasta hoy, con escasas variantes. Sólo en el Neoclasicismo se sugiere el remoto origen egipcio del monstruo, y sólo en épocas muy recientes se plantean imágenes suyas que se alejan claramente de la tradición, aunque mantengan su espíritu (F. Picabia, 1929).

Teniendo en cuenta esta evolución, cabe señalar que fue en pleno siglo VI a.C. cuando surgieron las primeras imágenes del enfrentamiento de Edipo y la Esfinge, y que ésta apareció figurada ya en ellas como un “león con cabeza humana”. A partir

de ese momento, sólo cabría ir regularizando la escena y sus personajes (Fig. 129): la Esfinge, casi siempre sentada, iría instalándose cada vez más en una roca (al principio, solía estar sobre una columna, como los exvotos arcaicos), y, por su parte, Edipo perdería su imagen más antigua (larga barba, vestimenta arcaica, actitud sedente) para convertirse en un viajero semidesnudo cada vez más joven, sólo a veces acompañado por un dios protector. Así lo vemos desde mediados del siglo v a.C. hasta los frisos narrativos que muestran diversos pasajes de su vida en Época Imperial.

Curiosamente, esta escena tardará mucho en recuperarse en la Edad Moderna: dejando aparte grabados ilustrativos, hay que esperar al Neoclasicismo para hallar un dibujo de H. Füsslí (1768) y para que J.-A.-D. Ingres ofrezca de este enfrentamiento psíquico una imagen imborrable (1808), recuperando su sentido trágico primigenio y abriendo camino a interpretaciones diversas (G. Moreau, 1864; F. Bacon, 1983; S. di Stasio, 1984).

Hay que advertir, por lo demás, que existe una iconografía paralela, que incluso cobra mayor fuerza al final del Romanticismo: nos referimos al panorama que vio Edipo cuando se acercó a la Esfinge: ésta daba muerte, o apresaba y violaba a los desventurados que se atrevían a aproximarse a ella: es un tema que vemos ya, con toda su crudeza, en vasos atenienses desde el Arcaísmo, pero que es redescubierto cuando, en la segunda mitad del siglo XIX, se pone de moda el mito de la “mujer fatal”: la Esfinge, fiera híbrida femenina y portadora de enigmas, simboliza este concepto como pocas figuras mitológicas, y así saben verlo, por ejemplo, G. Moreau (1886 y 1888), F. von Stuck (1895) o F. Khnopf (1896).

Una vez instalado en el trono, Edipo vive su terrible drama interno, tan bien evocado por Sófocles en su *Edipo Rey*. Tiene con Yocasta cuatro hijos —Eteocles, Polinices, Antígona e Ismene—, pero descubre poco a poco, con la asistencia del adivino Tiresias, la verdad de su pasado. Esto desencadena terribles desgracias: Yocasta se suicida, mientras que Edipo se ciega y abandona el poder. Su fin es discutido: Sófocles, en su *Edipo en Colono*, lo lleva hacia Atenas y lo hace morir en sus intermediaciones; según otros, fue encerrado por sus hijos y pudo por tanto vivir de cerca las desgracias que éstos acarrearon a Tebas con su odio fratricida.

Llegados a este punto, la iconografía escasea de forma alarmante: el drama de Edipo al ir descubriendo su pasado es sin duda terrible, pero resulta difícil de expresar en arte: raras veces lo vemos desde el siglo IV a.C., y sólo el momento en que se ciega, u ordena que le cieguen, parece interesar, sobre todo en urnas helenísticas etruscas. En cuanto a sus últimos momentos, o bien se incluyen como un pasaje más de la guerra que enfrentó a sus hijos (frontón etrusco de Talamone, h. 150 a.C.), o bien se imaginan directamente a través la obra de Sófocles, tanto en la Antigüedad (siglo IV-II a.C.) como, sobre todo, desde fines del siglo XVII (Ch. Le Brun, h. 1680; H. Füsslí, 1784; A.-J. Gros, 1830; H. Lévy, 1892; G. de Chirico, 1955).

En este contexto tan trágico, resulta curioso el interés que, en la Edad Moderna, ha suscitado Tiresias por su peripecia personal, bien alejada de este espíritu: relata Ovidio que Júpiter y Juno discutían sobre quién goza más —el hombre o la mujer— en el acto amoroso, y decidieron consultárselo a Tiresias. Éste, en efecto, había vivido el amor desde los dos sexos porque, en una ocasión en que “golpeó a dos grandes serpientes que estaban copulando en la verde selva, se convirtió —¡oh, prodigio!— en mujer y vivió siete otoños como tal; al octavo vio de nuevo las mismas serpientes... y, una vez apaleadas, retornó a su forma primitiva”. Tiresias dictaminó que es la mujer quien recibe mayor placer, y Juno, irritada, lo dejó ciego. Júpiter, para compensarle de esta desgracia, le otorgó el don de la profecía (*Metamorfosis*, III, 324-338). Esta historia, que Dante recordó en el canto XX de su *Infierno* (pasaje ilustrado por J. Flaxman, 1792) fue grabada en sus distintas escenas por H. Goltzius (1615).

8. LA TRÁGICA HERENCIA DE ÉDIPO

Cuando, a mediados del siglo XIII a.C., Edipo abandonó el trono de Tebas, la situación se deterioró rápidamente: “Eteocles y Polinices acordaron que reinaría cada año uno de ellos... Eteocles gobernó primero, pero no quiso abandonar el trono. Polinices, entonces, se exilió de Tebas y marchó a Argos” (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 6, 6). Su objetivo era reunir un ejército para conquistar su ciudad y recuperar el poder. En efecto, pronto se le unieron otros héroes, encabezados por Adrasto, el rey de Argos: entre ellos se contaban con seguridad —pues los mitógrafos dan listas variables— otros príncipes argivos, como Capaneo, además de Tideo de Calidón, hermanastro de Meleagro. Sólo un noble argivo se resistió durante algún tiempo: era Anfiarao, el cual, gracias a sus poderes adivinatorios, sabía que la empresa estaba destinada al fracaso. Sin embargo, Polinices logró su aceptación comprando el apoyo de su esposa, Erifila, con el collar que los dioses habían entregado a Harmonía el día de su boda con Cadmo. (Esta escena de traición se representa en varios vasos del siglo V a.C.)

Así quedó organizada la expedición de los Siete contra Tebas, cuyos héroes llegaron a ser immortalizados por grupos de esculturas en Argos y en Delfos (Pausanias, II, 20, 5 y X, 10, 3-4). Partieron todos de Argos (las escenas de esta despedida, y sobre todo de la de Anfiarao, son tema predilecto de la cerámica arcaica) y se dirigieron hacia el Norte. “Llegados a Nemea, donde reinaba Licurgo, se pusieron a buscar agua, y fue Hipsípila quien les guió hacia la fuente, abandonando para ello a Ofeltes, el pequeño hijo de Licurgo y Eurídice que tenía a su cargo... Mientras que ella les mostraba el manantial, el niño fue muerto por una serpiente. Cuando volvieron los compañeros de Adrasto, mataron a la serpiente y enterraron al niño. Anfiarao les dijo que este signo hacía prever el futuro, y ellos llamaron al niño Arquémoro (“el que

inicia la matanza”), instituyendo en su honor los Juegos Nemeos” (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 6, 4).

La dramática escena de la muerte de Ofeltes, y de la irrupción de los héroes en su vano intento por salvarlo, fue popularizada por Eurípides; de ahí que podamos verla, sobre todo, desde el siglo IV a.C. hasta el Periodo Imperial; tampoco faltan, como alternativa iconográfica, las escenas del llanto por la muerte del niño.

El avance prosiguió, con altercados entre los jefes que nos revelan ciertos vasos griegos arcaicos, y, finalmente, se organizó el asedio de Tebas y el ataque a sus muros y a sus famosas siete puertas. Mientras que los textos nos relatan diversos pasajes de este conflicto, las artes antiguas se centran en muy pocas escenas, que comienzan con la de los Siete armándose y aprestándose al combate (un tema que interesó sólo en el siglo V a.C.).

El ataque a las murallas propiamente dicho (violenta escenografía que entusiasmó en Etruria, sobre todo en el periodo helenístico), puede verse, sea en toda su complejidad (frontón etrusco de Talamone, h. 150 a.C.), sea en sus detalles más vistosos: el intento del jactancioso Capaneo por alcanzar las almenas subiendo por una escala (momento en el que Zeus lo fulmina); el combate singular y muerte mutua de Eteocles y Polinices —que se difunde desde el siglo V a.C. y que vemos a menudo en urnas etruscas tardías (Fig. 130)—, o el gesto salvaje de Tideo, quien, aun herido, devora los sesos de un tebano muerto (tema representado en el frontón tardoarcaico de Pyrgi, también en Etruria). Nada comparable a esta profusión de representaciones hallamos en el arte moderno, que se limita a ilustrar la tragedia de *Los Siete contra Tebas*, de Esquilo (J. Flaxman, 1795; A.-L. Girodet, 1820) o a inspirarse en la visión de Capaneo que dio Dante en el canto XIV de su *Infierno* (W. Blake, 1824).

Entre tantas gestas militares, quizá destacan, por su carácter peculiar, dos acciones asombrosas en esta campaña: por una parte, el sacrificio de Meneceo, hijo de Creonte, para salvar la ciudad (tema de un cuadro descrito por Filóstrato el Viejo, *Imágenes*, I, 4); por otra, la misteriosa desaparición de Anfiarao: cuando éste iba a ser herido, Zeus hundió la tierra bajo su carro, de modo que lo hizo desaparecer junto con sus caballos y su auriga: en efecto, había decidido concederle la inmortalidad y convertirlo en señor de un oráculo situado en Oropo, cerca de Atenas. El momento en que Anfiarao se precipita en la sima aparece en algún vaso clásico y en urnas etruscas helenísticas, siendo mucho más escaso en la Edad Moderna (D. del Barbieri, h. 1580). Por otra parte, sólo se dan en la Antigüedad, como es lógico, los exvotos dedicados al héroe divinizado en su santuario profético.

Los Siete quedaron derrotados por completo, y sólo Adrasto logró salvar la vida. Mientras tanto, Creonte, nombrado de nuevo rey de Tebas, dio una orden inhumana: prohibió que se enterrasen los cadáveres de los asediados y, entre ellos, el de Polinices. Pero Antígona, en un gesto inmortalizado por Sófocles, decidió desobedecer a su tío

en nombre de las leyes familiares: pese a las reticencias de su hermana Ismene, cubrió de tierra el cuerpo de su hermano, aun sabiendo que ello le costaría la vida, y que ni siquiera su prometido Hemón, hijo de Creonte, podría salvarla.

Del mismo modo que otras leyendas anteriores del ciclo tebano, la historia de Antígona ha sido vista por las artes a través de la tragedia ateniense; y esto ocurre incluso en la propia Antigüedad, donde el relato escénico empieza a verse representado en vasos del siglo IV a.C. y puede seguirse en los frisos de ciertos “cuencos homéricos” (h. 200 a.C.) y en pinturas romanas. Durante el Neoclasicismo, la recuperación de Sófocles es providencial en este aspecto, y convierte a la heroína en un prototipo de valentía y de coherencia con las propias convicciones (A. Canova, 1798; H. Füssli, 1800; lord Leighton, 1882; M. Rothko, 1938), de forma que su imagen sigue viva hasta hoy: véase, por ejemplo, el largo *Antígona*, protagonizado por Irene Papas (1961).

La actitud de Creonte resultó, por lo demás, contraproducente: Adrasto se refugió en Atenas y Teseo le prestó ayuda: avanzó con su ejército contra Tebas, y el monarca beocio hubo de claudicar, entregando los cuerpos de los muertos y permitiendo que se celebrasen sus exequias. Fue entonces cuando Evadne, viuda de Capaneo, se arrojó a la pira de su esposo (tema de un cuadro descrito por Filóstrato el Viejo, *Imágenes*, II, 30).

Pero la verdadera revancha vino veinte años más tarde, cuando Alcmeón, hijo de Anfírao, organizó la expedición de los Epígonos. Lo hizo a instancias de su madre Erifila, comprada esta vez por Tersandro, el hijo de Polinices, quien le regaló el *peplo* de Harmonía. Entre los jefes de la nueva campaña se hallaban varios hijos de los Siete, y en particular Diomedes, hijo de Tideo, quien se embarcaría a Troya unos años más tarde. En esta ocasión, la victoria de los argivos fue total: Tersandro fue entronizado (reinaría casi hasta la Guerra de Troya) y Alcmeón, de vuelta a Argos, dio muerte a su madre. Es este matricidio, manifiestamente paralelo al de Orestes, el único tema de la leyenda que ha interesado a las artes: en vasos griegos y urnas heleísticas etruscas aparece Alcmeón, tapado con un manto, lanzándose con una espada sobre Erifila y amenazado por las Erinias [Furias]: tal es el tema que se arriesga a recuperar H. Füssli (1821).

Capítulo vigésimo

Leyendas de Creta y Atenas

Mientras que la mayor parte de la Grecia Propia, incluyendo Beocia y el Peloponeso, sufrió un profundo cambio a fines del II Milenio a.C. —lo que conocemos como “Invasiones Dorias”—, de modo que se cortaron las dinastías aqueas y dio comienzo el proceso de su mitificación, Atenas tuvo una evolución muy diferente. Los atenienses clásicos, en efecto, proclamaban su orgullo de ser directos herederos de sus héroes legendarios, sin ruptura alguna, y acaso por esta razón se sentían más próximos a la antigua cultura minoica, acentuando sus relaciones míticas con ella. Fruto de esta situación es el presente capítulo, donde los recuerdos del Ática y de Creta se entremezclan de forma reiterada.

Por lo demás, cabe decir que, desde el punto de vista literario e iconográfico, varias de las leyendas que vamos a referir conservaron su carácter inicial de mitos locales: si algunas se difundieron, fue merced al éxito que tuvieron en toda Grecia, y después en Roma, las tragedias áticas del siglo V a.C., pero la verdadera mina de sus representaciones se halla en el arte ático de los siglos VI a IV a.C.. Hacemos esta aclaración desde el principio para no tener que repetir la misma idea en el caso de cada personaje y de cada mito, y poder ceñirnos en nuestras referencias a obras de especial importancia.

I. LA ATENAS PRIMITIVA

Los atenienses se creían “autóctonos”, es decir, hijos de la propia tierra que pisaban, y, para recalcar esta idea, solían imaginar a su primer rey, Cécropes, con el torso rematado en una cola de serpiente, símbolo animal de Gea [la Tierra]. Este ser primitivo, pero grandioso, fue quien empezó a reunir a los hombres del Ática en aldeas, situó los primeros templos y fomentó los cultivos de trigo iniciales. Es por tanto, con toda justicia, el primero de los “héroes epónimos” atenienses (véase capítulo decimosexto), cuyas imágenes —todas ellas antropomorfas por completo— conmemoraban a los protectores de las diez *phylai* o “tribus” locales.

Bajo el remoto reinado de Céropes tuvieron lugar las leyendas más antiguas y veneradas —aunque no por ello menos confusas— de la Atenas clásica. Fue por entonces cuando nació Atenea de la cabeza de Zeus, tal como vimos en el capítulo

dedicado a esta diosa, y cuando, sea en el momento de parto tan peculiar, sea algo después, Hefesto, excitado de deseo por la diosa en la flor de la juventud, dejó caer su semen. De él quedó fecundada de nuevo Gea, y así nació Erictonio, al que la joven diosa apadrinó como hijo suyo: oculto junto a una o dos culebras en un cesto, se lo entregó a las hijas de Cécrope –Aglauro, Herse y Pándroso–, con el encargo de que no viesen qué criatura quedaba a su cuidado.

Obviamente, la curiosidad pudo más que las palabras, y las tres Ceocrópidas descubrieron a las serpientes y al niño, que se refugiaron enseguida a los pies de Atenea (recuérdese la serpiente que acompaña a la *Atenea Pártenos* de Fidias, h. 440 a.C.). Las jóvenes, en castigo por su acción, se volvieron locas y corrieron, perseguidas por la diosa, hasta despeñarse. Sólo Ovidio, acogiéndose a una leyenda alternativa que hablaba del rapto por Hermes de una de las princesas (tema que aparece en varios vasos de h. 470 a.C.), prescinde de este final y relata las relaciones de Aglauro y Herse con este dios (véase capítulo undécimo). Sea como fuere, por esas fechas míticas cabe también situar, como afirmación definitiva de Atenea sobre la ciudad que llevaría su nombre, su conocido enfrentamiento con Posidón, que ya estudiamos en el capítulo sexto.

Cécrope puede aparecer solo, en actitud presentativa, pero lo normal es que asista a los mitos de su época, a veces con un cuerpo totalmente humano. Lo hallamos sobre todo en el pasaje, tan querido por los atenienses, en que Gea surge del suelo para entregar el niño Erictonio a Atenea (Fig. 131). Las Ceocrópidas suelen aparecer también como simples espectadoras de este tipo de escenas: sólo protagonizan, en el arte ático, algunas representaciones de su carrera demencial.

En la Edad Moderna aparece muy raras veces la entrega de Erictonio a las hijas de Cécrope (S. Rosa, h. 1660); en cambio, interesa más el descubrimiento del niño entre las serpientes, bien descrito por Ovidio: “Dos de las jóvenes –Pándroso y Herse– cumplieron el encargo fielmente; mas la tercera –Aglauro– llamó miedosas a sus hermanas y deshizo con sus manos los nudos, de modo que dentro vieron a un niño con una serpiente al lado” (*Metamorfosis*, II, 558-561): S. del Piombo recrea ya esta escena en la Farnesina (1517), y posteriormente vuelven sobre el asunto diversos pintores barrocos (P.P. Rubens, 1615 y 1632; J. Jordaens, 1617 y 1635; L. Giordano, h. 1700).

Erictonio reinó, inventó la cuadriga y organizó las primeras Panateneas, razón por la que se intenta descubrir su imagen y las de sus familiares en diversos detalles del Partenón. Además, a través de su hijo y sucesor Pandión, tuvo varios nietos: de ellos, Erecteo sería rey a su vez, y confundiría a menudo su imagen y sus mitos con los de su abuelo; en cambio, Procne y Filomela protagonizarían una leyenda tan curiosa como dramática.

En efecto, Procne se casó con Tereo, rey de Tracia, y tuvo de éste un hijo, Itis. Pero el monarca bárbaro se encaprichó de Filomela, la violó y, para evitar que ésta revelase su crimen, le arrancó la lengua. Sin embargo, Filomela no se dio por vencida: bordó

lo sucedido en una tela, y así informó a Procne de su desgracia. Ambas tramaron entonces el medio de vengarse: mataron a Itis, le sirvieron a Tereo su carne en un banquete, y después le presentaron la cabeza del niño. Tereo, enloquecido, persiguió a las dos hermanas, y los tres, a la postre, se convirtieron en pájaros: Tereo, en abubilla, Procne en golondrina y Filomela en ruiseñor.

Ya en el siglo VII a.C., en una metopa pintada de Thermon, vemos el dramático momento en que las dos hermanas han cortado la cabeza del niño. Pero las inscripciones les dan los nombres de Aedón y Quelidón: ello se explica porque existía una leyenda muy parecida en Mileto, donde se llamaban así las heroínas, mientras que el perverso marido era el artista Politecno. Sin embargo, esta leyenda jonia no tendría proyección artística ulterior, quedando sustituida por la ateniense en diversos vasos áticos de la primera mitad del siglo V a.C. que representan el instante del asesinato; en ese sentido, el grupo de *Procne e Itis* de Alcámenes (h. 425 a.C.), donde la heroína medita dar muerte a su hijo, es una imagen digna de recuerdo. En la Edad Moderna, el tema es muy poco representado; sin embargo, cabe resaltar *El banquete de Tereo*, de P.P. Rubens (1636), bañado en un ambiente dionisiaco que sugiere recuerdos de la leyenda de Penteo.

Erecteo tuvo varias hijas, protagonistas de mitos que ya hemos estudiado y en los que él puede aparecer como espectador: ya vimos, en el capítulo decimoquinto, el rapto de Oritía por el viento Bóreas, y también comentamos, al estudiar en el capítulo noveno la agitada vida amorosa de Eos [Aurora], las desgracias que ésta acarreo a Procris y a su amado Céfalos, otro príncipe ateniense. Aparte de estas figuras, poco nos interesa la descendencia de Erecteo hasta llegar a su biznieto, Egeo. En efecto, será bajo el reinado de éste —acaso a fines del siglo XIV a.C.— cuando se desarrollen las relaciones más directas entre Atenas y Creta.

2. DÉDALO Y EL LABERINTO DE MINOS

En la época de Egeo reinaba en Cnosos el gran Minos, hijo de Zeus y de Europa, y lo hacía desde una época inmemorial. Realmente, tan longeva parece su figura (habría que hacerle vivir, si se enlazan todas sus leyendas, desde el siglo XVI hasta principios del XIII a.C.), que se piensa, sin duda con razón, que el suyo fue un nombre común para designar a los reyes cretenses prehelénicos. Sea como fuere, Minos, más conocido como futuro juez de los infiernos (véase capítulo séptimo), aparece casado, en un momento tardío de su mítica existencia, con Pasífae, la hija de Helio [Sol] destinada a desencadenar la leyenda más conocida de la cultura minoica.

En efecto, para castigar al monarca cretense por no haberle ofrecido en sacrificio un magnífico toro recibido para tal fin, Posidón suscitó en Pasífae un amor apasionado por el animal. Y la desventurada reina no tuvo más remedio, para satisfacer su

pasión, que acudir a un hábil artesano ateniense que acababa de desembarcar en Creta: se trataba de Dédalo, un descendiente directo de Cécrope, que había cometido un crimen en su ciudad y había tenido que abandonarla por esa razón. Dédalo, en efecto, construyó una bella vaca de madera, y en ella se introdujo Pasífae para aparearse con el toro.

Dédalo, prototipo del hábil artesano ateniense, suele llevar, como distintivo de su profesión, un gorro cónico o *pilos*. Es a partir del Helenismo cuando lo hallamos, en relieves y en pinturas pompeyanas, observando el toro que le enseña Pasífae o construyendo la vaca y entregándosela a su comitente. En el Renacimiento, su figura de artista mítico fue recuperada muy pronto (A. Pisano la sitúa ya en el florentino Campanile de Giotto, h. 1340), y la construcción de la célebre vaca puede verse en ocasiones (Filarete, en las Puertas de San Pedro en Roma, 1433; Giulio Romano, 1528; P.P. Rubens, 1636). Mucho más difícil, en cambio, es hallar a la reina introduciéndose en la vaca de madera (G. Romano, en el Palazzo Tè de Mantua, 1528).

El tema de la escabrosa y dramática zoofilia de Pasífae ha atraído a los artistas, casi de forma exclusiva, en la Edad Contemporánea. Ya H. Füssli, en 1805, recuperó un pasaje del *Ars amandi* de Ovidio (I, 299-300) que evocaba a la reina recogiendo hierbas para alimentar a su amado. Después, G. Moreau (h. 1897) la mostró abrazando al animal, y, finalmente, el tema inspiró a H. de Monterlant el poema dramático *Pasiphaé* (1928), ilustrado por H. Matisse (1944) y por J. Cocteau (1947).

De los amores de Pasífae nació un monstruo híbrido: el Minotauro, con cabeza de toro y cuerpo humano. Era un ser terrible y peligroso, pero, al fin y al cabo, de sangre real, y por ello decidió Minos encerrarlo y alimentarlo hasta su muerte. Encargó a Dédalo que construyese para él una prisión complejísima, el Laberinto, del que no pudiese escapar jamás, y decretó que se introdujesen en él, todos los años, siete muchachas y siete jóvenes para su mantenimiento.

La forma convencional del Minotauro queda establecida a mediados del siglo VII a.C., y sus variantes posteriores pueden ser consideradas anecdóticas, aunque curiosas: así, en Época Romana puede aparecer su busto como un hombre con cuernos en el centro del Laberinto; en la Edad Media lo encontramos a veces como un hombre con cabeza de fiera, y en el Renacimiento puede tomar la forma de un centauro con cuerpo y patas bovinos, sin duda porque su descripción por Ovidio ("doble figura de hombre y toro", *Metamorfosis*, VIII, 169) era tan equívoca como la que dio posteriormente Dante (*Infierno*, XII, 11-27).

Lo normal es que el Minotauro, antagonista por antonomasia, aparezca en su desgraciado combate contra Teseo, al que haremos referencia enseguida; sin embargo, en ocasiones lo vemos en otras circunstancias menos negativas: en la Antigüedad, alguna obra etrusca de principios del Helenismo lo muestra, recién nacido, en el regazo de Pasífae, y, sobre todo, puede presentarse, ya adulto, con carácter apotropaico o

como símbolo de la ciudad de Cnosos. Mucho más lejos llegan las meditaciones de la Edad Contemporánea sobre su figura: G.F. Watts (1885) plantea el misterio de su monstruosidad, causa de su encierro, mientras que P. Picasso, en múltiples obras a partir de 1928, desarrolla la idea de que el Minotauro es un “noble bruto”, un ser que puede representar incluso la personalidad del artista, y como tal lo utiliza para ilustrar la revista *Minotaure* (1933), inspirando con ello a M. Ernst (1937). Más adelante, incluso veremos un *Minotauro arrepentido* de G. de Chirico (1969).

Por lo que se refiere al Laberinto, cabe verlo como el edificio más curioso e interesante de toda la iconografía clásica. Y lo más peculiar de su representación es que, desde el comienzo, desmiente su propio mito: los Laberintos figurados en Grecia (cuadrados, circulares u octogonales), así como sus complejas variantes romanas (divididas en cuatro sectores), lejos de propiciar la pérdida de quien se introduce en ellos, permiten un solo recorrido a lo largo de sus inacabables corredores, siempre carentes de techo y vistos desde arriba: quien entra por la puerta sólo tiene que avanzar hacia el frente: no se abren a izquierda y derecha caminos alternativos, y la maravilla consiste en que hay que recorrer todos los pasillos, con sus infinitas revueltas (siete espiras concéntricas en el modelo griego), para llegar al centro, que es donde se encuentra el Minotauro.

En la Edad Media, el Laberinto mantiene su vigencia al ser considerado, por una parte, el modelo más complejo de la arquitectura antigua —el que los arquitectos deben superar en sus catedrales— y, por otra parte, una imagen del mundo: su centro es el dominio del mal —el Minotauro es visto como demonio— y Teseo, prefiguración de Cristo Salvador, saca de él las almas de los hombres. Ambas interpretaciones explican su representación en suelos y muros de iglesias. Lo normal es que se siga el modelo griego, aunque reelaborado con un mayor número de espiras a partir del siglo IX (“Laberinto tipo Otfried”, de once espiras concéntricas), y que a veces se adopte una planta cruciforme (“Laberinto tipo Chartres”). Obviamente, estas figuraciones representan el Laberinto en planta; sólo a partir del siglo XIV se realizan —sobre todo en las islas Británicas— laberintos con setos vegetales, que dan la impresión de extraviarse realmente a quienes se adentran en ellos.

El Renacimiento, durante más de un siglo, mantiene estos laberintos tradicionales, recuperando incluso el romano. Sólo a mediados del siglo XVI, para darle sentido al mito del “hilo de Ariadna”, y para recalcar, a nivel más profundo, la libertad del hombre a la hora de elegir diversas vías, se empiezan a imaginar Laberintos con encrucijadas (R. Vickrey, h. 1970; Ch. Simonds, 1972).

La relación de Dédalo con el Laberinto no concluye con su construcción. Inmediatamente veremos cómo, en la muerte del Minotauro, tuvo un papel esencial el citado “hilo de Ariadna”. Pues bien, interesa decir ahora que la idea de ese hilo fue del propio Dédalo, y que Minos, al enterarse de ello, decidió castigar a su ingenioso

arquitecto encerrándolo, junto a su hijo Ícaro, en el edificio ya vacío e inútil. Entonces tuvo lugar la más brillante treta del artesano: “confeccionó unas alas para sí mismo y para el joven. Al iniciar el vuelo, aconsejó a éste que no se remontase a demasiada altura, para evitar que las alas se deshiciesen al derretirse la cola por efecto del sol, ni cerca del mar, para que no se estropearan por la humedad. Pero Ícaro, haciendo caso omiso de las instrucciones de su padre, en su entusiasmo se dejó llevar cada vez más alto, hasta que se derritió la cola y murió cayendo al mar que, en su memoria, recibió el nombre de Icario” (Apolodoro, *Biblioteca*, Ep. I, 12-13).

Esta leyenda puede ser vista como una sucesión de pasajes —por ejemplo, en un sarcófago romano del siglo II d.C.—, pero lo normal es que se elija uno de ellos en concreto. El primero es el que muestra a Dédalo fabricando las alas: un tema muy apropiado para gemas antiguas, pues constituye casi una personificación de la habilidad artística. Sigue, obviamente, el momento en que el propio Dédalo coloca las alas a Ícaro: en la Antigüedad, lo vemos sobre todo en la plástica romana (dos relieves de Villa Albani, siglo II d.C.), y, en la Edad Moderna, aparece en esculturas y pinturas que acentúan la relación afectuosa del padre y su hijo (A. Sacchi, h. 1645; J.-M. Vien, 1754; A. Canova, 1777; lord Leighton, h. 1869).

A partir de ese instante, el protagonismo de la leyenda va pasando a Ícaro: cuando los dos héroes remontan el vuelo, pueden aparecer juntos (por ejemplo, en varias pinturas pompeyanas), pero lo normal es que Ícaro atraiga más por su actitud dramática. El hecho es particularmente claro desde el Renacimiento, cuando el tema mantiene su sentido moralizante primitivo —el del castigo de los soberbios, a veces en neto paralelismo con el mito de Faetonte—, pero adquiere a veces un matiz peculiar: el del respeto que, pese a todo, inspiran el heroísmo y el deseo de superación: acaso pueden interpretarse así representaciones como las de S. del Piombo (1511), L. Cambiaso (1570), A. Carracci (h. 1603), F. Pacheco (h. 1603), P.P. Rubens (Fig. 132) o P.-A. Stodtz (1743), y así se explica el hecho de que, en ocasiones, Ícaro vuele solo, como Eros, sin la compañía de su padre (H. Goltzius 1588). Esta escena enlaza directamente con la sucesiva, la de Ícaro muerto sobre la tierra, que a veces aparece en Época Imperial y en la Edad Moderna (C. Saraceni, h. 1605).

El mito de la caída de Ícaro se presta a otras lecturas alternativas o complementarias, como las de A. Alciato (1522) y P. Brueghel el Viejo (1558): el primero, en sus Emblemas, ve en Ícaro al astrólogo que recibe su castigo por aproximarse a los planetas y a las estrellas, mientras que el segundo considera su aventura como la prueba de la indiferencia del mundo ante las desgracias de los héroes. Posteriormente, desde el Romanticismo, Ícaro pasa ya a ser, sencillamente, el prototipo del idealista que ve truncadas sus ilusiones (E.-A. Bourdelle, h. 1887; A. Rodin, 1895; P. Picasso, en el edificio de la UNESCO, 1957; M. Chagall, 1974).

3. NACIMIENTO Y JUVENTUD DE TESEO

El hombre destinado a dar muerte al Minotauro fue Teseo, héroe nacional de Atenas y verdadero émulo de Heracles. Su vida legendaria —estructurada, al parecer, en poemas épicos de fines del siglo VI a.C. a partir de relatos aislados anteriores, y sintetizada por Plutarco en sus *Vidas Paralelas*— comienza ya antes de su nacimiento, que ocurrió en la ciudad peloponésica de Trecén. En efecto, Egeo, el rey de Atenas, había ido a consultar el oráculo de Delfos para saber cómo podría tener un hijo (tema de una célebre copa del Pintor de Codro, h. 420 a.C.) y, a su vuelta, le relató al rey de Trecén, su anfitrión, que no debía “destapar el tapón del odre” hasta llegar a su ciudad. El rey de Trecén entendió perfectamente las crípticas palabras del oráculo, e hizo que su hija Etra se acostase con su huésped. Pero ésta había tenido una dramática aventura el día anterior: en el momento en que ofrecía a los dioses el contenido de un cesto, la había asaltado y violado Posidón, tal como muestran varios vasos áticos de principios del siglo V a.C. De esta forma, con una profunda duda sobre su paternidad, quedó concebido el futuro héroe.

Convencido de haber dejado embarazada a Etra, Egeo ocultó una espada y unas sandalias bajo una gran roca y partió hacia Atenas, encargando a la futura madre que cuidase al niño y que “se lo enviara con estos objetos cuando tuviese fuerza suficiente para mover la roca” (Apolodoro, *Biblioteca*, XV, 5, 7). Así ocurrió: cuando el joven cumplió dieciséis años, levantó la roca, quizá en presencia de su madre: así fue representado desde el siglo V a.C. en Atenas, así se le ve en algún relieve romano y así vuelve a imaginársele en el Barroco (N. Poussin, h. 1634; S. Rosa, 1666; A. Kauffmann, 1784).

Teseo amenazó a Etra con su espada (tema de bastantes vasos del siglo V a.C.), acaso al preguntarle por su verdadero padre. Después, portando las sandalias y la espada, decidió partir hacia Atenas para conocer a Egeo. Se puso en marcha siguiendo la vía que bordeaba el golfo Sarónico, y a lo largo del camino se presentaron ante él, uno tras otro, los más variados malhechores. Él los fue derrotando en una sucesión de gestas comparable, según los atenienses, a las hazañas que Heracles había acometido unos años antes: “En primer lugar, dio muerte en Epidaurio a Perifetes..., conocido como “Korynetes” por la maza que llevaba... y con la que mataba a los viajeros; Teseo se la arrebató y la llevó después consigo. En segundo lugar mató a Sinis..., que habitaba en el istmo de Corinto y obligaba a los que por allí pasaban a doblar pinos... [hasta que], lanzados por los aires, perecían de modo horrible. En tercer lugar, mató a la Cerda de Cromión, llamada “Phea” en recuerdo de la vieja que la alimentaba... El cuarto que mató fue Escirón..., [quien] obligaba a los caminantes a lavarle los pies y, en mitad de la faena, los arrojaba a un abismo como pasto para una enorme tortuga. Teseo lo agarró por los pies y lo arrojó al mar. En quinto lugar

mató, en Eleusis, a Cerción...), que obligaba a los viajeros a pelear y les daba muerte durante la lucha. Teseo lo alzó en el aire y lo estrelló contra el suelo. Y en sexto lugar mató a Damastes (o Procrustes), quien habitaba al borde del camino y había dispuesto en su casa dos camas, una corta y la otra larga: tras invitar a los caminantes, acostaba a los bajos en la larga y los golpeaba para alargarlos; en cuanto a los altos, los colocaba en la corta y serraba lo sobrante de su cuerpo” (Apolodoro, *Biblioteca*, III, 16, 1-2 y Ep. I, 1-4).

Estas hazañas juveniles fueron concebidas, en la Atenas tardoarcaica y del siglo v a.C., como un ciclo particular en la vida del héroe, digno de ser representado como un verdadero friso en los bordes de las copas, desde la pintada por Onésimo (h. 490 a.C.) hasta las de Aisón y el Pintor de Codro (h. 420 a.C.). En ciertas ocasiones –por ejemplo, en las metopas del *Tesoro de los Atenienses* en Delfos–, se colocaron realmente en paralelo con los Doce Trabajos de Heracles. Pero pronto evidenciaron su carácter menor: tomadas por separado, algunas –como la de Sinis y la de Escirón– siguieron representándose hasta mediados del siglo iv a.C. e incluso resucitaron en el Periodo Imperial, pero su desaparición, cuando ocurrió, fue definitiva para todas.

Una vez en Atenas, Teseo se presentó a Egeo, sin conocerlo, en hábito de caminante (así lo vemos en vasos del siglo v a.C.). Pero Medea, que se había casado con el viejo rey, adivinó la personalidad del recién llegado y, temiendo perder su poder, hizo que se le encargase una hazaña grandiosa, verdadero colofón del ciclo que acabamos de presentar: la de dar caza al Toro de Maratón, el mismo animal que había capturado y soltado Heracles en el curso de su “séptimo Trabajo”. El joven héroe venció y sacrificó al animal, y el banquete celebrado en esa ocasión determinó su destino: Medea no logró envenenarlo con un bebedizo, y Egeo, al ver la espada del joven, lo reconoció como su hijo y expulsó de Atenas a su maléfica esposa. Para afianzar su puesto en la corte, Teseo derrotó poco después a cincuenta primos suyos, los Palantidas, que se veían como herederos de Egeo al carecer éste de descendencia.

El combate de Teseo contra el toro del Maratón, al que a veces conduce, ya vencido, en presencia de su padre y de Medea, es tema recurrente en Atenas desde fines del siglo vi hasta el iv a.C.; en cambio, apenas lo vemos desde el Renacimiento (C. van Loo, 1745). En cuanto a la escena en que Egeo reconoce al héroe, sólo la conocemos a través de pinturas modernas (H. Flandrin, 1832).

4. TESEO Y EL MINOTAURO

Fue por esas fechas cuando, a raíz de un desgraciado enfrentamiento con Minos, Egeo se vio forzado a aceptar un pacto: él sería el encargado de suministrar, todos los años, los siete efebos y las siete doncellas necesarios para alimentar al Minotauro.

Obviamente, tributo tan doloroso empezó a causar descontento entre los atenienses y, por esta razón, Teseo decidió ser él uno de los escogidos para el envío del tercer año, que el propio Minos había venido a reclamar a Atenas. Le dijo a su padre que su objetivo era matar al monstruo y que, si triunfaba, volvería a Atenas en una nave con velas blancas.

El tema del tributo a Minos y del sorteo de sus víctimas ha interesado poco a los artistas, aunque podemos verlo representado por la sensibilidad dieciochesca y romántica (J.-H. Fragonard, h. 1765; P. Peyron, 1778; G. Moreau, 1855). En cambio, la escena de la despedida de Teseo aparece sólo en el Clasicismo ateniense: suele celebrarse en ella un sacrificio, y Etra aparece ya al lado de Egeo.

En el viaje hacia Creta se suscitó una discusión: como Minos se jactase de ser hijo de Zeus, nuestro héroe proclamó ser hijo de Posidón. Entonces, el rey de Cnosos, para que probase tal aserto, arrojó un anillo por la borda y le invitó a ir a recogerlo al reino de su pretendido padre. En efecto, como ya señalamos en el capítulo sexto, Teseo fue recibido por Anfitrite y otros dioses del mar en su fabuloso reino, y el propio Posidón le entregó el anillo.

Por curioso que parezca, este viaje submarino —a veces a lomos de Tritón— atrajo a los pintores atenienses desde fines del siglo VI a.C.; obviamente, planteaba problemas a la hora de imaginar el espacio acuático, pero, aun así, fue hábilmente representado por Micón en un cuadro, conocido a través de versiones en cerámica (Fig. 133), que se le encargó para el santuario del héroe en Atenas cuando, h. 475 a.C., se colocaron en él sus huesos, recién hallados entonces en la isla de Esciros.

Al llegar el barco a Creta y descender todos sus ocupantes, Ariadna, hija de Minos, se enamoró de Teseo y se propuso librarlo de su previsible muerte: fue entonces cuando, aconsejada por Dédalo, le entregó un ovillo de hilo, para que lo fuese desenrollando desde la puerta del Laberinto y pudiese así, posteriormente, hallar la salida desde el lugar al que llegase. En efecto, Teseo pudo localizar al Minotauro, peleó con él, le dio muerte y volvió a salir, sano y salvo, entre los vítores de sus compañeros.

Esta compleja aventura permite mostrar distintos pasajes, que muy raras veces se han figurado en un ciclo concreto o en una composición unitaria: en este sentido, cabe resaltar una compleja tabla del Maestro de los Cassoni Campana (Fig. 134), que muestra, en un tono aún quattrocentista con resabios góticos, a Teseo recibiendo el hilo, dirigiéndose al Laberinto, dando muerte al Minotauro y huyendo con Ariadna.

El primer pasaje de la leyenda es, en efecto, la entrega del ovillo de hilo por parte de la princesa: un asunto que, en la Antigüedad, sólo aparece en Época Romana, aunque ya desde el Arcaísmo lleve Ariadna, como atributos, la pelota de lana y la corona que habrá de entregar al vencedor. El tema de la entrega vuelve a interesar en el Renacimiento (Cima da Conegliano, h. 1497) y ve acentuarse progresivamente su connotación amorosa (H. Füssli, 1788; F.P. Palagi, h. 1814; E. Burne-Jones, 1862).

Obviamente, tiene mucha mayor trascendencia iconográfica el enfrentamiento mismo de Teseo y el Minotauro, sin duda el momento más grandioso en la vida del héroe: surge ya en el siglo VII a.C. e interesa mucho hasta fines del siglo V a.C., mostrando a veces, como espectadores, a Minos, Ariadna y algunos jóvenes. Después, estas figuraciones se van espaciando, Teseo sustituye su arma inicial —una espada— por la maza que arrebatara a Perifetes, y la evolución de la perspectiva permite marcar la distancia de los asistentes y situarlos junto a la puerta del Laberinto. Escenas de esta índole llegan en pintura y mosaico hasta el siglo IV d.C. A partir del Renacimiento, el tema se recupera: sus versiones se escalonan desde Cima da Conegliano (h. 1497) hasta B. Thorvaldsen (h. 1810) y A.-L. Barye (1846), por no hablar del memorable cartel que compuso G. Klimt para la primera exposición de la *Secesión* vienesa (1898), donde Teseo simboliza el arte joven derrotando a la tradición. Incluso J. Lipchitz volvió sobre el tema en una escultura de 1942 para augurar la victoria aliada sobre Hitler.

Finalmente, la figura de Teseo victorioso sobre el cadáver del Minotauro tiene un valor añadido: el de ser su mejor imagen presentativa, ya que nuestro héroe, si exceptuamos su maza (una versión reducida de la clava de Heracles), carece de atributos que lo identifiquen fuera de sus hazañas. Por tanto, podemos dar este sentido, siquiera parcialmente, al Teseo que, en una famosa copa pintada por Aisón (h. 420 a.C.), arrastra al monstruo moribundo sacándolo del Laberinto, o a las figuras del héroe que, en ciertas pinturas pompeyanas, dejan atrás el cadáver de su oponente. Es el mismo significado que recupera, en el Neoclasicismo, el *Teseo* de A. Canova (1804). Una variante antigua de este tema, cultivada sólo en Época Romana, es la que muestra a Teseo y Ariadna en actitud meditativa junto al cadáver del Minotauro.

Una vez culminada la hazaña, que tantas veces se ha visto como la visión poética del triunfo aqueo sobre la civilización minoica, los compañeros de Teseo bailaron al son de la cítara, como vemos en un registro del *Vaso François* (h. 570 a.C.). Entonces entregó Ariadna a su amado la corona de la victoria (tema de varios vasos arcaicos) y se inició la vuelta hacia Atenas, embarcándose la princesa junto al héroe, como muestra algún mosaico romano. Pero, al hacer escala en Naxos, ocurrió un acontecimiento de gran trascendencia mítica: sin duda por decisión de los dioses, Teseo, que parecía haberse enamorado de Ariadna, aprovechó su sueño para abandonarla en la isla. En realidad, se preparaba así el camino para que apareciese Dioniso, decidido a hacerla inmortal y a convertirla en su esposa.

El abandono de Ariadna en Naxos es un tema muy atractivo, ya que implica un problema muy difícil de explicar en la relación de la pareja, y por tanto permite enfoques encontrados. A principios del siglo V a.C., Teseo abandona el lecho, mientras que, en torno a 400 a.C., se impone como solución alternativa su subida al barco por

una pasarela, momento que se repetirá hasta el Imperio Romano y que permite mostrar a Ariadna dormida en la playa. Cualquiera de las dos soluciones refleja la visión teológicamente correcta del relato, puesto que deja a la heroína inconsciente hasta la llegada de Dioniso. En cambio, en la pintura pompeyana de mediados del siglo I d.C. surge una visión radicalmente distinta: el llanto de la heroína al verse abandonada y contemplar, a lo lejos, la nave de su amado infiel. En los orígenes de esta imagen deben situarse los versos famosos que puso Catulo en boca de Ariadna (LXIV, 132-201), así como otras alusiones poéticas de esa época, y eco de tales textos serían, mucho más tarde, diversos cuadros de la Edad Moderna (C. Saraceni, h. 1605) y, sobre todo, del Neoclasicismo y la Edad Contemporánea (A. Kauffmann, h. 1774; J.-B. Greuze, 1804; A.-L. Girodet, h. 1820; lord Leighton, h. 1868; H. Fantin-Latour, once versiones entre 1872 y 1904; L. Corinth, 1913). En cuanto al plácido sueño de Ariadna a la espera del dios que la desposaría, ya lo contemplamos al hablar de Dioniso en el capítulo decimotercero.

Teseo, atribulado por esta aventura y “entristecido por la pérdida de Ariadna, se olvidó en su regreso de aparejar la nave con velas blancas, y Egeo, al ver desde la Acrópolis que la nave portaba velamen negro, creyó que Teseo había perecido y se arrojó” desde allí (Apolodoro, *Biblioteca*, Ep. I, 10), dando su nombre al mar cercano. Teseo, en consecuencia, fue coronado rey de Atenas de forma inmediata.

5. MADUREZ Y MUERTE DE TESEO

Teseo gobernó desde el palacio micénico de la Acrópolis en la primera mitad del siglo XIII a.C., es decir, durante la generación anterior a la Guerra de Troya. Fue, por una parte, un gran rey, que dotó a su ciudad de todo tipo de instituciones, pero fue también, y sobre todo, un héroe muy activo, presente en diversas leyendas de su época. Intervino, por ejemplo, según ciertos autores, en la gesta de los Argonautas, y es común verle mencionado entre los que acudieron a la cacería del Jabalí de Calidón. A la vuelta de ésta situó Ovidio (*Metamorfosis*, VIII, 546 a IX, 134) un banquete celebrado en su honor por el dios-río Aqueloo: obviamente, tema tan nimio no se representa en la Antigüedad, pero sí podemos verlo en el Barroco flamenco (P.P. Rubens, 1614; J. Brueghel, 1625; Th. van Thulden, h. 1660).

Mucho más importante, en todos los sentidos, fue la actividad bélica de Teseo para defender y exaltar el poderío de su ciudad, faceta que se entremezcló desde el principio con las acciones a las que le llevó su amistad con Pirítoo, rey de los lapitas. Esta amistad tuvo su origen, al parecer, en la propia fama del rey de Atenas: Pirítoo quiso poner su heroísmo a prueba, lanzó un ataque contra Maratón, y, al hallarse ambos en el campo de batalla, decidieron dar por concluido su enfrentamiento y declararse amigos para siempre. A partir de ese momento comenzaron diversas aventuras, de las que

algunas se sitúan, junto con la gesta del Minotauro, en el núcleo más antiguo de la vida legendaria de Teseo, fechable en el siglo VIII a.C.

Sin olvidar la ya conocida intervención de Teseo tras la campaña de los Siete contra Tebas (véase capítulo decimonoveno), una de sus principales actuaciones como monarca fue consecuencia de una gesta anterior de carácter más personal: nuestro héroe había acompañado a Heracles en su noveno Trabajo, es decir, en su expedición contra las Amazonas para conseguir el cinturón de Hipólita, y entonces se había apoderado de la Amazona Antíope, la había llevado a Atenas como esposa y había tenido con ella un hijo, Hipólito. Sin embargo, sea para recuperar a su compañera, sea para castigar a Teseo cuando la repudió para casarse con Fedra, las Amazonas atravesaron el Egeo y se lanzaron a la conquista del Ática. La batalla final se dio en torno a la propia Acrópolis, y en ella murió Antíope, cuya postura en esta circunstancia resulta discutida: según unos escritores, luchaba a favor de su marido; según otros, se unió a sus compañeras. Sea como fuere, tal amazonomaquia se convirtió en la imagen primordial de la lucha de Atenas contra el Oriente asiático.

El rapto de Antíope por Teseo se representa ya a principios del siglo VI a.C., pero interesa sobre todo a fines del Arcaísmo —época en la que, puntualmente, puede aparecer Pirítoo junto a su amigo— y después se olvida. En cambio, la Amazonomaquia de Atenas —en la que ya es más normal la asistencia de Pirítoo y del fiel auriga Forbante— es el combate entre griegos y Amazonas más representado desde fines del siglo VI a.C., con hitos como las metopas occidentales del Partenón (h. 445 a.C.), el escudo de la *Atenea Pártenos* de Fidias (h. 440 a.C.) o el Sarcófago de las Amazonas de Tarquinia (h. 350 a.C.), y con la peculiaridad de que, por lo común, en esas obras Antíope luce junto a su esposo. En la Edad Moderna, el tema se renovó, apoyado en parte por la *Teseida* de Boccaccio (1340), y se convirtió en un tema relativamente común (V. Carpaccio, 1500; P.P. Rubens, h. 1615; N. Poussin, 1640).

Para demostrarle su amistad, Pirítoo invitó a Teseo a su boda con Hipodamía, una fiesta a la que acudieron, junto a numerosos lapitas de ambos sexos, un buen número de centauros. Éstos comenzaron ofreciendo regalos a la pareja (tema de alguna pintura pompeyana), pero, haciendo gala de su desenfreno congénito, se emborracharon, intentaron propasarse con las jóvenes lapitas y desencadenaron así una tumultuosa centauromaquia, con multitud de combatientes por ambos bandos. Obviamente, Teseo, Pirítoo y sus súbditos triunfaron, y su éxito se convertiría en la imagen prototípica de la victoria de los helenos civilizados sobre la barbarie.

En efecto, si la amazonomaquia de Teseo es la amazonomaquia por excelencia, lo mismo ocurre con su Centauromaquia: desde luego, debe mantenerse en la duda la identificación de los combates singulares de Época Geométrica, que tanto pueden recordar a Heracles como a Teseo, pero, a partir del momento en que el primero queda claramente caracterizado, las dudas se desvanecen, y más aún cuando el

enfrentamiento es colectivo. Por tanto, la batalla de los lapitas y los centauros se define perfectamente a partir del *Vaso François* (h. 570 a.C.), y la vemos afirmarse con particular energía en la Grecia Clásica, con brillantes manifestaciones en el frontón occidental de Olimpia (h. 460 a.C.), en las metopas meridionales del Partenón (h. 445 a. C.) y en el friso del Hefesteo de Atenas (h. 425 a. C.). En estas escenas se multiplican los combates individuales, y en su contexto suele aparecer la desgraciada muerte del lapita Ceneo, al que ya vimos en el capítulo sexto como Cenis, una mujer que, a raíz de sus amores con Posidón, logró su deseo de convertirse en un varón invulnerable: para darle muerte, los centauros hubieron de clavarlo en el suelo golpeándolo con piedras y estacas hasta que lo ahogaron bajo tierra.

En época moderna, los combates de centauros y lapitas vuelven a ser las centauromaquias por excelencia, aunque, en muchas ocasiones, los artistas no caractericen a los héroes que combaten (relieve de M.A. Buonarroti, h. 1492; cuadros de P. di Cosimo, 1505; J. Jordaens, h. 1615; P.P. Rubens (Fig. 135); L. Giordano, h. 1685; G.P. Panini, 1710; G. de Chirico, 1909, etc.). Realmente es inusual que se insista en la personalidad de Teseo, y más aún que se sintetice la escena en el combate personal del héroe con un centauro (A. Canova, 1804; A.-L. Barye, h. 1850).

Teseo estaba ya casado con Fedra, hermana de Ariadna, quien le había dado varios hijos, pero, en un momento dado, se desencadenó la tragedia de Fedra e Hipólito: según una leyenda, que adquirió toda su fuerza en el teatro ático del siglo v a.C., Fedra se enamoró locamente de su hijastro, el hijo de Antíope, quien, para hacer honor a su raza, rechazaba las relaciones amorosas y sólo se entretenía cazando jabalíes y ofreciendo sacrificios a Ártemis.

Fedra sufrió su drama interno —genialmente imaginado por Eurípides— hasta que, mezclando vergüenza y pasión, hizo saber al joven sus sentimientos, tanto personalmente como a través de una nodriza. Hipólito, horrorizado, la rechazó. Entonces ella, para vengarse, hizo creer a Teseo que Hipólito había intentado violarla. Teseo no quiso escuchar las alegaciones de su hijo: encolerizado, pidió a Posidón que le diese muerte, y el dios hizo surgir del mar un “astado toro que, irguiéndose hasta el pecho contra los vientos, arrojaba chorros de agua marina por las narices” (Ovidio, *Metamorfosis*, XV, 510-513). Hipólito se vio sorprendido por este monstruo marino cuando corría en su carro sobre la playa: cayó, se enredó con las riendas y se mató contra unas rocas. En cuanto a Fedra, desesperada ante tal desgracia y presa de remordimientos, se ahorcó al instante.

Como tantas leyendas tratadas por la tragedia ateniense, la de Fedra e Hipólito se vio reflejada en el arte del siglo IV a.C. (Fig. 136) y se mantuvo en época romana a través de sarcófagos que muestran distintas escenas sucesivas, escogiendo varias entre las siguientes: Hipólito cazando y ofreciendo sacrificios a Ártemis; desesperación de Fedra; horror de Hipólito ante la carta que le entrega la nodriza, o ante la propia

Fedra; comparecencia de Hipólito ante Teseo; muerte de Hipólito, y, finalmente, relato del acontecimiento a Teseo. De todos estos temas, algunos tuvieron éxito en otros contextos: así, la muerte de Hipólito se multiplicó en urnas etruscas helenísticas, mientras que el rechazo personal de Hipólito a Fedra tuvo un éxito muy prolongado: aún lo vemos en un marfil de Brescia (siglo v d.C.) y en una bandeja de plata bizantina (siglo vi d.C.).

En el Renacimiento, el interés de los artistas por esta leyenda es al principio escaso, aunque conocemos una representación renacentista de la comparecencia de Hipólito ante Teseo (V. Carpaccio, h. 1520). Después, en cambio, se inicia una época en que resulta atractiva la muerte de Hipólito (P.P. Rubens, 1611; J.-B. Lemoyne el Viejo, 1715), y en el siglo xviii pasa a preferirse el tema del amor no correspondido, visto a través de la tragedia *Phèdre* (1677), de J. Racine (E.-B. Garnier, 1793; P.N. Guérin, 1802). Desde el Romanticismo, estos dos asuntos pervivirán, el primero, por su dinamismo (Th. Géricault, h. 1820; L. Alma-Tadema, 1860; G. de Chirico, 1951), y el segundo, por su dramatismo intimista (A. Cabanel, 1880; A. Beardsley, 1899; O. Zadkine, 1953).

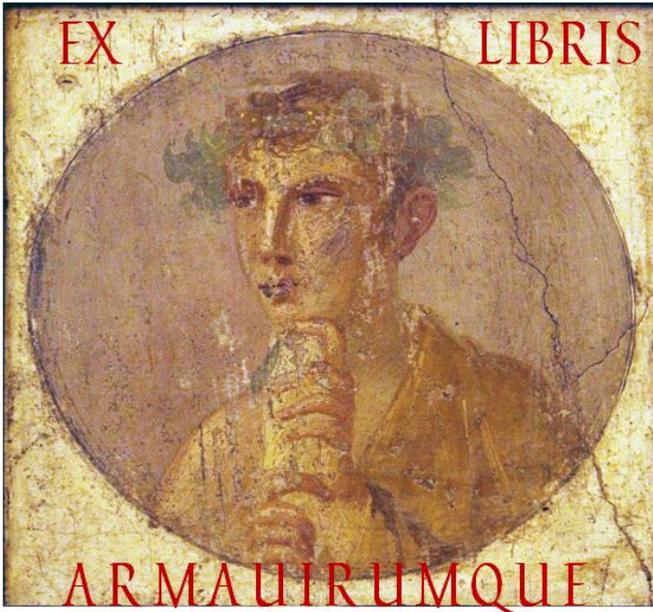
Ya viudo, Teseo se planteó un nuevo matrimonio. Por entonces, había hablado con Pirítoos sobre este punto, y ambos habían concluido que, dada su alcurnia, sólo podían tomar como esposas a hijas de Zeus. En consecuencia, a pesar de que ambos eran ya maduros, decidieron organizar dos raptos sucesivos. El primero fue el de Helena, la hija de Leda y hermana de los Dioscuros, que era entonces aún una niña. Efectivamente, los dos amigos la hallaron en Esparta, mientras que bailaba en el santuario de Ártemis Ortia (A. Canova, 1798), y la llevaron consigo, sea a pie, sea en carro: tal es el tema de varias obras antiguas desde el siglo vii a.C. (recordemos, sobre todo, un mosaico de Pella de h. 300 a.C.), y, mucho más tarde, de una pintura de G.F. Romanelli (h. 1655). En el camino la sortearon y, al haberle correspondido a Teseo, éste la llevó al Ática y la puso al cuidado de su madre Etra hasta que se hiciera mayor.

Mucho más ambicioso, prácticamente demencial, fue el segundo rapto que planearon los dos amigos: nada menos que el de Perséfone, la diosa de los infiernos. Obviamente, su intento fue un fracaso, y ambos quedaron encadenados a unas sillas en el Hades. Sólo Teseo logró el permiso de abandonar tan triste estado y volver a la tierra cuando, poco tiempo después, abogó por él su viejo amigo Heracles en el curso del último de sus Doce Trabajos.

Obviamente, esta leyenda resultaba vergonzosa y poco atractiva para los atenienses; sin embargo, el encierro de los héroes en el Hades no falta en las representaciones de los infiernos que se realizan en vasos áticos y suditalicos desde mediados del siglo v a.C., y el tema interesó también a los etruscos (por ejemplo, en la *Tomba dell'Orco II* de Tarquinia (h. 340 a.C.). En cuanto al desenlace—la liberación de Teseo

por Heracles—, puede aparecer desde el propio siglo v a.C. e incluso prolongarse hasta la pintura pompeyana.

Cuando Teseo retornó a Atenas, se enteró de que los Dioscuros habían rescatado a Helena (un tema escaso, pero que aparece, junto al rapto de Helena antes citado, ya en el siglo VII a.C.) y se habían llevado como esclava a la anciana Etra, que la acompañaría durante toda la Guerra de Troya. Además, habían colocado como rey de Atenas a Menesteo, un biznieto de Erecteo. El desengañado héroe, incapaz ya de recuperar el poder, hubo de partir al exilio y tuvo una muerte tan dramática como oscura, despeñándose en la isla de Esciros. Sus hijos, Acamante y Demofonte, acudirían como particulares a la Guerra de Troya, mientras que el contingente ateniense propiamente dicho sería dirigido por Menesteo.



Capítulo vigésimo primero

Leyendas de la Grecia septentrional y de Asia

Los mitógrafos griegos arcaicos, de los que ya se hace eco Heródoto (I, 56), se plantearon la diversidad lingüística de su ámbito cultural de un modo simplista: tras el diluvio que despobló la Hélade, Deucalión y Pirra engendraron a Helén, origen de todos los “helenos”. Éste tendría tres hijos: Juto, progenitor a su vez de Aqueo y deIÓN —antepasados de los “aqueos” y de sus hermanos, los “jonios” del Ática—; Doro, cuyos descendientes, los “dorios” sustituirían en el Peloponeso a los aqueos, y Eolo, que ocuparía, al norte, la región costera y “eolia” de Tesalia. Por nuestra parte, una vez contempladas las leyendas de la Grecia meridional, vamos a comenzar el presente capítulo acercándonos, precisamente, a los descendientes de Eolo.

La mayor parte de las leyendas de Tesalia se centran en una comarca muy concreta: la ribera norte del golfo de Págasas, casi separado del Mar Egeo por la península que conforma el escarpado monte Pelión. Es en esa llanura donde se sitúan las poblaciones principales, como Feras, la ciudad de Admeto y Alcestis (véase capítulo decimoctavo), Ptía, dominio de Peleo y de Aquiles, y, sobre todo, Yolco, immortalizada por la leyenda de Jasón y los Argonautas.

I. LA BÚSQUEDA DEL VÉLOCINO DE ORO

Según la opinión más generalizada, Esón, descendiente de Eolo y rey de Yolco, se vio privado de la dignidad real por su hermano Pelias —el padre de Alcestis—, y ello le llevó, para evitar a su hijo Jasón peligros en la corte, a enviarlo junto al centauro Quirón para que éste lo educase. Así comienza la leyenda del héroe más famoso del norte de Grecia: una historia destinada a convertirse, con el paso de los tiempos, en la más multiforme de las imaginadas en el ámbito micénico, y con variantes iconográficas que corren parejas con el interés que suscitó en la Antigüedad.

El propio Jasón, como iremos viendo, resulta un personaje contradictorio, pues, dependiendo de los autores y de las fases de su existencia, puede presentarse como un héroe grandioso (revestido con una piel de pantera y armado con unas jabalinas, según Píndaro), como un torpe perjuro (versión de Eurípides) o como un verdadero antihéroe, incapaz de solucionar sus problemas sin la ayuda de alguien (idea que transmiten las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas). Esto hace que sean raras sus

imágenes presentativas (Baccio Bandinelli, h. 1550; B. Thorvaldsen, 1803 y 1828) y que su personalidad quede oscurecida, a partir de un momento, por la aparición fascinante de Medea.

Sin embargo, nada impidió que su fabuloso viaje en búsqueda del Vellochino de Oro se plasmase en sarcófagos romanos con escenas sucesivas (desde la llegada a la Cólquide hasta la boda con Medea), y que, muchos siglos después, inspirase en la Borgoña tardomedieval la creación de la orden del Toisón de Oro, lo que explica su presencia en la *Glorificación de España* pintada por G.B. Tiepolo en un techo del Palacio Real de Madrid (1745). Las sucesivas y variadas hazañas de Jasón dieron lugar a verdaderos ciclos artísticos, inspirados a menudo por los textos de los mitógrafos renacentistas: cabe citar, en este sentido, algunos *cassoni* (B. di Giovanni, h. 1487), varias series de grabados, como los de R. Boyvin y L. Thiry (1563), series de tapices, como la diseñada por J.-F. de Troy (h. 1745), o el conjunto de dieciocho frescos pintado por los Carracci en el Palazzo Fava de Bolonia (1583-1584). Por lo demás, su leyenda aún no ha perdido su interés: así lo demuestran tres películas tan diversas como los dos espectaculares, y un tanto fantasiosas, llamados *Jasón y los Argonautas* –dirigidas respectivamente por Don Chaffey (1963) y N. Willing (2000)– y la magnífica *Medea* de P.P. Pasolini (1969).

Pelias, en cierto momento, recibió un oráculo premonitorio: no debía fiarse “del hombre que llevase sólo un pie calzado”. Ignorando tal hecho, Jasón, una vez acabada su formación junto al centauro, inició su vuelta a Yolco, perdió una sandalia por el camino y se presentó así ante su tío en el curso de un sacrificio: tal es el tema, por ejemplo, de dos pinturas pompeyanas (Fig. 137). Desasosegado, Pelias decidió entonces alejarlo y le propuso que realizase, para merecer el trono de Yolco, una hazaña inaudita: recuperar el Vellochino de Oro que, como vimos en el capítulo decimonoveno, había sido depositado por Friso en la remota Cólquide, en el fondo del Mar Negro. Obviamente, tan ambiciosa hazaña parecía irrealizable.

Ante la que se presentía como la primera de las grandiosas gestas colectivas del siglo XIII a.C., Jasón encargó a Argo, hijo de Friso, que construyese la nave que recibiría su nombre: así lo vemos en diversas gemas helenísticas y en relieves en terracotta del siglo I d.C., donde Atenea le presta su ayuda. Mientras tanto, el propio Jasón convocó a unos cincuenta héroes de toda la Hélade, muchos de los cuales volverían a verse, unos años más tarde, en la cacería del Jabalí de Calidón. No es cuestión de enumerarlos aquí: baste decir que entre ellos estaban: Acasto, hijo de Pelias; el músico Orfeo; el adivino argivo Anfiarao –que más tarde moriría en la expedición de los Siete contra Tebas–; Admeto de Feras; Meleagro; los Eácidas Peleo y Telamón –padres de Aquiles y Áyax–, y, según ciertos autores, Laertes –padre de Ulises–, Atalanta y Teseo. Sin embargo, la aportación de estos héroes sería secundaria en la aventura: los protagonistas de gestas individuales a lo largo del periplo –Heracles,

Hilas, los Dioscuros, Zetes y Calais— irán surgiendo uno a uno en el curso de nuestro relato.

Una vez obtenido el beneplácito del oráculo de Delfos, la nave *Argo* zarpó del puerto de Yolco, ayudada desde el principio por Hera, Atenea y otros dioses. Esta partida, o la nave como tal, fue objeto de representaciones antiguas desde la Época Arcaica (metopa del *Tesoro de Sición* en Delfos, h. 560 a.C.) e interesó de nuevo —aunque de forma relativamente puntual— en el Renacimiento (L. Costa, h. 1490; Dosso Dossi, h. 1520), cuando la nave *Argo* fue representada, en ocasiones, como la constelación a la que dio nombre (B. Peruzzi, h. 1510)

Las primeras escalas resultan irrelevantes desde el punto de vista iconográfico: los amores de Jasón y sus compañeros con las mujeres de Lemnos han interesado tan poco a los artistas como la batalla contra el rey Cízico y sus doliones. El primer pasaje de interés para nosotros es por tanto la llegada a Misia —la costa de Anatolia al sur de los Dardanelos—, donde la tripulación se ve mermada por la partida de su héroe más imponente, Heracles. Éste se marcha para ir en busca de su joven amado Hilas, quien, “con un cántaro de bronce se apartó del grupo para buscar el sagrado curso de una fuente...; [la encontró, pero] los coros de las ninfas rondaban por allí..., y de la fuente, su hermosa morada, emergió una ninfa acuática. Vio de cerca de Hilas, enrojecido con su hermosura y sus delicados encantos, y envuelto además por el aire sereno y el brillo de la luna. La Cipria Afrodita turbó el corazón de la ninfa... y, en el preciso momento en que él hundió el cántaro en la corriente..., ella le colocó su brazo izquierdo sobre el cuello, ansiosa de besar su boca suave, y con la mano derecha lo atrajo por el codo. Así lo sumergió en medio de un remolino” (Apolonio, *Argonáuticas*, I, 1208-1245).

El tema de Hilas, en el arte antiguo, aparece exclusivamente en época romana. Raras veces descubrimos al joven solo, inclinándose sobre el lago: lo normal es que le asalten varias ninfas, lo apresen y le hagan caer al agua (así lo vemos en pinturas y mosaicos hasta el Bajo Imperio), augurándole, por otra parte, una vida feliz en su compañía (*Tumba de los Nasones*, h. 150 d.C.). En la Edad Moderna, el tema del rapto, lírico y dramático a la vez, volverá a interesar (dibujo de Giulio Romano, h. 1530; F. Furini, h. 1640), pero será sobre todo en el siglo XIX cuando se redescubran las posibilidades de esta escena (F. Gérard, 1825; B. Thorvaldsen, 1831; J.-F. Millet, h. 1860; J.W. Waterhouse, 1896; A. Maillol, 1926).

Ya en la costa asiática del Mar de Mármara, la siguiente aventura que surgió fue la provocada por el rey de los bébrices, llamado Ámico: “Éste, que era un hombre muy violento, obligaba a los extranjeros que arribaban a su costa a enfrentarse con él en pugilato, y de este modo les daba muerte. Así pues, se presentó en la *Argo* e invitó a batirse a puñetazos al mejor de sus tripulantes. Fue Pólux quien aceptó el reto” y, obviamente, venció (Apolodoro, *Biblioteca*, I, 9, 20). Este tema sólo aparece

representado en la Antigüedad, y de una forma tan puntual desde el punto de vista geográfico (Italia central), que bien parece depender de un cuadro concreto, posiblemente realizado en la Magna Grecia h. 420 a.C. y trasladado a Roma o su entorno: su mejor copia sería la figurada en la *Cista Ficoroni* (h. 330 a.C.).

Cruzó después la nave *Argo* a la costa europea del Mar de Mármara para consultar al rey tracio Fineo, un adivino ciego y atormentado por las Harpías. “Eran éstas unas criaturas aladas que, cuando estaba dispuesta la mesa para Fineo, bajaban volando del cielo y se llevaban la mayor parte de las viandas, dejando las demás tan malolientes que era imposible acercarse a ellas. Como los Argonautas querían informarse sobre su travesía, Fineo les prometió ayuda si lograban liberarle de las Harpías. Ellos dispusieron una mesa con viandas delante de él, y de inmediato las Harpías bajaron volando entre chillidos y se apoderaron de ellas. Entonces las vieron Zetes y Calais, los hijos de Bóreas, dotados de alas ellos también, y salieron tras ellas por el aire con las espadas desenvainadas. En sus *Argonáuticas*, Apolonio dice que fueron perseguidas hasta las Islas Estrofiades y que no sufrieron ningún mal, porque juraron no volver a molestar a Fineo” (Apolodoro, *Biblioteca*, I, 9, 21).

Obviamente, el elemento más importante de esta leyenda es la figura misma de las Harpías, unos genios primitivos de difícil definición: parece evidente que simbolizan el resoplido del aire en su aspecto maléfico, pero con dos vertientes muy bien diferenciadas: por una parte, el huracán que se abate sobre las tierras y los hombres; por otra, el soplo o espíritu de los muertos que rapta el alma de los vivos. Realmente, sólo hay dos leyendas en las que estos seres tengan un papel de importancia: la que aquí tratamos y el pasaje de la *Eneida* (III, 209-259) en el que Eneas, al pasar por las Islas Estrofiades, frente a la costa occidental del Peloponeso, les pregunta sobre su futuro.

En cuanto a su aspecto, parece que las Harpías fueron imaginadas, desde el siglo VII a.C. —cuando aparecen por primera vez en un vaso, ya perseguidas por los Boréadas Zetes y Calais—, como unas simples mujeres con alas, vestidas con una túnica corta. Durante más de dos siglos, apenas sufrirá cambios su aspecto, cobrando tan sólo en ocasiones sandalias aladas o una túnica larga. Finalmente, en torno al año 400 a.C. se abandona por completo la representación de esta leyenda, que sólo se recuperará en la ilustración de manuscritos: así se explicaría que el mismo tipo de Harpías reaparezca en unas miniaturas bizantinas del siglo X d.C. (*Códice griego 749* de la Biblioteca Marciana de Venecia), copia sin duda de originales antiguos.

Sin embargo, este desinterés artístico por las Harpías debió de favorecer la creación, por parte de los poetas helenísticos y romanos, de una iconografía totalmente nueva, que vemos descrita por Higino de la siguiente forma: “estaban cubiertas de plumas y eran aladas, tenían brazos humanos con grandes uñas, patas de ave, y, finalmente, pechos, vientre y muslos humanos” (*Fábulas*, 14, 18). Ignoramos cuánto éxito pudo tener en el arte romano este nuevo tipo de Harpía, directamente tomado

de la imagen entonces más común de las sirenas: el pasaje de las *Argonáuticas* siguió sin interesar a los artistas, y sólo una figura de esta índole (en un mosaico pompeyano) puede ser identificada como una Harpía, y no como una sirena, porque lleva un cesto lleno de manjares.

El medievo vino a hallarse en una situación peculiar: mientras que las sirenas con cuerpo de pájaro competían con las de cola de pez, tal como vimos en el capítulo sexto y volveremos a ver en el XXIII, las Harpías fueron ignoradas en el mundo de los *Bestiarios*. Cuando volvieron a surgir, fueron ya los monstruos que, basándose en las palabras de Virgilio, Dante describió así en su *Infierno*: “Tienen alas anchas, cuellos y rostros humanos, pies con garras y el vientre cubierto de plumas” (c. XIII): nos hallamos ya ante la Harpía renacentista, símbolo de la avaricia, que puede tener brazos o carecer de ellos, presenta pechos femeninos y adquiere en ocasiones, para completar su horrible físico, una cola de serpiente: con este aspecto aparece en sus pasajes mitológicos, en las ilustraciones de la *Divina Comedia* y, sobre todo, en grutescos u otros elementos decorativos.

Por su parte, los Boréadas Zetes y Calais son, en cierto modo, el reverso de las propias Harpías: hijos del viento del norte Bóreas [Aquilón], son vientos favorables o beneficiosos. Esto explica que, salvo por su sexo, se distingan poco de sus enemigas: suelen llevar túnica corta (cuando no van desnudos), alas en la espalda y, en ocasiones, sandalias aladas. Sin embargo, su presencia en el arte no se circunscribe al pasaje de Fineo: pueden aparecer, hasta mediados del siglo IV a.C., como actores o espectadores en otros momentos de la conquista del Vellochino (Fig. 138), e incluso cabe hallarlos aislados: en tal caso, no es imposible que susciten, en el arte antiguo, problemas de identificación con su propio padre, ya que en ocasiones llevan barba como él.

Como hemos dicho, el pasaje de Fineo, los Boréadas y las Harpías es representado en la Antigüedad entre el siglo VII y fines del V a.C. Cuando el propio Fineo aparece en la escena, suele hacerlo como un monarca arcaico —túnica larga, manto y cetro—, y sólo al final se reviste con prendas orientales. Muchos siglos más tarde, tras su puntual reaparición en Bizancio, esta leyenda es recuperada en ocasiones durante la Edad Moderna (S. Vouet, h. 1635; P.P. Rubens, 1636; A. Diepenbeeck, 1655).

El paso del Bósforo, una hazaña casi imposible para las naves primitivas, queda reflejado en la hazaña de las Rocas Simplégades, unos acantilados en constante movimiento y medio ocultos por la niebla. La nave *Argo* supera la prueba siguiendo el vuelo de una paloma, y el resto del viaje hasta la Cólquide, a los pies del Cáucaso, apenas si presenta incidentes de interés.

2. JASÓN Y MEDEA

Una vez llegado a la capital de la Cólquide, “Jasón se presentó ante el rey Eetes y, transmitiéndole los deseos de Pelias, le pidió el Vellocino. Eetes prometió entregárselo si él solo lograba uncir dos toros salvajes..., regalo de Hefesto, que destacaban por su tamaño, poseían pezuñas de bronce y exhalaban fuego por sus fauces... Una vez que los hubiera uncido, sembraría unos dientes de dragón: en efecto, tenía, por haberlos recibido de Atenea, la mitad de los que Cadmo había obtenido en Tebas” (Apolodoro, *Biblioteca*, I, 9, 23).

Cuando Jasón se planteaba como llevar a cabo esta hazaña, surgió en su ayuda la maga Medea, hija de Eetes, que se había enamorado de él al verlo. Obtuvo del héroe promesa de matrimonio y, a cambio, multiplicó avisos, predicciones, conjuros y ungüentos. Gracias a ella, Jasón quedó protegido contra las heridas, lo que le permitió uncir los toros sin riesgo alguno. Después, cuando al sembrar los dientes nacieron de ellos hombres armados –tal como le había ocurrido a Cadmo–, no le pilló por sorpresa: les lanzó piedras y vio cómo se mataban entre sí, facilitándole la labor de exterminarlos.

Realmente es necesario hacer un inciso para presentar la figura de Medea: es una maga que ha fascinado a muchos artistas, convirtiéndose incluso en protagonista de ciertos cuadros (S. Sandys, 1868; L. Baskin, h. 1980), pero su leyenda, en realidad, tardó en desarrollarse: si Hesíodo conoció ya a “Medea la de bellos tobillos” como hija de Eetes (*Teogonía*, 961), sólo el *Cofre de Cipselo* (obra de arte perdida de principios del siglo VI a.C.), el desaparecido poema llamado *Naupactias* (siglo VI a.C.) y la *Pítica IV* de Píndaro (462 a.C.) la emparejaron con Jasón en la leyenda de los Argonautas. Además, es en la segunda mitad del siglo V a.C. cuando su personalidad se agiganta, orquestada por Eurípides, mientras que su imagen se reviste de formas orientales (gorro frigio, túnica colorista) y surgen las primeras pinturas cerámicas con pasajes de su vida.

Volviendo a nuestro relato, diremos que en la Edad Moderna han sido a veces representadas la llegada de Jasón a la Cólquide (B. di Giovanni, h. 1487; Ch. de la Fosse, h. 1672) y el encuentro de Jasón y Medea (Utili, 1486). En cuanto a la doma de los dos toros salvajes en presencia de Eetes –la primera aventura en la que Medea ayuda eficazmente a Jasón–, aparece en vasijas clásicas y en sarcófagos romanos, mientras que en la Edad Moderna se encuentra sólo como un pasaje más en los ciclos sobre la vida de Jasón (L. Carracci, 1583; J.-F. de Troy, h. 1745).

Pese a que el héroe había superado la prueba, Eetes se negó a cumplir lo que había prometido, e incluso se planteó quemar la nave *Argo*. Pero Medea se le adelantó y, durante la noche, condujo a Jasón hasta el boscoso santuario donde se encontraba el Vellocino: “Aún había que adormecer con hierbas a la horrible serpiente insomne

que, con su cresta, sus tres lenguas y sus curvos colmillos, guardaba el árbol del oro. Cuando [la maga] la regó con unas hierbas de jugo somnífero y pronunció tres veces unos conjuros...), bajó el sueño a los ojos que no lo conocían. Entonces, el heroico hijo de Jasón se apoderó del oro y, ufano con su botín, llevó también consigo su segundo botín: la mujer que le había hecho el regalo” (Ovidio, *Metamorfosis*, VII, 149-157). Con ellos iba también Apsirto, hermano de Medea, y en su compañía zarparon durante la noche los Argonautas.

En este punto culminante de la hazaña, hemos de subrayar el hecho de que Ovidio, al conferir a Medea el papel estelar de la conquista del Vellocino, se alinea entre los que reducen prácticamente a la nada el papel de Jasón. En realidad, la lógica épica del relato exigiría que el héroe se enfrentase con la serpiente, cualquiera que fuese el resultado del encuentro. Tal es, en efecto, lo que debía de ocurrir en las antiguas versiones del mito, y lo que nos sugieren diversas representaciones de este pasaje. Podemos aventurar que, en alguna versión arcaica, el ofidio se tragaba a Jasón, y éste sólo se salvaba por la intervención de Atenea (copa pintada por Duris, h. 480 a.C.), quien le acompañaba después, cuando él que se apoderaba de su ansiado trofeo. Más tarde se difundiría la versión de Píndaro, en la que Jasón “mató hábilmente a la sierpe de ojos azules y moteado lomo” (*Pítica IV*, 249-250): desde h. 400 a.C., vemos en diversas vasijas cómo el héroe ataca al ofidio enroscado al árbol (Fig. 138); mientras tanto, Medea va pasando de ser espectadora a constituirse en protagonista: la serpiente, a la hora de enfrentarse a sus dos enemigos, acaba mirándola a ella. Por otra parte, parece que la huida inmediata de los amantes es también una invención tardía: en las *Naupactias*, Eetes celebraba su victoria con un banquete —en el que tramaba matarlos— y aún en vasos del siglo IV a.C. aparece Jasón presentándole el Vellocino antes de partir.

Fue sin duda el éxito de las *Argonauticas* de Apolonio lo que impuso su versión favorable a Medea durante el Imperio Romano. Pero ya en la Baja Antigüedad recupera una cierta iniciativa Jasón (así se ve en un relieve sirio del siglo V d.C.), y la idea de la colaboración entre su fuerza heroica y la magia de Medea sería la base de las versiones posteriores, a partir del medievo: la unión indisoluble de los dos amantes, en plano de igualdad, es muy clara en el Renacimiento (*Crónica Florentina Ilustrada* de h. 1465, Cavaliere d'Arpino, 1594) y se mantiene todavía en cuadros de G. Moreau (1865) y J.W. Waterhouse (h. 1907). En el Barroco, llegó a pensarse que toda la leyenda era una alegoría de la conquista de la virtud (el Vellocino) por parte del hombre (Jasón) dirigido por la razón (Medea), por lo que siempre, en las épocas modernas, se ha reservado al héroe la gloria de matar al dragón (E. da Ferrara, h. 1490; S. Rosa, 1663; J.M.W. Turner, 1802) y apoderarse del trofeo (P.P. Rubens, 1636), bajo la atenta mirada de Medea.

El retorno a Grecia fue desmesurado en todos los sentidos. Para romper por completo con su pasado, Medea dio muerte a Apsirto (cuadro de A. Draper, 1904), y la

nave Argo realizó una travesía inverosímil: remontó el Istro [Danubio]; bajó al Mar Adriático, que recorrió casi en su totalidad; remontó después el Eridano [Po]; descendió por el Ródano hasta su desembocadura; bordeó la costa itálica, deteniéndose algún tiempo para que Jasón y Medea fuesen purificados por la maga Circe; atravesó el peligroso estrecho de Mesina; se refugió en la Isla de los Feacios (una de las Islas Jónicas); cruzó el mar hasta introducirse en las arenas de Libia; costeó Creta, donde tuvo que enfrentarse a Talos, un inmenso autómatas de metal, y llegó finalmente al puerto de Yolco.

Este inmenso recorrido —más una lección de geografía mítica que una verdadera sucesión de aventuras— apenas tiene trascendencia desde el punto de vista iconográfico: tan sólo el tema de Talos, derribado por los Dioscuros, tuvo cierto éxito en la cerámica de h. 400 a.C. y en espejos etruscos del siglo IV a.C. Lo más importante de este viaje de retorno fue la llegada victoriosa a Yolco, la culminación del viaje y testimonio de su éxito, tal como la imaginaron G. Passeri (1678) o G. Moreau (1897): allí, según muestra un vaso de h. 350 a.C., Jasón presentó a Pelias el Vellocoino.

Desde el momento mismo de su llegada, Jasón se ve enfrentado a los problemas de su hogar. Según relata Ovidio (siguiendo una tradición que se remonta al menos al siglo VII a.C.), su padre Esón es ya muy anciano, y Jasón desea devolverle su juventud. De nuevo surge en su ayuda Medea: realiza conjuros nocturnos, viaja en un carro tirado por serpientes a buscar hierbas mágicas y, finalmente, rejuvenece con su poción al anciano (*Metamorfosis*, VII, 159-293): se trata de un tema que aparece puntualmente a principios del siglo V a.C., pero que llamó la atención en la Edad Moderna (G. Macchietti (Fig. 139); A.M. Vassallo, 1637) y que permitió a ciertos artistas evocar los ritos de brujería de la maga (L. Carracci, 1584).

Al parecer, Medea aplica también su sistema de rejuvenecimiento al propio Jasón (citamos, de nuevo, unos vasos del siglo V a.C.), y entonces considera llegada la hora de tomar venganza de Pelias en nombre de su marido: “Se presenta en el palacio de Pelias y persuade a las hijas de éste para que trocean y cuezan a su padre, prometiéndoles rejuvenecerlo con sus pócimas; y, para que confíen en ella, convierte en un cordero a un carnero previamente troceado y cocido” (Apolodoro, *Biblioteca*, I, 9, 27). Este tema es bastante común en cerámica desde fines del siglo VI a.C. hasta principios del Helenismo, recuperándose puntualmente en pintura pompeyana: la escena suele mostrar a las Pelíades, a veces en presencia de Medea y del propio Pelias, preparando el caldero para su padre; a menudo, de ese caldero de bronce surge la parte superior de un carnero. Como Ovidio trata pormenorizadamente este tema (*Metamorfosis*, VII, 298-350), no es extraño que el Renacimiento lo recupere en ocasiones (P. de Marescalchi, h. 1584; F. Furini, h. 1640).

Troceado por sus hijas, Pelias muere sin remisión, y, aprovechando la presencia de tantos héroes en Yolcos, sus exequias se celebran con todo tipo de juegos atléticos:

son los famosos Juegos de Pelias, que fueron representados casi exclusivamente en el siglo VI a.C., haciendo particular hincapié en la victoria de Atalanta sobre Peleo en la prueba de lucha.

Pero Jasón no quiere hacerse con el trono de su ciudad: se lo deja a Acasto, el hijo de Pelias que le había acompañado en su expedición, y se dirige con Medea a Corinto: allí vivirán ambos diez años felices, pero también allí tendrá lugar el trágico fin de sus amores. En efecto, en un momento dado, “el rey de Corinto, Creonte, prometió a Jasón darle en matrimonio a su hija Glauce (o Creúsa), y éste la desposó repudiando a Medea. La maga, entonces, invocó a los dioses que recibieron en su día el juramento de Jasón, reprochó a éste su ingratitud y, acto seguido, envió a la novia un *peplo* impregnado de veneno. Cuando ella se lo puso, fue abrasada por un violento fuego junto con su padre, que acudió a ayudarla. Medea mató además a Mérmelo y Feres, los hijos que había tenido con Jasón, y recibió en ese instante un carro tirado por serpientes aladas que le envió Helio [Sol]; montada en él, huyó a Atenas” (Apolodoro, *Biblioteca*, I, 9, 28).

Este pasaje terrible de la vida de Medea inspiró a los artistas griegos a través de sus representaciones teatrales: lo primero que fascinó —ya desde h. 400 a.C.— fue la aparatosa huida de la heroína en su carro tirado por serpientes; varias décadas más tarde, comenzó a reproducirse la muerte de Creúsa y la cruenta imagen de la maga dando muerte a sus hijos; finalmente, a partir de una genial creación del pintor helenístico Timómaco, se puso de moda la efigie dramática de la desesperada heroína tramando su infanticidio. Así se organizó toda una iconografía seriada que, presidida por una Medea vestida ya a la griega, se concretaría en sarcófagos romanos (Fig. 140): en escenas sucesivas vemos las bodas de Jasón y Creúsa, la entrega del regalo envenenado, la muerte de la novia, la preparación del infanticidio y la huida de la maga en su carro. Obviamente, todo este ciclo trágico ha tenido su reflejo en la Edad Moderna, recreando de forma libre las iconografías antiguas y resaltando, cada vez más, el tema trágico de Medea en el momento en que medita la muerte de sus hijos, tanto antes como después de ejecutarla (P.P. Rubens, h. 1638; N. Poussin, 1648; E. Delacroix, 1838; A. Mucha, 1898; F. von Stuck, h. 1925).

El final de la vida de Medea es ya, en parte, un tema conocido: en el capítulo anterior hablamos de su matrimonio con Egeo y de cómo, tras intentar envenenar a Teseo, hubo de abandonar el Ática. Bastará decir que, tras esta aventura, parece que volvió a Asia y acabó reconciliándose con su padre. En cuanto a Jasón, se dan varias alternativas sobre su destino: según una de ellas, se alió con su antiguo compañero Peleo, volvió a Yolco y terminó sus días como monarca de su ciudad natal.

3. LA TESALIA SEPTENTRIONAL: LAPITAS Y CENTAUROS

Tesalia es una región extensa, que llega hasta las vertientes del Monte Olimpo, sede de los dioses y verdadero límite septentrional de la cultura griega antigua. Y es precisamente en la comarca fronteriza de Perrebia, en la llanura criadora de caballos que recorre el río Peneo antes de abrirse camino entre el Olimpo y el Osa por el grandioso desfiladero del Tempe, donde se situaban los últimos helenos: los lapitas. Ellos simbolizaban el final de la civilización frente a sus vecinos: los centauros.

La historia legendaria de los lapitas se remonta hasta su antepasado más remoto, el propio dios-río Peneo, quien tuvo un nieto llamado, precisamente, Lapites. Mucho más tarde reinó en la comarca Ixión, al que ya vimos en los infiernos como uno de los “grandes condenados” (capítulo séptimo): él fue, recordémoslo, el que, al intentar violar a Hera, fecundó una nube y tuvo así un hijo ligerísimo: Centauro, antepasado de toda la especie que llevó su nombre, y que se multiplicó uniéndose a las veloces yeguas tesalias.

Tanto el Centauro primordial como todos sus descendientes fueron siempre imaginados como monstruos híbridos, con la cabeza y el torso de hombres y la grupa y las patas traseras de caballo. Sin embargo, esta criatura híbrida eminentemente griega, susceptible de ser usada con función apotropaica, planteó durante bastante tiempo una duda acerca de su anatomía: desde la remota terracotta de Lefkandi (h. 900 a.C.), todo el mundo pensaba que era un hombre completo, con piernas humanas, del que surgían una grupa y unos cuartos traseros equinos. Pero en la segunda mitad del siglo VII a.C. se planteó una alternativa: la del torso humano sobre un cuerpo de caballo con sus cuatro patas. Durante todo el siglo VI a.C. se mantuvo la competencia de los dos modelos hasta que, a fines del Arcaísmo, desapareció por completo el más antiguo.

Sabemos que los centauros son enemigos natos de la civilización, de modo que buena parte de su mitología se centra en las centauromaquias: en este punto, no podemos sino recordar que en el capítulo decimoctavo hemos tratado ya de las protagonizadas por Heracles [Hércules], y que en el vigésimo nos ha interesado la que ha sido hasta hoy la escena de combate colectivo más famosa del género: la que animó las bodas del monarca lapita Pirítoo con especial intervención de Teseo. No creemos pertinente volver aquí sobre estos enfrentamientos y sus diferencias iconográficas, pero sí recordar que, como ya dijimos, son numerosas las centauromaquias indefinidas desde el Renacimiento.

También cabe recordar que, al menos en una de las centauromaquias de Heracles, no todos los centauros se presentaron como salvajes irreductibles: al menos dos —a los que a veces se buscan genealogías ajenas a los demás miembros de su especie— resultaron hospitalarios e incluso sabios en distintas materias: nos referimos a Folo, el amigo de Heracles, y sobre todo a Quirón: para marcar su diferencia con los demás

centauros, fueron los que conservaron más tiempo formas humanas —piernas, pies y aun vestimenta—, no imponiéndose en ellos las cuatro patas equinas hasta bien entrado el siglo v a.C.

El caso de Quirón es realmente único: como símbolo de su saber, puede llevar una cítara o una lira (así aparece en gemas helenísticas y romanas) y tiene cierto papel en distintos mitos, siempre con una imagen positiva. Ya hemos visto que fue preceptor de Jasón durante los años de su adolescencia; también hemos contemplado en el capítulo decimooctavo su muerte casual y desgraciada, pero nos queda señalar que fue profesor de Heracles y recordar que dio a Asclepio lecciones de medicina (véase capítulo octavo), aunque el único reflejo de esta última actividad sea su presencia entre médicos en una miniatura del *Herbarium* de Dioscórides conservada en Viena (siglo vi d.C.).

Sin embargo, las leyendas más conocidas de Quirón son las que lo relacionan con Peleo y su hijo Aquiles: de fines del siglo vi a mediados del v a.C., lo descubrimos como ayudante del primero en el rapto de Tetis (véase capítulo sexto), y desde el principio se cuenta entre los principales invitados a su boda. Se comprende que fuese escogido como preceptor de Aquiles, hijo de los contrayentes, concepto por el que es representado desde fines del siglo vii a.C. (Fig. 141); con el tiempo, las distintas escenas de esta docencia —recepción del niño, clases de música, equitación, caza, lectura y diversos deportes, amén de la devolución del adolescente a su madre— se fueron convirtiendo en un verdadero ciclo, que tuvo gran éxito en Roma y fue reproducido hasta el Bajo Imperio. Todavía en el siglo xi hallamos la clase de caza en un manuscrito bizantino (*Codex Taphou 14* de la Biblioteca del Patriarcado de Jerusalén).

Recobrada esta iconografía en la Edad Moderna, Quirón vuelve a enseñar a Aquiles sus habilidades, siglo a siglo, hasta hoy (Giulio Romano, h. 1533; P. Puget, h. 1670; P. Batoni, 1746; B. Thorvaldsen, 1837; E. Delacroix, 1844; G. Marcks, 1962), y lo hace en ocasiones en los ciclos sobre la educación y vida de este héroe (Rosso Fiorentino, 1535-1540; P.P. Rubens, h. 1631; Ph. De Champaigne, 1661). Tanto éxito ha tenido la figura de Quirón, maestro sensible y enérgico a la vez, que M. de Guérin escribió un poema en prosa sobre él, *Le centaure* (1840), que mereció ser ilustrado por A. Rodin (h. 1900) y por K.-X. Roussel (1910).

Dejando ya las excepciones de Folo y Quirón, cabe señalar que, para la Antigüedad, el carácter desenfrenado de los centauros “normales” tenía, pese a todo, una faceta positiva: su amor al vino y a la borrachera los hacía próximos al ciclo dionisiaco, en el que se insertaron desde mediados del siglo v a.C. Poco a poco, surgió como alternativa una visión favorable de los centauros en general, visión que se desarrollaría sobre todo en los relieves dionisiacos del Imperio Romano y que en parte explica la presencia de estos seres sobre las corazas de los emperadores.

Tal apertura hacia una visión positiva permitió al monstruoso centauro dar un paso decisivo hacia su humanización: llegó un momento en que se le creyó capaz

de crear y mantener una familia, y por tanto se imaginó la existencia de “centauras” o “centauresas”, con sus crías correspondientes. Parece que la idea partió del ingenioso Zeuxis (h. 420 a.C.) y tuvo un cierto éxito en los siglos sucesivos. Todavía en sarcófagos romanos podemos hallar una familia entera de centauros arrastrando el carruaje de Dioniso [Baco] y dando así un tono afectivo a su cortejo de genios selváticos.

Ya asumido como un peculiar homínido, casi como un “buen salvaje”, el centauro llega a tener los mismos sentimientos que los humanos: en una conocida pareja de esculturas romanas (siglo II d.C.), el centauro joven goza con el Eros (Cupido) que monta sobre su grupa, mientras que el viejo ve como un doloroso peligro al Amor que intenta domarlo. Además, el centauro deja de ser un constante enemigo de los lapitas para convertirse en un pacífico cazador: así lo vemos a menudo en época romana, y así aparece todavía en un tejido copto de h. 600 d.C.

Sin embargo, como se ha señalado a menudo, las metopas meridionales del Partenón se libraron de la pasión iconoclasta de los cristianos porque éstos concebían a los monstruos clásicos como personificaciones de los pecados, y veían en el centauro, en concreto, un símbolo de la hipocresía. Esta visión moralizada salvó a nuestra especie de la extinción en el medievo, y se vio apoyada, además, por la pervivencia del centauro como posible representación del signo de Sagitario, y por la vaga idea de que podía ser un animal verdadero, capaz de cazar otros animales. Tan sólo se plantearon a veces variantes atípicas sin consecuencias, como la sustitución de la parte equina por un cuerpo de león, o la supresión pura y simple de las patas delanteras del caballo.

Los centauros llegan, por tanto, al Renacimiento con su función astral (B. Peruzzi, 1510) o con su carga de connotaciones negativas: Dante los introduce, por su carácter impetuoso e irascible, en el canto XII de su *Infierno*, y S. Botticelli, que ilustra sus versos, aún ve en este monstruo la personificación del salvajismo inculato e irracional que la sabia Atenea [Minerva] debe domeñar con su energía. Sin embargo, a medida que avanzan los siglos, el centauro recobra sus leyendas y tradiciones antiguas —incluida su capacidad para formar familia— y se va convirtiendo, cada vez más, en un misterio atractivo (A. Altdorfer, h. 1520; A. Coysevox, 1709; S. Ricci, h. 1722).

Desde el siglo XIX, los artistas se acercan a este ser asombroso con curiosidad o con una simpatía manifiesta: es la energía indómita de la naturaleza humana, la parte primigenia y animal del hombre, que éste presentó en sus orígenes y que acaso debe recuperar frente a la civilización asfixiante. De ahí que las figuras de centauros y centauros adquieran tintes grandiosos (A. Rodin, h. 1887; H. Laurens, 1953), y que se busquen escenas nuevas y asociaciones peculiares: mientras que Max Klinger funde con el paisaje a los indómitos centauros de sus imaginativas centauromaquias (1881),

respiramos un espíritu “paleolítico” en el *Combate de centauros* de A. Böcklin (1873); G. Moreau, por su parte, imagina a un centauro triste llevando el cuerpo de un poeta muerto (h. 1880), abriendo así su camino hacia el campo de la ficción literaria (F. von Stuck, h. 1891; E.A. Bourdelle, 1991). Finalmente, se multiplican las asociaciones del centauro con otros monstruos y seres fantásticos: O. Redon enfrenta a centauros y dragones (h. 1890) y P. Picasso se plantea un *Combate entre fauno y centauro* (1946).

4. ORFEO Y EURÍDICE

Las tierras bárbaras que se extienden entre el norte de Tesalia y la costa de Tracia tienen en Orfeo a su héroe más famoso. Obviamente, no es cometido nuestro exaltar el complejo simbolismo de su figura misteriosa, capaz de dar lugar en tiempos antiguos a toda una secta, la llamada “órfico-pitagórica”, dedicada a componer textos atribuidos a él o destinados a su alabanza. Tampoco hace al caso que nos hagamos eco aquí de la “mitología órfica”, que a tantos sabios ha confundido desde la propia Antigüedad y que tanto interesó a los humanistas, pero que tan pobre resulta desde el punto de vista iconográfico. En diversos capítulos de este libro, y sobre todo en el dedicado a Dioniso, hemos mencionado ya estas creencias, de modo que nos limitaremos ahora a presentar la figura y vida legendaria de su mítico creador, verdadero polo de atención para artistas de todas las épocas.

Orfeo es considerado hijo del dios-río Eagro y de Calíope, la principal de las Musas, lo que situaría su lugar de nacimiento en el macizo del Olimpo. Su figura se mueve a lo largo de la costa norte del Egeo, porque se le considera en ocasiones rey de Macedonia o de alguno de los reinos tracios. Sin embargo, su función esencial es la de músico y poeta inspirado: suele pensarse que perfeccionó la *cítara* colocándole nueve cuerdas, en honor de las Musas, y que encantaba a la naturaleza con la dulzura de sus cantos: “Le escucharon las encinas; tras él acudieron las rocas sin alma y las manadas de fieras” (Damageto, en *Antología Palatina*, VII, 9).

Este carácter de joven músico sabio es la base de las imágenes representativas de Orfeo, que surgen en el siglo V a.C., cuando lo vemos, como un poeta semidesnudo y coronado de laurel, cantar solo tañendo la *lira* o embelesar con sus cantos a los tracios que le rodean. A principios del siglo IV a.C., su imagen se complica: sustituye la ligera *lira* por la pesada y apolínea *cítara* y empieza a vestirse a la oriental, con gorro frigio, traje colorista con mangas y túnica larga o *bracae* [pantalones]. Sin embargo, su mayor cambio se observa a principios de nuestra era: no sólo aparece, en alguna ocasión, junto a alguna Musa, sino que configura su propia imagen de encantador de la naturaleza: si en una pintura pompeyana aparece aún como un héroe clásico entre animales, es a fines del siglo II d.C. cuando se fija su icono característico: vestido a la oriental, aparece sentado y de frente en el centro de la escena, tocando la

pesada *cítara* (raras veces la *lira*) mientras que los animales, superpuestos, lo rodean contemplándolo. Esta imagen, repetida hasta la saciedad en mosaicos y relieves (Fig. 142), se cristianizará desde el siglo IV y permanecerá, como una alusión a David, al Buen Pastor o a Cristo, señor de la armonía cósmica, hasta el siglo VII, recuperándose con facilidad en el Renacimiento Carolingio.

La imagen de Orfeo entre los animales se advierte de nuevo en los *Ovidios moralizados* de la Baja Edad Media, pero ha perdido sus formas y vestimentas clásicas: L. della Robbia, en el campanile de Florencia (1437), figura con barba a nuestro héroe, personificación de la música. Es A. Mantegna quien recupera su imagen antigua en este contexto, aunque dejando de lado ya su hieratismo y su traje oriental (1473). Posteriormente, el tema se repite a menudo durante la Edad Moderna, con un Orfeo juvenil, vestido con manto, que toca una viola, porque los artistas suelen ignorar la forma de la antigua *cítara*. Realmente, nos hallamos ante un verdadero ejercicio de pintura de animales y paisaje (V. Carpaccio, h. 1510; R. Savery, varias versiones entre 1610 y 1628; Ch.-J. Natoire, h. 1770; etc.), y tal es el criterio que aún siguen F. Marc (1907) y las ilustraciones de R. Dufy para el *Bestiaire d'Orphée* de G. Apollinaire (1911).

Sin embargo, el Orfeo músico, rodeado de animales o de personas, recupera buena parte de su valor simbólico cuando J. Barry (h. 1780) y E. Delacroix (1838-1847) lo ven como el difusor de la cultura en Grecia: a partir del Romanticismo, nuestro héroe vuelve a convertirse en un poeta ideal, escuchado por la naturaleza y las ninfas, cuando no acompañado por Pegaso (Ch.-F. Jalabert, 1851; P. Puvis de Chavannes, 1896; G. Moreau, 1908; P. Manship, varias obras entre 1914 y 1954)

Orfeo participó en la expedición de los Argonautas, lo que sitúa su vida mítica en el siglo XIII a.C., pero apenas lo recuerda el arte en esta gesta. En realidad, su mito más célebre y más antiguo, verdadero fundamento de su figura, fue su viaje a los infiernos en busca de su esposa, la ninfa Eurídice. Este mito se reelaboró a menudo, sobre todo desde la literatura helenística, y merece la pena exponerlo con toda la riqueza sentimental de los poetas romanos, pues ellos le dieron su imagen más acabada. Virgilio, por ejemplo, se inventa, para explicar el desencadenante del suceso, la persecución de Eurídice por parte del héroe tesalio Aristeo, al que Proteo increpa con las siguientes palabras: "Huyendo de ti, la joven destinada a la muerte corría veloz por las márgenes de un río, y no vio a sus pies en la crecida hierba una terrible serpiente (que enseguida la mató con su picadura). Entonces el coro de las Driades llenó con su clamor las cimas de los montes... y Orfeo, intentando consolar con la cóncava cítara su desgraciado amor, cantaba: '¡Oh, dulce esposa, tú que conmigo paseabas sobre la solitaria ribera tanto al despuntar el día como al caer la tarde!'" (*Geórgicas*, IV, 457-467).

La pareja ideal que conforman Orfeo y Eurídice antes de la desgracia aparece en ocasiones durante el Imperio Romano, pero se ve sobre todo a partir del

Renacimiento (grabado de M. Raimondi, h. 1505; N. Poussin, 1648; J. Lipchitz, 1945): es entonces cuando se concibe entera la historia de sus amores, modelo de fidelidad conyugal, y se componen ciclos sobre ella (J. del Sellaio, h. 1485; B. Peruzzi, 1511).

De hecho, los pasajes de la picadura de la serpiente y el llanto de Orfeo sólo se ilustran a partir del Renacimiento. El primero interesa sobre todo en los siglos XVI y XVII (Tiziano, 1508; J. de Momper, h. 1620; P.P. Rubens, 1636), decayendo más tarde (J.-B.-C. Corot, 1868), mientras que el llanto del poeta suele imponerse en el siglo XIX (G. Girodet, h. 1820; P. Puvis de Chavannes, 1883; G. Moreau, 1890; O. Redon, 1900; G. Rouault, 1926).

Orfeo, para recuperar a su amada, descendió hasta los infiernos: “Por entre gente ingrátida y fantasmas... llegó ante Perséfone y el soberano que domina los odiosos reinos de las sombras (Hades) y, pulsando las cuerdas al ritmo de su canto, entonó las siguientes palabras: «¡Divinidades del mundo subterráneo...! Yo os suplico que volváis a tejer el destino adelantado de Eurídice (...)»”. Todos los habitantes quedaron suspensos en sus trabajos, e incluso “las mejillas de la Euménides se tiñeron de llanto... Eurídice estaba entre las sombras recientes y avanzó con paso lento a causa de su herida. Orfeo la recibió con la condición de no volver hacia atrás sus ojos hasta haber salido de los valles del Averno; en caso contrario, el regalo quedaría sin efecto” (Ovidio, *Metamorfosis*, X, 17-52).

El tema de Orfeo cantando en los infiernos aparece ya bien desarrollado en ciertas vasijas del siglo IV a.C. (Fig. 47), que presentan a menudo un panorama esquemático del Hades en torno al poeta, y a Eurídice entre las almas de los difuntos. En el Renacimiento, A. Mantegna nos muestra a Orfeo encantando con su música a Cerbero (1473), y el tema atrae a diversos artistas posteriores, que figuran el concierto o el comienzo del retorno (Giulio Romano, h. 1527; Tintoretto, h. 1541; P.P. Rubens (Fig. 143); G.B. Tiepolo, h. 1725; A. Kaufmann, h. 1780; J.-B.-C. Corot, 1861). Tan importante es este pasaje, que no faltan representaciones de Orfeo solitario identificables por la presencia de Cerbero. (B. Bandinelli, h. 1550; G. de Chirico, 1943)

Tomaron entonces Orfeo y Eurídice “una senda que ascendía a través de mudos silencios, abrupta, oscura y cubierta de densa niebla. Ya se acercaban al límite en que empezaba la tierra cuando, temeroso de que ella desfalleciera y ansioso por verla, volvió el enamorado los ojos; al punto cayó ella al suelo, con los brazos yertos”. Desesperado, Orfeo esperó en vano a que Caronte le volviese a admitir en su barca: “Permaneció siete días en la orilla (...); la pena, el dolor de su alma y las lágrimas fueron su alimento” (Ovidio, *Metamorfosis*, X, 53-75). Después, sin saber ya qué hacer, se retiró a los montes de Tracia.

En la Antigüedad, el tema preferido de este pasaje, más que el instante en que Orfeo se da la vuelta para ver a su esposa (pintura funeraria de Ostia, siglo III d.C.)

es el definitivo adiós de los dos amantes, separados por la figura pensativa de Hermes *psicopompo*: recordemos un bello relieve ático de fines del siglo v a.C., del que se hicieron varias copias. En la Edad Moderna, el truncado retorno de los infiernos es figurado también a menudo (grabado de M.A. Raimondi, h. 1510; A. Carracci, 1597; lord Leighton, h. 1864; etc.). En cuanto a la desesperación final de Orfeo y de Eurídice, inspiró dos esculturas a A. Canova (1775), aunque en el siglo xix ha interesado más la desgracia del poeta solitario (W. Blake Richmond, 1885; A. Séon, 1896); sin embargo, esta última imagen plantea un problema interpretativo: sin la presencia de una playa —la ribera de la laguna Estigia—, resulta imposible distinguirla del llanto de Orfeo tras la primera muerte de su esposa.

Tras esta hazaña, lo único que le esperaba a Orfeo era su propia muerte a manos de unas mujeres tracias, sin que se sepa la razón concreta por las que éstas se ensañaron con él: según Ovidio, “desde la cima de una colina, unas enloquecidas muchachas, con los pechos cubiertos de pieles de fieras, vieron a Orfeo” mientras cantaba. Una de estas peculiares bacantes “arrojó su tirso contra la melodiosa boca del vate”, y así comenzó el demencial asesinato y despedazamiento del héroe. Al final, “su cabeza y su lira las acoges tú, río Hebro, y —cosa asombrosa—, la lira, al flotar en tu corriente, deja oír unos sonidos apenados, mientras que murmura apenada la lengua sin vida y apenados ecos responden en las riberas”. Al final, cítara y cabeza llegan entre las olas a la isla de Lesbos, donde Apolo las protege de una serpiente que las amenaza (*Metamorfosis*, XI, 2-60). Según se dice, la cabeza, enterrada en Lesbos, aseguró con sus murmullos la inspiración de los poetas líricos lesbios, mientras que el alma del vate pasó a los Campos Elíseos y la cítara o lira se convirtió en constelación.

En la Antigüedad, el tema de Orfeo atacado por las mujeres tracias sólo interesa durante el siglo v a.C.; en la Edad Moderna, se recupera con A. Mantegna (1473) y se repite en artistas posteriores, deseosos de mostrar una escena dinámica y brutal (M. Stanzione, h. 1640; L. Giordano, h. 1700; E. Lévy, 1866)

En cuanto a la cabeza de Orfeo, la vemos muy raras veces protegida por Apolo (Domenichino, 1616), e interesa más por su carácter de inspiradora: rodeada de Musas o consultada por algún poeta, aparece ya en ocasiones en la segunda mitad del siglo v a.C., pero se convierte en un tema sugestivo para el Simbolismo del siglo xix: G. Moreau (1865) la imagina recogida por una mujer —acaso una Musa o la poetisa Safo—, y crea así un motivo capaz de inspirar a O. Redon (h. 1904) y, acaso, a J.W. Waterhouse (1900).

5. LEYENDAS DE LA ANATOLIA HLÉNICA

Pasando ya el Mar de Mármara y entrando en la Anatolia occidental, las leyendas sobre la antigua colonización micénica se dividen claramente en dos apartados.

Por una parte se encuentra Troya, a cuyos orígenes ya hemos aludido, siquiera de paso, al hablar de Ganimedes y Titono —los jóvenes raptados, respectivamente, por Zeus y Eos [Aurora]— y al comentar los conflictos del rey Laomedonte con Posidón, Apolo y Heracles. En cuanto a Príamo, sucesor de Laomedonte, tiempo tendremos de admirar su trágica figura al tratar de la Guerra de Troya en el próximo capítulo.

Más al sur, desde la región de Misia hasta Cilicia, pasando por Lidia, Jonia y Licia, la presencia aquea se revela en leyendas relativamente espaciadas, aunque alguna de tanta importancia mítica como los amores de Zeus y Leto [Latona] o la historia de ese futuro “gran condenado” de los infiernos que fue el rey Tántalo de Lidia, padre de Pélope y de Niobe. Ambos mitos nos hablan de las navegaciones que partían desde Asia Menor hacia la Grecia Propia, y que respondían a las que tomaron distintos héroes en sentido inverso: recordemos las hazañas realizadas en Asia por Heracles, Teseo, Perseo o Belerofonte, o la fundación de Pérgamo por Télefo, el hijo de Heracles y de Auge, a quien pronto volveremos a ver en la Guerra de Troya.

Pero la riqueza en leyendas de la costa de Anatolia y su entorno no se limita a estos relatos heroicos: hasta época tardía se mantuvo en toda esta región una gran actividad fabuladora —que nosotros solemos ejemplificar en los llamados “cuentos milesios” helenísticos, uno de los orígenes de la novela antigua—, de forma que se dio valor literario a relatos populares sobre personajes de época indeterminada, algunos claramente tardíos. Ya tuvimos ocasión de comentar la figura del rey Midas de Frigia, el que osó despreciar la música de Apolo; ahora nos corresponde exponer hasta cuatro leyendas novelescas de esta índole, todas ellas referentes a amores apasionados.

Por razones geográficas, cabe comenzar con la historia de Hero y Leandro, que nos ha sido transmitida por poetas de Época Imperial, y en concreto por Ovidio (*Heroidas*, XVIII y XIX), Virgilio (*Geórgicas*, III, 258-263) y, ya en el siglo v d.C., Museo (*Hero y Leandro*). La leyenda es muy sencilla: Leandro, un joven de la ciudad de Abido (en la orilla asiática del Helesponto, es decir, de los Dardanelos), se enamoró de Hero, una sacerdotisa de la ciudad de Sesto (ciudad situada enfrente, en la ribera europea), y tomó la costumbre de nadar todas las noches hasta la casa de su amada, guiado por una antorcha que ésta encendía. Por desgracia, una noche de tormenta se apagó el fuego y, extraviándose entre el oleaje, Leandro se ahogó. Desesperada por tal desgracia, Hero se lanzó al mar, pereciendo también entre las aguas.

En la Antigüedad, esta leyenda fue siempre representada del mismo modo —Leandro nadando hacia la torre de donde surge la figura de Hero— y sólo se encuentra en obras de Época Imperial (pinturas pompeyanas, mosaicos, monedas de Sesto y Abido). En la Edad Moderna, es la misma escena, a menudo enriquecida con deidades marinas, la que suele inspirar a los pintores, pero incluye casi siempre la figura de Hero lanzándose al mar (A. Carracci, h. 1597; P.P. Rubens, 1604; D. Fetti,

1622; L. Giordano, h. 1690; Th. Chassériau, 1840); más raro es que encontremos a los amantes abrazándose en la torre (A. Kaufmann, 1791), y cabe señalar también la existencia de ciclos de composiciones sobre todo el relato (J. Flaxman, ilustraciones para el texto de Museo, 1805; Lord Leighton, h. 1887).

Pasemos ahora a un relato que Ovidio (*Metamorfosis*, VIII, 618-724) nos presenta como una tradición oral sobre un santuario concreto: es el cuento de Filemón y Baucis, dos pobres campesinos que vivían en Frigia. En una ocasión, Zeus [Júpiter] y Hermes [Mercurio], disfrazados de viajeros, recorrían aquellas tierras para comprobar la hospitalidad de sus gentes, pero sólo estos dos ancianos les dieron cobijo y alimento, llegando incluso a ofrecerles la única oca que poseían. Entonces, irritados, los dioses enviaron una inundación a la comarca, de la que sólo se salvó la choza que les había acogido, destinada a convertirse en templo. Después, atendiendo al deseo expresado por los dos viejos, que no deseaban separarse al término de su vida, los convirtieron en dos árboles situados junto a su cabaña.

Este cuento no fue nunca ilustrado por el arte antiguo. En la Edad Moderna, suele tomar la forma de un cuadro de género (Bramantino, h. 1500; A. Elsheimer, 1608; J. Jordaens, 1642; J.C. Loth, h. 1655; P.-N. Guérin, h. 1820), y sólo P.P. Rubens (h. 1625) se permite imaginarlo en el contexto paisajístico de una terrible tormenta.

La siguiente leyenda nos habla de Píramo, un dios-río de Cilicia (que como tal aparece en mosaicos y monedas de esa zona en Época Imperial), y de su amada, la ninfa Tisbe, que vertía sus aguas en él. Pero Ovidio, que es nuestra principal fuente al respecto, modifica la identidad de los protagonistas, convirtiéndolos en unos jóvenes que habitaban en Babilonia. Según su versión, Píramo y Tisbe se amaban y, como sus respectivas familias se oponían a su amor, ellos se hablaban a través de una rendija abierta en la pared que separaba sus casas. De este modo concertaron una cita nocturna a las afueras de la ciudad. Por desgracia, rondaba por allí una leona que, tras la caza de una presa, tenía las fauces ensangrentadas. Cuando Tisbe la vió, huyó despavorida, de modo que la fiera sólo pudo destrozar y manchar de sangre su manto. Fue entonces cuando apareció Píramo: al ver la prenda en tal estado, pensó que su amada había muerto y se clavó su espada al pie de una morera. Entonces volvió Tisbe, quien halló a su amante moribundo: "Píramo levantó los ojos ya pesados por la muerte, la miró y los volvió a cerrar". Ella lloró su desgracia "y, poniendo la punta de la espada debajo de su pecho, cayó sobre el hierro todavía tibio por la muerte anterior"; mientras tanto, los frutos de la morera se tiñeron de rojo (*Metamorfosis*, IV, 145-166).

Tenemos razones para pensar que es este relato de Ovidio el que ha servido de base para todas las representaciones artísticas de la leyenda, incluidas las antiguas, pues éstas surgen tan sólo a mediados del siglo I d.C., en pinturas pompeyanas. El tema parece tener cierto éxito, pues lo vemos repetido en alguna pieza de platería y algún mosaico (como el de la villa toledana de Carranque) hasta fines del siglo

iv d.C. Después, advertimos cómo se recupera con fuerza en el medievo, cuando recibe tratamiento literario por parte de María de Francia (h. 1180), Dante, Petrarca, Boccaccio y Chaucer. Con ello se comprende su presencia en el arte gótico y su rápida adopción por los creadores del Renacimiento, sobre todo a través de los *cassoni* nupciales del siglo xv. La propia importancia de la tradición medieval explica, además, la fuerza con que se mantuvo, hasta relativamente tarde, el criterio de vestir a los personajes con trajes modernos (A. Altdorfer, h. 1513; L. Cranach, 1520; N. Deutsch (Fig. 144); J. Tintoretto, 1541; N. Poussin, 1650). A partir del siglo xviii decayó el interés por este tema, pero aún podemos verlo recuperado por E. Burne-Jones (1861) y por J.W. Waterhouse (1909).

Finalmente, cerramos el ciclo de estos relatos con el del escultor chipriota Pigmalión, que conocemos sobre todo —una vez más— a través de Ovidio: este hombre “talló con arte admirable una estatua de níveo marfil, dándole una belleza con la que ninguna mujer puede nacer, y llegó a enamorarse de su propia obra”. En efecto, empezó a tratarla como una verdadera mujer, hablándole, haciéndole regalos y tumbándola en un lecho. Finalmente, el día de la festividad de Afrodita [Venus], en el momento de los sacrificios, nuestro hombre “se detuvo ante los altares y tímidamente dijo: «Si podéis, dioses, darlo todo, deseo que sea mi esposa...», y sin atreverse a decir «la doncella de marfil», dijo: «igual que la de marfil». La dorada Venus, que asistía en persona a sus propias fiestas, entendió el sentido de aquellos ruegos”. Cuando volvió a su casa, Pigmalión sintió que la estatua se había convertido en una mujer, y se casó con ella dando gracias a la diosa (*Metamorfosis*, X, 243-297).

Esta curiosa leyenda carece de iconografía antigua, pero empieza a tenerla a fines de la Edad Media, pues aparece incluida en el *Roman de la Rose*. En la Edad Moderna, son bastante comunes las representaciones, a partir de las de A. Bronzino (1529) y Pontormo (h. 1550), y el tema se pone de moda en el siglo xviii, cuando, en novelas y obras teatrales, se da a la figura femenina el nombre de Galatea (F. Boucher, 1742; C. van Loo, h. 1750; E.-M. Falconet, 1761; J.-H. Fragonard, h. 1790); entonces se interpreta esta leyenda, en ocasiones, como un mito sobre el origen de la escultura (J.-B. Regnault, 1785).

Llegado el siglo xix, la leyenda no decae, pese a las ironías de H. Daumier (1842), porque el Romanticismo y el Academicismo la acogen (A.-L. Girodet, h. 1815; J.-L. Gérôme, 1880); E. Burne-Jones llega a crear todo un ciclo de pinturas sobre el relato (Fig. 145), y aún el siglo xx se plantean variantes imaginativas: mientras que P. Delvaux invierte los términos (en su *Pigmalión* es una mujer la que abraza una estatua masculina), G. Bernard Shaw plantea en el teatro un Pigmalión muy diverso, capaz de llegar con éxito al cine (*My Fair Lady*, de G. Cukor, 1964)

6. SERES MÍTICOS DE ORIENTE

En Asia y África, una vez que se dejan atrás los territorios conocidos por los griegos en la Época Homérica, el mundo mítico se difumina con rapidez. Aún hemos visto, al fondo del Mar Negro, el remoto reino de Cólquide, imaginado como una monarquía convencional. Más al sur, algo semejante ocurre con el ámbito fenicio, el Egipto faraónico y el curioso reino "etíope" donde Perseo halló a Andrómeda; pero, tras estas zonas, sólo cabe imaginar un mundo de seres salvajes, contrarios a los principios de la civilización, y, aún más allá, una incierta geografía poblada de monstruos hasta las riberas del Océano.

En todas las regiones que rodean el Mar Negro, desde Anatolia, pasando por el Cáucaso y llegando hasta la Tracia interna, la mitología griega, que parece desconocer la existencia del Imperio Hitita y de los Pueblos de las Estepas, sitúa el inmenso territorio de las Amazonas. Estas belicosas mujeres, descendientes de Ares, son dirigidas por una reina y apenas utilizan a los hombres sino para asegurar su descendencia, deshaciéndose a menudo de sus hijos varones.

Desde el punto de vista iconográfico, las Amazonas muestran una evolución relativamente clara: cuando surgen en el siglo VII a.C., van vestidas con un largo *peplo* abierto en un costado para permitir el movimiento de sus piernas, y ya llevan armas propias de un hoplita (casco, escudo redondo, etc.). Después, a principios del siglo VI a.C., su parecido con este tipo de guerreros se acrecienta al sustituir el *peplo* por una túnica corta y adoptar, muy de cuando en cuando, la coraza. Sin embargo, a mediados de ese mismo siglo empieza a aparecer, como simple alternativa, la Amazona vestida a la oriental, o más concretamente a la escita, con gorro en punta, *bracae* (pantalones hasta los pies) y el escudo en forma de media luna llamado *pelta*.

A lo largo del siglo V a.C. conviven tranquilamente los dos tipos de Amazonas. La de tradición hoplítica tiende a aligerar su vestimenta, reduciéndola a la túnica corta, a menudo con un pecho al descubierto, tal como la vemos en las famosas esculturas de Fidias, Policeto y Crésilas (h. 435 a.C.). Será un modelo que, con o sin botas, con o sin casco, se mantendrá durante siglos (Fig. 153). Por su parte, la Amazona oriental complica su atuendo: añade sobre sus *bracae* coloristas una túnica corta, adopta el gorro frigio con orejeras y se coloca en ocasiones una clámide sobre los hombros, aunque no desdeñe dejar a veces el torso al descubierto.

Todas estas variantes se van combinando a lo largo del Helenismo y llegan, en época romana, a unas soluciones más unitarias: las Amazonas del Periodo Imperial suelen llevar gorro frigio o casco, túnica corta (a veces con un pecho al descubierto), clámide y botas, y han adoptado con preferencia, entre todas las armas que antes manejaban, el hacha de doble filo. Así se mantendrán hasta sus últimas

representaciones antiguas, en mosaicos del siglo v d.C., y así se recuperarán, a través de los relieves romanos, en el Renacimiento, aun admitiendo todo tipo de variantes.

Para concluir este apartado, cabe hacer una advertencia: aunque *a-mazon* quiere decir “sin pecho”, y esto se explicaba como una mutilación a la que se sometían estas mujeres para poder usar el arco con más comodidad, de hecho el arte ha prescindido siempre de este detalle anatómico.

Pocas veces aparecen las Amazonas en figuras presentativas, y ello a pesar de que se les tenía particular respeto en Éfeso, donde se las consideraba en ocasiones las fundadoras del templo local de Ártemis [Diana]; si se muestran aisladas, pueden ser, en Época Imperial, personificaciones de las ciudades de Anatolia. La situación cambia en la Edad Moderna, cuando la Amazona empieza a fascinar por su vestimenta y su vida atípicas, dando lugar a imágenes más o menos sugerentes (Th. Géricault, h. 1820; A.-L. Girodet, h. 1820; E. Burne-Jones, 1898; M. Marini, 1955), a figuras de mujeres que combaten (E. von Stuck, 1897), que cazan (P. de Vos, h. 1650; A. Feuerbach, h. 1874) o que, en cualquiera de estas ocupaciones, son heridas (E.-A. Bourdelle, 1929). Desde fines del siglo XIX, las Amazonas pueden incluso aparecer en contextos míticos puramente imaginarios (F. von Stuck, *Amazona combatiendo contra un centauro*, 1912)

Pero lo normal es que las Amazonas no aparezcan solas, sino en una amazonomaquia: en este sentido, no podemos sino recordar que, dejando de lado la campaña de Belerofonte (que no ha inspirado a los artistas), quien invadió su territorio con mayor éxito fue Heracles (ayudado por Teseo) cuando fue en busca del Cinturón de Hipólita. Pero debemos resaltar de nuevo que la amazonomaquia de mayor trascendencia artística ha sido siempre la protagonizada por Teseo y Antíope en las laderas de la Acrópolis ateniense, y que aún nos queda por ver, en plena Guerra de Troya, la intervención de la reina Pentesilea y su enfrentamiento con Aquiles. Aun así, serán numerosas las amazonomaquias, tanto antiguas como modernas, que carezcan de elementos suficientes para su identificación concreta (Giulio Romano, 1527; P.P. Rubens, h. 1598 y h. 1615; G. de Chirico, 1927): hay que pensar que, muy a menudo, estas batallas son meras visiones imaginarias de confrontaciones míticas indefinidas.

Aún más lejos que las Amazonas vivían los Arimaspos, unos hombres con un solo ojo en la frente que se solían situar en las estepas siberianas, lindando con el feliz país nórdico de los Hiperbóreos, tan bien conocido por Apolo. Al parecer, la única razón de ser de estos seres monóculos era su combate continuo contra los Grifos con el fin de arrebatarles los inmensos depósitos de oro que vigilaban. Tal combate es representado a menudo en el arte clásico griego, sobre todo en las vasijas destinadas al comercio con los pueblos del Mar Negro, que sin duda recogieron estas leyendas y las asumieron en su acervo cultural; sin embargo, lo normal es que, en estas representaciones, los Arimaspos tengan dos ojos.

En este punto, debemos detenernos sin dilación ante ese ser fantástico, de trayectoria inconmensurable, que es el Grifo, atributo de Apolo y de Némesis. Como es bien sabido, su cuerpo es de león, sus alas, de águila, y su cabeza, una mezcla variable e imaginativa de facciones de ambos animales, en las que no puede faltar el pico del ave rapaz. Su origen es remoto –se apuntan modelos sirios ya en el cuarto Milenio–, y en Creta lo vemos en el palacio de Cnosos (siglo xv a.C.). Tras las Edades Oscuras, retorna a la Hélade en objetos orientales importados en el siglo VIII a.C., y empieza así, en vasos y figuras de bronce del siglo VII a.C., su trayectoria “clásica”. Poco cabe decir de ella: las únicas variantes se centran en la cabeza, y la más vistosa es, acaso, la cresta en forma de aleta espinosa que se le coloca en el siglo IV a.C.

Desde un punto de vista mitológico, el Grifo tiene una función muy reducida, sea como atributo divino, sea como enemigo de los Arimaspos (y, en ocasiones, de las Amazonas). A menudo su sentido es simplemente apotropaico –protege, por ejemplo, las crateras de Dioniso–, y en múltiples ocasiones, al menos desde el Periodo Helenístico, se banaliza hasta el mero decorativismo en muebles y grutescos, interviniendo a veces en luchas con otros animales.

Sin embargo, al final de la Antigüedad vemos cómo este animal fantástico recupera su grandiosidad simbólica esencial, basada en el poder de los animales que componen su físico: el rey de los mamíferos y el rey de las aves. Esto propicia su triunfal introducción en el arte paleocristiano, donde no falta como protector de los difuntos y garantía de su salvación. En el mundo confuso de la Antigüedad Tardía, su sentido se complica, por lo demás, al encontrarse y combinarse Grifos de distintas procedencias, tanto persas como propios de los bárbaros europeos, y de ese crisol surge un Grifo ambivalente: para san Isidoro, su doble naturaleza recuerda la de Cristo –divina y humana– (*Etimologías*, XII, 2, 17); por el contrario, los *Bestiarios* tenderán a ver en su monstruosa figura una representación del Diablo, al que hay que vencer para alcanzar el cielo.

El Grifo se introduce en el arte islámico a través de la tradición sasánida, pero su doble vertiente –positiva y negativa– se expresa sobre todo en Bizancio y Europa, donde, por otra parte, se le suele considerar un animal verdadero y situarlo en el Paraíso junto a Adán. Aparece en los más variados contextos: puede proteger el cáliz o la cruz de Cristo, puede permitir a las almas (y a Alejandro Magno) remontarse hasta los cielos; puede abatir incluso animales maléficos, como el dragón o el jabalí; pero también le veremos causar la muerte de animales positivos, como el león o el ciervo. Es, sobre todo, un animal invencible, que se introduce como tal en el campo de la heráldica y que se convierte en defensor del Imperio Bizantino. Tan importante y repetida es su figura, que se la representa con distintas variantes dentro de dos tipos fundamentales: en efecto, frente al “Grifo-león” clásico, que puede perder las alas, surge el “Grifo-pájaro”, con patas anteriores de ave rapaz.

Ya en la Baja Edad Media, sin embargo, el Grifo empieza a ver decaer su papel simbólico: todavía Dante (*Purgatorio*, c. XXIX) lo ve tirando del carro de la Iglesia como imagen de Cristo en el Juicio Final, pero lo cierto es que el Renacimiento volverá a reducirlo a un papel meramente decorativo con leves tonos apotropaicos, recuperando el hilo de la Roma antigua.

Por lo demás, los Arimaspos y los Grifos, junto con sus vecinas las Grayas y las Gorgonas, nos abren la puerta al mundo multiforme de las razas humanas y de las especies animales de un Oriente fantástico, creado a través de las descripciones titubeantes de viajeros y naturalistas. A partir del siglo V a.C., la India y las partes incógnitas de África se fueron llenando de extraños seres, tan raros en sus formas como en sus costumbres, cuyas descripciones, cada vez más deformadas, pasarían de un naturalista a otro. Baste recordar a este respecto las *hormigas gigantes* de la India que mencionó Heródoto, el *asno unicornio* y la *marticora* que le describieron a Ctesias durante su estancia en la corte persa, o la variada fauna que evocó Megástenes tras su estancia en la India en torno al año 300 a.C.: serpientes que vuelan, caballos con cabeza de ciervo unicornio, *ástomos* [hombres sin boca], *monómotos* [hombres con un solo ojo y orejas de perro], *enotocetos* [hombres que se acuestan sobre sus orejas], etc.

Sin embargo, es de justicia afirmar que tales monstruos, en su práctica totalidad, carecieron por completo de iconografía antigua, o, por lo menos, no nos han llegado las miniaturas que pudieron representarlos en los tratados helenísticos y romanos, y que podemos imaginar a través de la parte superior del *Mosaico Nilótico de Palestrina* (h. 100 a.C.). Durante siglos, tales seres limitaron por tanto su existencia a los textos, y éstos, a partir del siglo III d.C., se fueron concretando en tres fundamentales: las *Cinegéticas* de Opiano, muchas veces copiadas en el Medievo; la *Novela de Alejandro* del Pseudo-Calístenes, base de múltiples versiones literarias a partir del siglo XI, y el *Physiologus*.

En tales circunstancias, bastará que nos fijemos en este último libro —un intento de buscar en las especies animales un simbolismo cristiano— para señalar que en sus páginas aparecen, además de animales comunes, otros descritos con cierta imaginación (el cáprido *autolopo*; el pez-sierra con alas; el *lagarto heliaco* o *anguila del sol*), verdaderos monstruos (la *víbora*, con torso humano sobre cola de cocodrilo; la sirena, con torso femenino sobre cuerpo de ave; el *onocentuario*, con torso humano sobre cuerpo de asno; el *mirmicoleón*, híbrido inviable con cabeza de león y cuerpo de hormiga; el *chivo unicornio*) o, sencillamente, animales no descritos ni comunes, que parecen dejados a la imaginación del lector (el pez *charadrio*; diversas aves, como el pelícano, el ave Fénix, el *epopo*, el ibis o el buitres; el gigantesco cetáceo llamado *aspidoquelonio*, y varios mamíferos: el castor, la hiena, el perro *niluo* y el *equinemón*).

De hecho, las imágenes que nos han llegado de estos seres —dejando aparte los que tienen tradición mítica, como las sirenas— son muy tardías, y su puesto se halla,

con toda razón, en el campo de la iconografía cristiana. Para dar una mera idea cronológica, digamos que un animal fabuloso de temprana aparición en el arte, el *unicornio*, sólo surge, con forma de antílope o ciervo, en mosaicos sirios del siglo v d.C..

Un caso aparte es, sin embargo, el ave Fénix. Este pájaro fabuloso, vinculado con el culto solar de Ra en la mitología egipcia, fue a menudo representado en el arte faraónico como una garza. Pero los griegos tendieron a pensar que era una ave verdadera de Etiopía, única en su especie, dotada de un físico y unas costumbres asombrosos: según relata Heródoto, “visita a los egipcios en contadas ocasiones: cada quinientos años, según se cuenta en Heliópolis, y aseguran que sólo se presenta cuando muere su padre...; (según sus representaciones) tiene las plumas de sus alas rojas y doradas, y se asemeja, por su silueta y tamaño, a un águila” (*Historia*, II, 73). A lo largo de la Antigüedad, se dan diversas versiones sobre su peculiar forma de regenerarse: según la más conocida, el Fénix, al sentirse próximo a la muerte, construye un nido de plantas aromáticas, se coloca sobre él y le prende fuego, quemándose y renaciendo después de sus cenizas. Es entonces cuando recoge estas cenizas, que ya son las de su “padre”, y las transporta hasta el altar de Ra [Helio, el Sol] en Heliópolis.

Dejando de lado las representaciones egipcias, el ave Fénix se introduce en la iconografía clásica con forma de zancuda y corona radial (Fig. III). Lo hace en ciertas monedas del siglo II d.C., alguna de las cuales lleva inscrita la palabra “Aion” (“eternidad”), y pasa después a situarse, para evocar mejor su sentido religioso, sobre un altar de piedras. Sin variaciones de importancia, esta figura es asimilada por el cristianismo, y la vemos trasladada a una palmera en diversas representaciones de la *Traditio Legis*, como símbolo del carácter eterno de las enseñanzas de Jesús: así se mantendrá desde el siglo IV hasta, por lo menos, el IX.

Pero el ave Fénix no se recuperará en el Renacimiento: habrá que esperar mucho hasta que, de forma dudosa, el arte empiece a pensar en él como portador de un significado ideal, el de la resurrección (J. Barry, *El Fénix o la resurrección de la libertad*, 1776), y sólo en el siglo XX se ha vuelto a analizar su leyenda a la luz de este simbolismo (P. Klee, 1905; O. Zadkine, 1944; A. Pevsner, 1957; R. Rauschenberg, 1977).

Capítulo vigésimo segundo

La Guerra de Troya

La Guerra de Troya constituye —¿quién lo ignora?— el momento culminante de la Edad Heroica en la Hélade. Parece que debe situarse entre 1250 y 1220 a.C., y pudo tener como origen el deseo por parte de los aqueos de controlar el paso del Helesponto hacia el Mar Negro; sin embargo, sus razones y circunstancias se fueron mitificando durante cuatro o cinco siglos hasta que, en el VIII a.C., los diversos cantares épicos compuestos para celebrarla y recitados en toda la Hélade acabaron refundiéndose en unos grandes conjuntos.

De ellos, el más antiguo y famoso, y el único llegado hasta nosotros, es la *Iliada* (h. 750 a.C.), atribuida a Homero, que relata los acontecimientos de una fase corta, pero muy intensa, de la lucha: la que se desarrolló a principios del décimo año del asedio. Poco después empezarían a elaborarse los otros poemas de síntesis: antes de 700 a.C. se fechan la *Etiópida* (que continuaba la leyenda donde la dejaba la *Iliada* y llegaba hasta la muerte y funerales de Aquiles) y el *Saco de Troya* o *Iliupersis* (que concentraba su relato en el Caballo de Troya y la toma de la ciudad). Después, ya en la primera mitad del siglo VII a.C., se compondrían, sucesivamente, la *Pequeña Iliada* (que completaba la fase entre los funerales de Aquiles y el Caballo de Troya) y las *Ciprias* (que relataban el comienzo del conflicto, desde las bodas de Tetis y Peleo hasta el comienzo de la *Iliada*). De este modo, a mediados del siglo VII a.C. estaba concluido el ciclo troyano.

A partir de ese momento se desarrollaron planteamientos nuevos de pasajes concretos, primero en poemas aislados y en tragedias clásicas, y, ya más tarde, en la *Eneida* y otras composiciones latinas del Periodo Imperial. Finalmente, empezaron a componerse resúmenes más o menos fieles de todo el ciclo: éstos serían, sin duda, los culpables indirectos de la desaparición de los poemas más antiguos, pero también los destinados a hacer pervivir la leyenda durante más de un milenio. Cabe decir, por ejemplo, que en los siglos IV y V d.C. se escribieron en latín dos textos, *Ephemeris belli Troiani* y *De excidio Troiae historia*, que se hicieron pasar por traducciones de unas obras griegas redactadas por dos testigos oculares de la Guerra de Troya: el cretense Dictis y el troyano Dares. Estos dos relatos resultarían, a la larga, mucho más fértiles que las *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna (fines del siglo III d.C.) o la *Conquista de Troya* de Trifiodoro (siglos III-IV d.C.), más apreciadas hoy.

En pleno medievo, quien introdujo la Guerra de Troya en los ideales caballerescos fue Benoît de Sainte-Maure: los 30.000 versos su impresionante *Roman de Troie* (1165) fueron conocidos por toda Europa, pues se tradujeron al latín y a otras lenguas. Hasta dos versiones hubo en castellano, entre las que destaca por razones literarias la *Historia troyana polimétrica* (h. 1270). Ésta y otras obras, a menudo ilustradas con miniaturas y citadas por otros autores, mantuvieron el interés por la antigua saga, modificando diversos pasajes, mostrando el punto de vista troyano de la contienda, dando mayor relieve a Héctor que al propio Aquiles y aportando leyendas nuevas. La imagen que dieron de Troya no concluyó en el siglo xv: sus relatos, atentos a acentuar los pasajes sentimentales, serían aún leídos en el Renacimiento, y sólo poco a poco los textos griegos antiguos empezarían a ser vistos como alternativa digna de atención. De hecho, la pasión por Homero no se generalizaría hasta el siglo xviii.

I. LAS BODAS DE TETIS Y PELEO Y EL JUICIO DE PARIS

Desde que así lo vieron las *Ciprias* en el siglo vii a.C., el ciclo de la Guerra de Troya suele dar comienzo en el instante en que Zeus, de acuerdo con la que había sido su antigua “compañera divina” Temis, decidió que la forma de solucionar la superpoblación de la tierra era desencadenar una guerra terrible y mortífera entre los hombres. Con esta idea en mente, se reunió con los demás dioses para ir a celebrar las Bodas de Tetis y Peleo, final aparentemente feliz para la persecución a la que el novio había sometido a la esquiiva nereida (véase capítulo sexto).

Esta grandiosa fiesta, descrita por Catulo (poema 64) y otros autores, fue preferentemente evocada, en el arte antiguo, a través de la llegada del cortejo de invitados a la casa de Peleo: así lo vemos ya en obras arcaicas tan importantes como el *Vaso François* (h. 570 a.C.). Sin embargo, ya las *Ciprias* insistieron en un pasaje de mayor trascendencia, que ocurriría al final del festejo, y que Proclo (siglo v d.C.) resume con las siguientes palabras: “Éride [la Discordia], presentándose durante el banquete, suscitó un altercado entre Atenea, Hera y Afrodita a propósito de su respectiva belleza”.

En este punto cabe hacer un par de puntualizaciones. La primera se refiere a la imagen de Éride, que a veces se encuentra en cerámica griega desde el Arcaísmo: al parecer, ésta fue concebida entonces como una simple mensajera con alas y botas aladas; sólo en la Edad Moderna se complicaría su imagen, ennegreciéndola o dándole el aspecto que C. Ripa propone al hablar de ella: “mujer en forma de furia infernal, vestida de variados colores; irá despeinada, con cabellos multicolores y mezclados con muchas serpientes; rodeará su frente con cintas ensangrentadas” (Fig. 9).

Mayor interés tiene el hecho de que, durante mucho tiempo, Éride incitase a las diosas a competir, pero sin ofrecerles un premio material: la famosa “manzana de la

Discordia”, que la perversa diosa habría lanzado a la mesa del banquete, es una creación helenística, quizá basada en la que servía de atributo a Afrodita. Sea como fuere, sólo en Época Imperial tenemos referencias literarias a ella, como la que nos ofrece Luciano: “Sin que nadie se diera cuenta (...), lanzó (Éride) en medio de los asistentes una manzana preciosa, toda ella de oro, sobre cuya piel había escrito ‘Para la más hermosa’; la manzana, tras dar varias vueltas, fue a parar como a propósito allí donde estaban reclinadas Hera, Afrodita y Atenea” (*Diálogos marinos*, 7, 1).

El momento en que aparece la Discordia es el que, casi de forma sistemática, muestran las representaciones modernas de las bodas de Tetis y Peleo, que se reanudan desde fines del siglo xv (G. Romano, 1531; J. Wtewael (Fig. 146); P.P. Rubens, 1636; etc.); sin embargo, no es necesario que así sea: la presencia destacada de los contrayentes basta para distinguir este festejo de otros festines de dioses, y permite dar al momento un tono de felicidad sin sombra de dramatismo (C. Cornelisz van Haarlem, h. 1590).

Según el citado resumen de Proclo, las *Ciprias* concluían el relato de las bodas de Tetis y Peleo introduciendo el del Juicio de Paris: Atenea, Hera y Afrodita, “de acuerdo con el mandato de Zeus, fueron conducidas por Hermes en presencia de Alejandro (o Paris), en el monte Ida, para someterse a juicio”. Parece que el monarca de los dioses se desentendió del papel de juez que le hubiera correspondido por lógica, y designó para este cometido al príncipe troyano Paris. Éste, un hijo del rey Príamo, había sido relegado al papel de pastor en los montes de Troya para evitar que se cumpliesen los terribles presagios de su nacimiento, que le señalaban como causante de la futura ruina de su patria. En la campiña había desarrollado su gusto por la música, que le convertía en juez artístico reputado, y allí se había casado con la ninfa Enone.

Cabe resaltar cómo se conciben, desde el Arcaísmo hasta fines del Periodo Imperial, los cinco protagonistas del juicio: el primero, Paris, suele portar un instrumento de cuerda y, aunque puede aparecer barbado en el siglo vi a.C., casi siempre muestra rasgos juveniles; además, ya desde el siglo iv a.C. se viste a la oriental. A él se dirige, en primer lugar, el dios mensajero Hermes, con la iconografía propia de cada época: barbado en el siglo vi a.C., imberbe después. Finalmente, se acercan en fila las tres diosas: mientras que los artistas, en este punto, exponen en toda su grandeza las imágenes y atributos de Hera y de Atenea, se permite dejar ver sus preferencias eróticas personales al incorporarlas a la vestimenta y los gestos de Afrodita.

Es curioso que, en la Antigüedad, el respeto religioso se impusiese hasta época muy avanzada en la representación de este pasaje: ninguna diosa, en el arte griego, se destapaba, y sólo en Época Romana surge, de forma incipiente, la desnudez de Afrodita, ya por entonces normal en sus imágenes presentativas. Basta, en este sentido, transcribir un texto de Apuleyo que describe la representación del Juicio de Paris

en un teatro del siglo II d.C., y cotejarlo con un conocido mosaico de esa misma época procedente de Antioquía (Fig. 147): según su relato, en una montaña de madera muy decorada con árboles, una fuente y cabras, “un joven representaba al pastor frigio Paris: llevaba una hermosa túnica y un manto oriental colgando a su espalda con abundante vuelo; una tiara de oro cubría su cabeza, y hacía como que guardaba el ganado. De pronto aparece un jovencito... con una clámide de efobo que sólo le cubre el hombro izquierdo; su rubia cabellera atrae todas las miradas, y de entre sus rizos sobresalen unas alitas de oro...: su varita permite reconocer en él a Mercurio. Se adelanta bailando, con una manzana de oro en la mano derecha, y la entrega al joven que hace de Paris... Entra luego una joven de aspecto majestuoso, que representa el papel de Juno; porta un cetro, mientras que una diadema blanca ciñe su cabeza. De pronto sale otra, en la que es fácil reconocer a Minerva por el casco resplandeciente que, rodeado por una corona de olivo, cubre su cabeza; va con el escudo en alto y blande la lanza en su conocida actitud de combate. Tras ella aparece una tercera: su hermosura deslumbrante, su gracia y el color sobrenatural de su tez permiten identificarla como Venus, pero aún virgen. Su cuerpo proclama la belleza y perfección de un escueto desnudo: es cierto que una leve gasa de seda difumina sus secretos juveniles, pero el viento, un tanto curioso al soplo del amor, tan pronto orea caprichosamente ese velo para mostrar la flor de los años como lo ciñe con impertinencia al cuerpo para marcar el voluptuoso contorno de los miembros. Un sensible contraste de colores domina la aparición de la diosa: sobre la blancura inmaculada de su cuerpo bajado del cielo destaca el azul de su manto, surgido del seno del mar” (*Asno de oro*, X, 30-31).

En la Edad Media parece olvidarse la iconografía del Juicio de Paris como tal, pero el significado de las tres diosas –poder, éxito militar y amor– se mantiene en la literatura alegórica, de forma que podemos ver las tres figuras, vestidas como damas, en miniaturas de obras tan peculiares como el *Livre des Échecs amoureux* (siglo xv). Sin embargo, desde el propio siglo xv resurge con fuerza el mítico juicio y, tras una fase en que los personajes revisten aún formas y adornos contemporáneos (L. Cranach, 1508), se impone una visión clasicista, sobre todo a partir de un dibujo de Rafael (1515): más que la identificación concreta de las diosas, lo que cuenta son sus variadas actitudes, pues las tres aparecen sistemáticamente desnudas en las decenas y decenas de cuadros que representan este pasaje (J. de Joanes, h. 1540; P.P. Rubens, 1600. 1607 y 1626, A. Watteau, h. 1718, etc.). Realmente, el Juicio de Paris es un tema asombrosamente vivaz durante siglos, y llega hasta pleno siglo xx sin decaer (J.S. Sargent. H. 1920; G. de Chirico, 1946). Además, cabe señalar que a partir del Barroco se han imaginado escenas previas o colaterales, como la entrega de la manzana a Paris (A. Carracci, 1598) o los preparativos de Venus (F. Boucher, h. 1736).

2. EL RAPTO DE HELENA Y LA CONVOCATORIA DE LOS HÉROES AQUEOS

Concluido su juicio, Paris decidió volver a Troya, y, al enterarse de que su padre le daba por muerto, se presentó a sus propios juegos funerarios. Triunfó, pero hubo de sufrir la ira de uno de sus hermanos, Deífobo, y huyó a un altar para protegerse de él (tema que aparece en varias urnas etruscas del siglo II a.C.); de este modo fue reconocido por otra hermana suya, Casandra, y aceptado por sus padres.

Según el resumen de las *Ciprias* redactado por Proclo, Paris había hecho vencer a Afrodita en el concurso “enardecido por la promesa de una boda con Helena”; por tanto, construyó una flota y, acompañado por Eneas, viajó a Lacedemonia: “Llegado a Esparta, fue hospedado en el palacio de Menelao, y allí, en el curso de un festín, hizo regalos a Helena. Menelao zarpó entonces en dirección a Creta, no sin encargarle a su esposa que diese a los huéspedes de todo lo necesario hasta su partida. Pero Afrodita unió a Helena con Alejandro (Paris), y, tras su unión, éstos embarcaron la mayor cantidad de riquezas posible y se hicieron a la mar durante la noche”. Una vez en Troya, Paris “celebró por fin sus bodas con Helena”, escena evocada en alguna vasija arcaica.

El pasaje del Rapto de Helena y sus circunstancias —tan variadas que a menudo parece totalmente desvirtuado el concepto de “rapto”— dio lugar a múltiples discusiones a lo largo de la Antigüedad, analizándose una y otra vez la responsabilidad de los mortales frente a los designios de los dioses y, por tanto, la inocencia o culpabilidad de Helena y su mayor o menor resistencia al adulterio. En el arte antiguo domina la sensación de que la heroína acompaña de buen grado a su amante, a veces en compañía de Eros: le sigue hacia la nave y embarca en ella, tal como vemos en múltiples obras, desde un vaso geométrico hasta alguna pintura pompeyana. La misma idea se ve apoyada, desde fines del siglo V a.C., por diversas imágenes en las que Afrodita, acompañada a veces por Eros y Peito [la Persuasión], convence a la heroína, o por otras, más bien propias del Clasicismo, en las que la joven se deja cortejar por Paris. Sólo en ocasiones vemos alguna escena más violenta, que exige al amante desenfundar la espada o preparar la huida en carro.

En la Edad Media, el enamoramiento de Helena se complica con la representación de episodios secundarios —como el encuentro con Paris en un templo de Venus (Fig. 148)—, idealizándose la relación cortés de los dos amantes, que culmina en su fuga. Sobre esta visión, aún la más aceptada en el siglo XV, se desarrolla más tarde el carácter espectacular y dinámico del rapto, tanto por tierra como por mar: los distintos artistas se plantean de forma variada la reacción de Helena (M. van Heemskerck, 1535; G. Reni, 1630; L. Giordano, 1666) y muestran en ocasiones la actitud belicosa de los súbditos de Menelao (F. Francken II, h. 1620). Más escasas son las escenas que, a partir del Neoclasicismo, recuerdan la intervención decisiva de Afrodita (F. Giani, h. 1790; lord Leighton, 1886).

Continuaban su relato las *Ciprias*, según Proclo, señalando que “Iris le comunicó a Menelao lo ocurrido en su casa, de modo que él retornó allí y se fue a deliberar con su hermano (Agamenón) y a entrevistarse con Néstor... Luego recorrieron Grecia reuniendo a sus caudillos. A Ulises, que fingía estar loco porque no quería acompañarlos en la expedición, lo descubrieron cuando, a instancias de Palamedes, le arrebataron a su hijo e hicieron ademán de darle muerte”. En efecto, Ulises, para simular su locura, se dedicaba a sembrar sal con una yunta formada por un asno y un buey, y Palamedes colocó ante los animales al niño, obligando a Ulises a detenerlos y a revelar así su sensatez. Este tema de la locura de Ulises aparece figurado en raras ocasiones (G.B. Tiepolo, h. 1755), pero sirve de base para la fama del joven Palamedes, inventor de juegos y creador del alfabeto griego: cuando Ulises se vengue de él haciéndolo pasar por traidor y provocando su muerte ante los muros de Troya, lo convertirá en prototipo del hombre inteligente y calumniado (A. Canova, 1796).

No será Ulises el único remiso a despedirse de su familia (tema de un cuadro de A. Kauffmann, 1775) para embarcarse en una campaña tan aventurada: el más oculto de todos era el más necesario para la empresa, porque sin él sería imposible la conquista de Troya: nos referimos a Aquiles, hijo de Tetis y de Peleo, al que su madre, para protegerlo, había enviado a la corte del rey Licomedes en Esciros: allí estaba el jovencísimo príncipe, disfrazado de doncella, entre las hijas del monarca. Para descubrir su identidad fueron enviados Ulises, ya integrado en el ejército expedicionario, y Diomedes; Aquiles cayó en la trampa que le tendieron, y hubo de partir dejando a una de las princesas, Deidamía, embarazada de Neoptólemo.

El tema de *Aquiles en Esciros* o *Aquiles entre las hijas de Licomedes* se hizo famoso en la Antigüedad por un cuadro helenístico de Atenión de Maronea (Plinio, *Historia Natural*, 35, 134), posible origen de diversas versiones en pinturas pompeyanas, sarcófagos y mosaicos de la Época Imperial. En la Edad Moderna, el pasaje se recupera en múltiples ocasiones (B. Peruzzi, 1521; P.P. Rubens y A. van Dyck (Fig. 149); N. Poussin, h. 1650; G.B. Tiepolo, h. 1725; etc.), y lo hace sobre todo a través de Ovidio, quien pone en boca de Ulises la descripción de la escena: “La nereida (Tetis), conocedora de la muerte que esperaba a su hijo, lo ocultó bajo disfraces y engañó a todos, incluso a Áyax, con esa apariencia. Pero yo mezclé, entre regalos propios de mujeres, armas capaces de conmover a un espíritu varonil, y el héroe sostenía ya el escudo y la lanza, sin haberse aún despojado de los vestidos de doncella, cuando le dije: ‘Hijo de diosa... ¿por qué dudas en arrasarse la gran Troya?’” (*Metamorfosis*, XIII, 162-170). Obviamente, resulta atractivo el carácter anecdótico del pasaje –con Aquiles travestido–, casi tanto como el prestigio del cuadro antiguo, que volveremos a citar en el capítulo vigésimo cuarto.

El reclutamiento de Ulises y de Aquiles nos invita, por lo demás, a hablar ahora de los héroes aqueos que intervinieron en la Guerra de Troya. Obviamente, debemos

empezar por el propio Aquiles: él es el protagonista máximo de la gesta troyana, pese a sus defectos morales: su figura se destaca sobre todas las demás, hasta el punto de haber inspirado a Estacio un poema inacabado: la *Aquileida* (96 d.C.). Sin llevar atributos concretos, se hizo merecedor en la Antigüedad de diversas imágenes representativas –tal parece que fue el *Doríforo* de Policleto (h. 445 a.C.)– y, en época romana, se fueron elaborando ciclos de escenas sobre su vida, que se multiplicaron hasta el Bajo Imperio y que hacían especial hincapié en su infancia y juventud: en ellos aparecía, como escena fundamental tras su nacimiento, el intento de Tetis por hacerlo inmortal, sumergiéndolo en la laguna Estigia agarrado por un talón (el que sería su único punto vulnerable). Seguían su entrega a Quirón para recibir la educación correspondiente (véase capítulo anterior), su vuelta junto a Tetis y, posteriormente, su presencia entre las hijas de Licomedes y demás hazañas que veremos a partir de ahora. Añadamos, como dato complementario, que Aquiles, cuando aparece en escenas de la Guerra de Troya, suele mostrarse barbado durante el Arcaísmo, pero adquiere en el Clasicismo los rasgos de un héroe juvenil, pronto completados por una larga cabellera.

En la Edad Moderna se recuperará la imagen ideal del Aquiles helenístico como base para figuras representativas (J.G. Schadow, 1786), y también resurgirá la afición a crear ciclos sobre su vida, en los que, una vez más, el periodo inicial tendrá una importancia extraordinaria, como espejo de la educación ideal del príncipe (*cassoni* de principios del siglo xvi; ciclo de dibujos para tapices de P.P. Rubens, 1630; etc.). Del mismo modo, volverán a componerse escenas independientes de su infancia y juventud: aparte de lo dicho sobre Quirón en el capítulo anterior, cabe señalar ahora que a menudo retorna Tetis sumergiendo a su hijo en la laguna Estigia (P. Testa, h. 1640; B. Thorvaldsen, 1837).

Entre los demás héroes destaca por su aspecto Ulises, quien aparece siempre como un hombre maduro y barbado, que asume fuera del combate la vestimenta de los “hábilos artesanos”, con el *pilos* cónico sobre la cabeza. En realidad, puede decirse que siempre es visto, incluso en los pasajes de la *Iliada*, como el gran viajero de la *Odisea* que nos ocupará en el próximo capítulo.

Los demás héroes aqueos aparecen raramente de forma individual, y a menudo resulta difícil distinguirlos: de entre tantos guerreros, sólo destacan dos: por su enorme fuerza y corpulencia, Áyax Telamonio, rey de Salamina, a veces imaginado en su soledad por los artistas modernos (A. Canova, 1811), y, por sus múltiples gestas, Diomedes, un héroe etolio afincado en Argos: en ocasiones, podemos ver imágenes suyas aisladas (J.T. Vergel, 1774), algún ciclo de sus hazañas (J.-L. David, 1776) y, sobre todo, su figura junto a la de Ulises, su eterno compañero, en los infiernos: allí los situó Dante (c. XXVI) envueltos por una sola llama, y así los imaginan los ilustradores de este poema a partir de Botticelli (h. 1490).

Los otros guerreros aqueos –Menelao, rey de Esparta; el locrio Áyax de Oileo; Patroclo, amigo de Aquiles; Idomeneo, rey de Creta, etc.– sólo revelan su personalidad por su situación en las escenas donde aparecen y, en la cerámica griega, por sus nombres inscritos: poco importa, en este sentido, que recibiesen culto heroico en sus ciudades de origen, y que ello diese lugar a representaciones escultóricas para muchos de ellos: muy raras son las que conocemos (*Bronces de Riace*, h. 450 a.C.), y difíciles de identificar. En las escenas colectivas, los únicos que se reconocen por su aspecto son los ancianos consejeros –Néstor de Pilos y Fénix, el amigo de Aquiles–, el general en jefe del Ejército, Agamenón, rey de Argos y de Micenas, vestido con la túnica larga, el manto y el cetro de los monarcas arcaicos, y el adivino Calcante, al que ya vemos idealizado –con alas y consultando unas vísceras– en un espejo etrusco del siglo IV a.C.

Una vez presentados los participantes en la expedición, debemos señalar que, tomando como punto de partida el Juicio de Paris o el Rapto de Helena, se han dado a lo largo de la Historia representaciones cíclicas de la Guerra de Troya. Sabemos de algunas en la Antigüedad –las menciona Vitruvio en pintura (VII, 5), y pueden recordarse las llamadas *tablas iliacas* del siglo I d.C.–, pero las reconocemos mejor en las miniaturas del *Roman de Troie* y sus traducciones –véase, por ejemplo, la *Crónica troyana* de El Escorial (1350)– y sabemos que se multiplicaron en la Edad Moderna: a partir de los *cassoni* del siglo XV, series de esta índole surgen en grandes frescos decorativos (L. Signorelli en la catedral de Orvieto, h. 1500; G. Romano en la *Sala di Troia* del Palacio Ducal de Mantua, 1538; L. Cambiaso en el Palacio de la Prefectura de Génova, 1544; etc.), pero también en conjuntos de cuadros (L. Sustris, h. 1560; J. de la Corte, h. 1650; E. Burne-Jones, 1870). El género llega hasta nuestros días a través de películas tan infieles a la tradición como *Helena de Troya*, dirigida por R. Wise (1956), *La Guerra de Troya*, dirigida por G. Ferroni (1961) o la *Troya* protagonizada por Brad Pitt (2004): la única versión cinematográfica que se ciñe bastante a la leyenda antigua es *La ira de Aquiles*, dirigida por M. Girolami en 1962.

Dentro de este conjunto de ciclos, haremos bien resaltando los que, ya en la Antigüedad (manuscrito miniado de la *Iliada Ambrosiana*, siglo V d.C.), pero sobre todo desde el siglo XVIII, se han dedicado a ilustrar la *Ilíada* en concreto, exaltando su carácter de primer gran poema de las literaturas europeas. En ese sentido, cabe señalar algún ciclo de frescos (como el pintado por G.B. Tiepolo en la *Sala de la Ilíada* de Villa Valmarana en Vicenza, 1757), pero, sobre todo, los dibujos de H. Füssli (1800-1810) y los grabados de J. Flaxman (1793). Este carácter de mitificación literaria ha dado lugar, por cierto, a la personificación de la propia *Ilíada*, que podemos hallar ya en el arte helenístico (*Relieve de Arquelao de Priene*, h. 130 a.C.; *Cubilete de Herculano*, h. 30 a.C.) y que resurge a veces en los últimos siglos (J.-L. Gérôme, 1858; G. de Chirico, 1942).

3. EL VIAJE A TROYA Y LOS HÉROES TROYANOS

El viaje a Troya exigirá dos expediciones sucesivas, lo que explica en parte la veintena de años que transcurren entre las Bodas de Tetis y Peleo y el comienzo de las hostilidades, y que permiten a Aquiles nacer y crecer hasta convertirse en un guerrero. En las dos ocasiones, el lugar de reunión de la flota será el puerto de Áulide, frente a la isla de Eubea, y allí tendrán lugar, en ambos casos, acontecimientos admirables.

Al iniciarse el primer viaje, una serpiente, devorando nueve gorriones, permite al adivino Calcante vaticinar que la Guerra de Troya habrá de consumir nueve años antes de decidirse en el décimo. Después, los navíos, extraviándose, atacan la región de Misia: Patroclo es herido en combate (una famosa copa de Sosias, h., 500 a.C., muestra a Aquiles curándole el brazo, tema que recuperará B. Thorvaldsen, 1817) y el propio Aquiles alancea en una pierna al monarca enemigo, Télefo, el hijo de Heracles y fundador de Pérgamo. Éste, al comprobar que su herida no se cierra, acaba marchando a Argos y amenaza con dar muerte a Orestes, el hijo de Agamenón, si no se atienden sus demandas (tema desarrollado por la tragedia ática e ilustrado por varios vasos de los siglos V y IV a.C.); finalmente, allí recibe su curación, tal como había predicho un oráculo, por el “causante de su herida”, es decir, por el contacto con el arma que le había herido. A partir de ese momento, Télefo servirá de guía a los Aqueos hasta Troya.

Siguiendo adelante con el resumen de Proclo, las *Ciprias* relataban que, “reunida por segunda vez la expedición en Áulide, Agamenón alcanzó una corza en una cacería y se jactó de que aventajaba incluso a Ártemis. Irritada, la diosa les envió tempestades, impidiéndoles salir a la mar. Explicó Calcante la cólera de la diosa y les exhortó a que sacrificasen en su honor a Ifigenia (una hija de Agamenón y Clitemestra), haciéndola venir con la excusa de casarla con Aquiles. Pero Ártemis, arrebatándola de allí, la trasladó junto a los tauros y la hizo inmortal, de modo que fue una corza lo que ofrecieron en el altar en lugar de la muchacha”.

El pasaje del *Sacrificio de Ifigenia* aparece ya representado en vasos arcaicos, pero se hizo famoso por dos obras fechadas poco antes del 400 a.C.: la tragedia *Ifigenia en Áulide* de Eurípides y el cuadro de Timantes que mostraba su escena final, y que comentaremos en el capítulo vigésimo cuarto. Ambos inspiraron diversas representaciones antiguas (por ejemplo, una pintura pompeyana procedente de la Casa del Poeta Trágico, siglo I d.C.), y el tema se recuperó, sobre las mismas bases y con mayor entusiasmo aún, en la Edad Moderna: ya lo vemos en el siglo XVII (J. Steen, 1671), aparece en múltiples cuadros del siglo XVIII, y, tras un paréntesis en el siglo XIX, aún se recupera en alguna obra del XX (M. Rothko, 1942). Por su parte, la versión teatral en concreto se ha visto ilustrada por obras de carácter narrativo tan distantes en el

tiempo como unos *cuencos homéricos* (h. 200 a.C.) y la película *Iphigenia* (1976), dirigido por M. Cacoyannis y protagonizado por Irene Papas.

En su travesía del Egeo, la flota de Agamenón hizo escalas en Delos y en Ténedos, pero la parada con mayor trascendencia, pese a su brevedad, tuvo como escenario el islote de Crise: según relata el tantas veces repetido resumen de las *Ciprias*, “Filoctetes fue herido por una culebra de agua durante una celebración, y sería abandonado en Lemnos a causa del hedor de su herida”: la escena del ataque de la serpiente aparece en ciertos vasos de los siglos v y iv a.C.; por lo demás, tiempo tendremos de ver las consecuencias del abandono en Lemnos, ya que Filoctetes, al quedarse solo, hubo de sobrevivir durante diez años cazando con el arco y las flechas que le había regalado su amigo Heracles antes de morir.

Finalmente, la flota llega a las inmediaciones de la Tróade, y, según las *Ciprias*, Ulises y Menelao desembarcan como “embajadores ante los troyanos, reclamando a Helena y las riquezas” que Paris había robado en Esparta. Esta embajada, que podemos contemplar en una cratera corintia de h. 560 a.C., dio lugar a una animada discusión ante el rey Príamo, y nos permite a nosotros presentar ahora a los componentes de la corte troyana.

Obviamente, la figura más importante de Troya, desde el punto de vista iconográfico, es Helena, verdadero ideal de belleza y símbolo de la ambivalencia femenina: como hemos dicho, su responsabilidad en una guerra tramada por los dioses es discutible, pero, como Pandora, es portadora de males y desgracias aun en el caso de ser vista como inocente. Sabemos que, ya en la Antigüedad, su figura fue tema de cuadros —Zeuxis la imaginó como una síntesis de perfecciones a fines del siglo v a.C.—, y su carácter ideal permitió que su figura, aislada y grandiosa, resurgiese como un símbolo de la belleza desde el Renacimiento (Cima da Conegliano, h. 1510; A. Canova, 1811). Sin embargo, su mayor éxito personal vino cuando, como “mujer fatal” por excelencia, se convirtió en un verdadero ídolo a fines del siglo xix (D. G. Rossetti, 1863; E. Burne-Jones, h. 1880; G. Moreau (Fig. 150); etc.).

Por lo demás, al igual que Aquiles, la bella Helena, pese a su juventud ideal, tenía ya todo un pasado a sus espaldas: nacida, junto con Cástor, Pólux y Clitemestra, de los confusos amores de Leda (véase el capítulo cuarto), había sido raptada en su infancia por Teseo y rescatada por sus hermanos (capítulo vigésimo). Después, su belleza sin igual multiplicó sus pretendientes, y hubo que llegar a un convenio entre ellos para que su matrimonio no supusiese un conflicto generalizado en toda Grecia: los rechazados respetarían la decisión de la joven y defenderían el matrimonio que ella escogiese. Por ello, cuando Helena decidió casarse con Menelao, hijo del rey Atreo de Micenas, todos quedaron ligados por su juramento desde el momento mismo en que se celebraron las bodas (un tema figurado en vasos griegos de fines del Arcaísmo).

Junto a Helena, la figura más característica del campo troyano es Paris, quien logra compensar su mediocridad moral con un bello físico juvenil y una indudable sensibilidad artística. Su imagen de héroe suave ha podido inspirar en ocasiones imágenes representativas (L' Antico, 1528; A. Canova, 1806) e incluso algún ciclo sobre su vida legendaria (grabados de P. Lemaire, h. 1680); sin embargo, es más común verlo junto a Helena (J.-L. David, 1788) o enfrentado a su hermano Héctor, que le echa en cara su actitud pasiva y cobarde (B. Thorvaldsen, 1809; F. Hayez, 1830).

En efecto, más atractivo y brillante resulta Héctor, que se presenta como el gran antagonista de Aquiles, con quien comparte detalles iconográficos como el de aparecer barbado en el Arcaísmo e imberbe después. Su figura aparece engrandecida por sus virtudes y su humanidad, que le valieron convertirse, durante la Edad Media, en el combatiente más apreciado del conflicto: todavía Filarete lo retrata como un dignísimo caballero (h. 1458), y, más tarde, su figura puede aparecer como la del héroe prototípico (A. Canova, 1816). Sin embargo, acaso lo que más resalte en él sea su emotivo amor conyugal, que lo une indisolublemente a Andrómaca: este amor ha sido evocado más de una vez (G. de Chirico, 1917), y se ha plasmado a menudo en las representaciones de su despedida, como pronto veremos.

En cuanto a los demás personajes de la corte, baste recordar a la desgraciada vidente Casandra, cuyas predicciones nadie creía: su delicada figura —no muy distante de la Ofelia de Hamlet— ha inspirado varias imágenes representativas desde mediados del siglo XIX (D.G. Rossetti, 1861; E. Burne-Jones, h. 1890; G. Marcks, 1947). En cambio, dejaremos en segundo término al dramático Príamo y a su esposa Hécula, caracterizados por sus vestimentas y actitudes de monarcas ancianos: su función iconográfica es la de contemplar, impotentes, la pérdida sucesiva de sus hijos.

Entre los otros jefes, puede destacar por su edad el anciano pacifista Antenor; pero los guerreros suelen ser, como sus oponentes aqueos, simples personajes armados como hoplitas: sólo en ocasiones, a partir del siglo IV a.C., aparecen caracterizados con vestimentas orientales. Ni siquiera intentaremos dar un puesto privilegiado al gran Eneas, el hijo de Anquises y Afrodita (Venus): sólo adquirirá una imagen propia, como Ulises, tras la caída de Troya, y por ello esperaremos al próximo capítulo para presentarlo.

Al fracasar las negociaciones de Menelao y Ulises en Troya —o, según las *Ciprias*, antes de que tuviesen lugar—, se produjo el desembarco de los aqueos. El primero en alcanzar la ribera fue Protesilao, quien murió inmediatamente a manos de Héctor, dando lugar así a una curiosa leyenda de amor conyugal: “Su mujer, Laodamía, siguió amándolo aun después de muerto: modeló una estatua que lo representaba y tenía relaciones con ella. Compadecidos los dioses, Hermes trajo del Hades a Protesilao; Laodamía, al verlo, se alegró creyendo que volvía de Troya, pero, cuando fue de nuevo devuelto al Hades, se quitó la vida” (Apolodoro, *Biblioteca*, Ep. 3, 30).

Se comprende que este relato de amor y de muerte inspirase a los autores de sarcófagos romanos, quienes lo representaron a través de sus escenas sucesivas. Nadie, en cambio, parece haber recuperado posteriormente este tema, en cierto modo simétrico al de Pigmalión.

4. LOS NUEVE PRIMEROS AÑOS DE LA GUERRA DE TROYA

Una vez instalados en la costa de Troya, los griegos pasarán nueve años casi inactivos. Para dar una idea de su vida ociosa, basta presentar las últimas líneas del resumen de las *Ciprias* por Proclo: “Tras recorrer la región, la saquearon, así como las ciudades del entorno. Tras ello, Aquiles se propuso visitar a Helena, de modo que Afrodita y Tetis les concertaron un encuentro. Más tarde, el propio Aquiles contuvo a los aqueos cuando se disponían a emprender el regreso a sus tierras, le arrebató a Eneas sus vacas... y finalmente asesinó a Troilo... Tras un combate, Aquiles tomó del botín a Briseida, y Agamenón, a Criseida. Finalmente ocurrió la muerte de Palamedes”. Eso es todo hasta que, al comienzo del décimo año, estalle el enfrentamiento de Aquiles y Agamenón con el que da comienzo la *Iliada*.

Desde el punto de vista iconográfico, sólo merece la pena que nos centremos en uno de los acontecimientos señalados en este párrafo: la muerte de Troilo a manos de Aquiles. El niño Troilo, hijo de Príamo, salía por las noches a abreviar unos caballos a una fuente situada extramuros; en una ocasión en la que le acompañaba su hermana Políxena, Aquiles se lanzó sobre él y, aunque el jovencito intentó huir, yendo a refugiarse a un templo de Apolo que por allí se hallaba, Aquiles le dio muerte, a la vez que quedaba prendado de su hermana.

Por su carácter dramático, los instantes que conforman esta leyenda fueron a menudo repetidos en la cerámica arcaica —ya vemos, con todo lujo de detalles, a Aquiles persiguiendo a Troilo en el *Vaso François* (570 a.C.)—, y, además, la figura del aqueo acechando a su fácil presa se convirtió por esas fechas en un tema funerario, puesto que aludía de forma meridiana a lo inesperado de la muerte: con este sentido lo vemos empleado en Etruria (*Tumba de los Toros* de Tarquinia, h. 535 a.C.). Sin embargo, es posible que la propia crueldad de la escena acabase con su éxito: en efecto, la vemos decaer y desaparecer por completo en el Clasicismo, y nunca después ha vuelto a recuperarse.

En relación con este tema deberíamos situar, en principio, la leyenda de Troilo y Briseida, un pasaje del *Roman de Troie* medieval que pasaría, a través de G. Boccaccio y de G. Chaucer, hasta el *Troilo y Cressida* de W. Shakespeare (1603). Se trata de una buena muestra de la imaginación que desarrollaron los autores del medievo al reelaborar ciertos temas antiguos: ni Troilo es ya un adolescente que muere al principio de la contienda, ni su amada tiene nada que ver con las figuras antiguas que llevan

su nombre. Según esta leyenda, Troilo es un caballero troyano enamorado de la joven Briseida, Criseyde o Cressida, hija de un adivino troyano, Calcante, que se pasa a los griegos. Esto facilita sus amores hasta el momento en que, en un intercambio de prisioneros, la joven es llevada al campamento aqueo. Entonces, ella traiciona su amor y muestra sus preferencias por Diomedes, dando lugar al enfrentamiento entre sus dos amantes. Como se comprenderá, este tema debe su éxito a los grandes literatos que lo trataron y, desde el punto de vista iconográfico, muestra sus mejores representaciones en las miniaturas y grabados que ilustran sus textos, por no hablar de algún cuadro aislado, como el *Diomedes y Cressida* de A. Kauffmann (h. 1800).

Volviendo al mundo antiguo, también cabe situar en los nueve primeros años de asedio una escena que tuvo gran éxito en una fecha concreta —fines del siglo VI a.C.— a raíz de su creación por el pintor ceramista Exekias: nos referimos al tema de Aquiles y Áyax jugando a los dados, que muestra a los dos héroes entreteniéndose el tedio a través de uno de los juegos que, según la tradición, inventó Palamedes. La escena, cuyo origen literario desconocemos, está cargada de mensajes pese a su aparente banalidad: en ella adivinamos la amistad de los dos héroes, que durará hasta la muerte del primero; el aspecto “triunfador” de Aquiles, que vence a su contrincante, futuro “perdedor”, y el contraste entre las diversiones y el ambiente bélico en el que transcurren, explicitado en varias versiones del tema por la aparición de Atenea entre los dos jugadores para llamarlos a las armas.

5. LA CÓLERA DE AQUILES Y SUS CONSECUENCIAS

No es necesario recordar a nadie que, por boca de Homero, la Musa canta en la *Iliada* la cólera del Pelida Aquiles, desencadenada a raíz de la peste que envió Apolo al campo de los aqueos al comenzar el décimo año de la contienda. La causa de esta acción divina fue —así lo reveló Calcante— la negativa de Agamenón a devolver a Crises, sacerdote del dios, su hija Criseida, que le había sido arrebatada y que el monarca aqueo tenía en alta estima. Las discusiones en el consejo de los reyes y héroes subieron de tono, Aquiles se enfrentó con Agamenón hasta el punto de necesitarse la intervención de Atenea, y finalmente el señor de Micenas accedió a devolver su cautiva, pero enviando a sus dos heraldos, Taltibio y Euríbatas, para que, a cambio, le exigiesen a Aquiles su prisionera Briseida, sobrina del propio Crises.

En la Antigüedad, estos acontecimientos, que ocupan el principio del Canto I de la *Iliada*, tuvieron como principal foco de atención iconográfico el dramático instante en que los heraldos de Agamenón reciben de Aquiles a Briseida, que aparece tan apesadumbrada como el héroe y que suele aparecer acompañada por Patroclo: se trata de un tema que interesa sobre todo a partir del siglo V a.C., y que podemos seguir hasta el Bajo Imperio (*Escudo de Escipión* del Gabinete de Medallas de París,

siglo IV d.C.). Sin embargo, justo es decir que la iconografía de esta escena parece fijarse a mediados del siglo IV a.C., momento en el que debieron de pintarse ciclos de cuadros sobre la Guerra de Troya en su conjunto y sobre la *Iliada* en particular: de otro modo no se explican diversas escenas, con temas como la petición de su hija por Crises o el enfrentamiento de Aquiles y Agamenón, que conocemos a través de pinturas y mosaicos romanos y que siguen esquemas propios del Clasicismo Tardío.

En la Edad Moderna, estos temas se recuperan a medida que se va difundiendo el conocimiento de la *Iliada*. Así, podemos ver en ocasiones la escena del enfrentamiento entre Agamenón y Aquiles (P.P. Rubens, h. 1630; G.B. Tiepolo, 1757) y la que muestra la devolución de su hija a Crises (C. Lorrain, 1644), pero el tema que más se desarrolla es, de nuevo, el instante dramático de la partida de Briseida hacia la tienda de Agamenón (A. Schiavone, h. 1550; G.B. Tiepolo, 1757; A. Canova, 1787; etc.).

Profundamente irritado, Aquiles se encerró en su tienda, decidido a abandonar el combate. Su madre Tetis le hizo una visita y, vista la situación, se dirigió al Olimpo y pidió a Zeus [Júpiter] que ayudase a los troyanos para recordar a los griegos el valor de su hijo. Recordemos aquí –valga el inciso– el cuadro *Tetis implorando a Júpiter*, de J.-A.-D. Ingres (1811), que ya mencionamos al hablar de la iconografía de Zeus en el capítulo tercero (Fig. 21).

Conocedores de la actitud de Aquiles, los troyanos se animan a enfrentarse con sus sitiadores, y así tiene lugar el primer combate individual que presenta la *Iliada*: el de Paris y Menelao, los esposos de Helena. En él se inician una serie de fórmulas que se repetirán una y otra vez en el futuro: los dioses apoyan a sus favoritos y, a lo lejos, contemplan el espectáculo tanto los aqueos como la corte troyana, reunida ésta sobre las Puertas Esceas.

Si insistimos en el aspecto repetitivo de estos “combates homéricos” entre héroes troyanos y aqueos, tanto los individuales como los generales que suelen sucederles, es porque carecen casi siempre de diferencias iconográficas apreciables: las vasijas griegas, y en particular las arcaicas, multiplican estas escenas hasta la saciedad –al fin y al cabo, el siglo VI a.C. marca la difusión generalizada y el principio del fin de la épica griega–, y los pintores se esfuerzan poco en recordar de forma detallada los textos de los poemas que conocen. Tanto es así, que prefieren colocar carteles junto a los guerreros para evitar errores de identificación. Nos parece poco operativo, por tanto, plantearnos disquisiciones minuciosas acerca de unas escenas que, a partir del siglo V a.C., perdieron buena parte de su vigencia por la mera evolución de los gustos y las mentalidades, y que, cuando volvieron a interesar –en plena Edad Media–, buscaron soluciones plásticas también repetitivas y convencionales, pero con armas y métodos de combate propios de caballeros.

Por lo que se refiere en concreto al combate de Menelao y Paris, cabe decir que concluyó cuando Afrodita arrebató a su protegido del campo de batalla (F. Boucher,

h. 1765; H. Füssli, 1766) y lo llevó a descansar a su palacio junto a Helena (P.-P. Prud'hon, h. 1815). Mientras tanto, el combate entre griegos y troyanos se convirtió en una refriega general, cuyos enfrentamientos personales, alternados con oportunas reuniones de los dioses, son prolijamente descritos a lo largo de los cantos III a VI de la *Iliada*. En este conjunto de acciones bélicas, acaso el pasaje más atípico, y también el más sugestivo para los artistas modernos, es aquél en que la propia Afrodita, al intentar ayudar a su hijo Eneas, es herida por Diomedes y ha de huir hasta el Olimpo protegida por Ares e Iris (J.M. Vien, 1775; J.-A.-D. Ingres, 1805).

Sin embargo, no todo son escenas bélicas en estos cantos: el VI, en concreto, nos describe, en unos versos inolvidables, el dramático momento en que Héctor, durante un descanso, se reúne con Andrómaca y con su pequeño hijo Astianacte, y ambos esposos se comunican sus inquietudes. Obviamente, este diálogo, verdadero islote de cariño en el terrible ambiente bélico que respira todo el poema, debía inspirar a los artistas, como de hecho lo hizo ya en vasos del siglo VI a.C. y en pinturas pompeyanas. Sin embargo, fue desde fines del siglo XVII cuando esta escena dramática alcanzó todo su valor, convirtiéndose en una de las más representadas de la Guerra de Troya hasta fines del Romanticismo (G. de Lairese, h. 1685; A. Coypel, h. 1715; A. Kauffmann, 1769; B. Thorvaldsen, 1836; etc.).

Cuando Héctor vuelve a la lucha, que dura ya varias horas, es para buscarle una conclusión a través de un nuevo enfrentamiento personal: el que le ha de oponer a Áyax hasta la caída de la noche. Este combate, que está a punto de concluir con la derrota de Héctor —y que por ello es reconocible en ciertos vasos arcaicos— ocupa buena parte del canto VII de la *Iliada* y da paso a las exequias de los caídos y a la construcción, por parte de los aqueos, de un muro para defender sus naves de previsibles ataques troyanos. En efecto, al amanecer siguiente, mientras que los dioses discuten, se reinicia la lucha, y el resultado es que, a fines del canto VIII, cuando cae de nuevo la noche, los troyanos se ven próximos a la victoria.

En circunstancias tan dramáticas, Agamenón recapacita, sabiamente aconsejado, y decide enviar a Aquiles una embajada, presidida por Ulises, Áyax Telamonio y el anciano Fénix (un amigo de Peleo que servía de consejero al propio Aquiles), para ofrecerle tesoros, e incluso la devolución de Briseida, a cambio de su retorno al combate. Sin embargo, esta embajada, que ocupa con sus discursos buena parte del Canto IX, no logra su objetivo: Aquiles no depone su cólera, y las solicitudes de tan importantes guerreros sólo sirven para exaltar su orgullo. Así lo vieron ya los artistas que representaron este pasaje en la Antigüedad —es un tema relativamente común en los vasos griegos del siglo V a.C.—, y así volvió a verlo en el Neoclasicismo J.-A.-D. Ingres (Fig. 151).

En vísperas de lo que parece ser un combate inminente y decisivo, tanto los aqueos como los troyanos envían espías para conocer los planes del ejército contrario. En esta

batalla subterránea salen vencedores los helenos: durante la noche, sus enviados, Ulises y Diomedes, sorprenden al espía troyano Dolón, tal como muestra una cratera lucania con rasgos cómicos (390 a.C.). La información que éste aporta es providencial: comunica a sus captores que ha llegado como refuerzo para los troyanos Reso, rey de Tracia, con grandes riquezas y numerosos caballos, y que ha acampado fuera de la ciudad. A los dos héroes aqueos les falta tiempo para dirigirse al campamento tracio, dar muerte al monarca dormido y apoderarse de sus caballos, tal como vemos en diversos vasos desde el Periodo Arcaico, pero sobre todo en el siglo IV a.C.

6. DE LA MUERTE DE PATROCLO A LOS FUNERALES DE HÉCTOR

Pese a la pérdida del refuerzo recién llegado, los troyanos se lanzaron por la mañana al combate, iniciando con su ataque la jornada que daría a la guerra su vuelco definitivo. Cuando ya se acercaban a los muros que protegían las naves, Néstor, alarmado, le sugirió a Patroclo que atrajese a Aquiles a la lucha o que se pusiese su armadura y saliese a combatir por él (Canto XI).

El Canto XII comienza ya con el terrible combate que mantuvieron los griegos y troyanos en torno a los muros defensivos de los barcos. Como en cantos anteriores, se multiplican los enfrentamientos particulares, los diálogos entre héroes, las apariciones de dioses y demás elementos propios del discurso homérico. Sin embargo, de cuando en cuando sobresalen de este heroico relato acciones más curiosas, como el pasaje del Canto XIV en que Hera, ayudada por las artes de Afrodita, enamora a Zeus para apartar su atención de la batalla, tal como vimos en el capítulo quinto.

Sin embargo, el tono cambia en el Canto XVI, cuando Patroclo, ante lo desesperado de la situación, le pide finalmente a Aquiles que combata o que le preste su armadura. Éste accede a lo segundo, y Patroclo se presenta en plena batalla cuando los troyanos han incendiado ya algunas naves. Inmediatamente los aqueos se recuperan, rechazando a sus enemigos más allá de los muros, y Patroclo se enfrenta personalmente a Sarpedón, un monarca llegado de Licia, hijo del propio Zeus y, según diversos autores, de Europa. Pese a su altísima estirpe y a la resistencia de su propio padre, Sarpedón cae muerto a los pies de Patroclo, y los dioses deben contentarse con ofrecerle los máximos honores fúnebres: Hipno [el Sueño] y Tánato [la Muerte] descienden en persona, adoptando la forma de hoplitas alados, y, como nos muestra una magnífica cratera pintada por Eufonio (h. 510 a.C.), recogen el cuerpo desnudo del grandioso monarca. Tema tan sugerente no caería en el olvido: H. Füssli lo recuperaría con toda su sacralidad en 1803.

Pese a esta nueva pérdida, los troyanos, alentados por Apolo, se lanzaron al combate con redoblado ímpetu, y fue entonces cuando Héctor, ayudado por el propio dios, se enfrentó a Patroclo y le dio muerte. Como relata el Canto XVII de la *Iliada*,

en torno al cadáver se formó entonces un gran revuelo: tras múltiples enfrentamientos, la armadura quedó en manos de Héctor, pero Áyax y Menelao lograron llevar el cuerpo al campamento aqueo.

La muerte de Patroclo, como la de tantos guerreros, carece de una iconografía definida. En cuanto a la lucha sobre su cadáver, ocurre lo mismo, aunque, dada su importancia en la Guerra de Troya, se tienden a identificar con ella las representaciones en vasos arcaicos con esta temática, sobre todo si el cuerpo del caído aparece desnudo. De cualquier modo, acaso la mejor imagen antigua de este acontecimiento sea la escultura helenística conocida popularmente como *Pasquino*, y más correctamente como *Menelao sosteniendo el cuerpo de Patroclo* (h. 180 a.C.). También en épocas modernas podemos hallar diversas figuraciones de esta lucha (G. Romano, 1538; A. Wiertz, 1844).

El encargado de dar a Aquiles la terrible nueva fue el joven Antíloco, su mejor amigo después del propio Patroclo. Así lo hizo, y Tetis ya no pudo consolar a su hijo, quien lloraba desconsolado la muerte de su compañero (G.B. Tiepolo, 1757; G. Hamilton, 1765). Mientras que el héroe decidía salir de su tienda y mostrarse a los troyanos, frenando su ataque con su mera presencia, la nereida fue a encargar a Hefesto [Vulcano] una nueva armadura que sustituyese la perdida por Patroclo: la segunda parte del canto XVIII de la *Ilíada* describe con minucia extrema el escudo que entonces elaboró el dios, cubierto todo él de escenas figurativas.

De estos pasajes, el más representado en la Antigüedad es la visita de Tetis al taller de Hefesto, que ya vemos en vasos de fines del Arcaísmo, que se recupera en la pintura del siglo IV a.C. (conocida a través de copias pompeyanas) y que se prolonga hasta un textil copto de h. 600 d.C. El tema resurge con cierta rapidez en ambientes cultos del Renacimiento (Fig. 152), y después se repite, tanto en los ciclos dedicados a la Guerra de Troya como en cuadros independientes (L. Cambiaso, h. 1575; P.P. Rubens, 1630; H. Füssli, 1759 y 1803; etc.). Incluso un artista como J. Flaxman se encarga de la labor, puramente arqueológica, de imaginar el escudo de Aquiles a través de su descripción en la *Ilíada* (1810).

El canto XIX supone el principio del desenlace: Tetis entrega a Aquiles sus nuevas armas (tema que aparece sobre todo en vasos arcaicos, donde las piezas de la armadura son llevadas por diversas nereidas, pero que J. Flaxman recrea, colocando a Aquiles en pleno llanto sobre el cuerpo de Patroclo). Por su parte, los aqueos reunidos celebran la vuelta del héroe a la lucha devolviéndole a Briseida. Aquiles revisita entonces su armadura y prepara sus caballos, de los que uno, que tiene el don del habla, le predice su próximo fin: así lo vemos en un bello fragmento cerámico firmado por Nearco (h. 560 a.C.) y volvemos a verlo en una obra de G. de Chirico (1963). Finalmente, el héroe sale sin tardanza al combate junto a su auriga Automedonte.

Si la aparición de Aquiles supone un revuelo entre los dioses, aún más terrible resulta para los troyanos: rechaza a unos, da muerte a muchos de ellos, arrebatado por su furia, y atraviesa el río Escamandro, (Ph.O. Runge, 1801), que es incendiado por Hefesto (tema de un cuadro descrito por Filóstrato, *Imágenes*, I, 1); de este modo, pronto se encuentra frente a los muros de Troya. Allí halla solo a Héctor, ya que sus compañeros, aterrados, se han refugiado en la ciudad, y allí tiene lugar el duelo a muerte de los dos héroes, evocado por el Canto XXII. Los dioses pesan en la balanza la suerte de ambos (tema iconográfico denominado *psicostasia*, que vemos en vasos arcaicos y de principios del Clasicismo aplicado a diversos combates), y el enfrentamiento concluye, inexorablemente, con la caída y muerte de Héctor, un pasaje representado en diversas obras –aunque no excesivas, si tenemos en cuenta la trascendencia del suceso– durante toda la Antigüedad y a partir del Renacimiento (Utili, h. 1490; P.P. Rubens, 1630; etc.).

Los acontecimientos que siguen dicen poco a favor de la humanidad de Aquiles, y revelan los aspectos más negros de su personalidad petulante y cruel. Ante la desesperación de los troyanos, que prevén su inexorable derrota desde lo alto de los muros, arrastra por el suelo el cuerpo destrozado de su oponente, atado a su carro: se trata de un tema tratado ya en vasos griegos desde el siglo VI a.C., que después se renueva en obras romanas: incluso hay algún ciclo pictórico pompeyano que describe tres momentos sucesivos del fin de Héctor: su salida al combate, su muerte y esta última escena, que el Neoclasicismo recuperará de forma preferente (A.F. Callet, 1784; F. Giani, 1802).

Sin embargo, lo que más interesará a los escritores y artistas griegos desde el Arcaísmo –aunque mucho menos a los modernos– es el pasaje sucesivo: la celebración de los funerales de Patroclo, que el alma del difunto reclamaba a su amigo, apareciéndosele en sueños. La ceremonia fue grandiosa (aún la recuerdan J.-B. Greuze, h. 1767, o J.-L. David, 1778): junto a la inmensa pira, Aquiles se cortó el cabello (H. Füssli, h. 1803) y dio muerte a varios prisioneros troyanos, como vemos, por ejemplo, en vasos del siglo IV a.C. Después se celebraron, con todo boato, unos juegos fúnebres centrados en la carrera de carros. Estos juegos, que fueron objeto de múltiples representaciones en el siglo VI a.C. –recuérdese, una vez más, el *Vaso François* (h. 570 a.C.)–, compitieron en magnificencia con los de Pelias (véase capítulo anterior) y siguieron influyendo en el arte funerario antiguo: es posible que aún veamos su eco en las carreras de carros figuradas en el *Mausoleo de Halicarnaso* y en otras tumbas posteriores. Sin embargo, al concluir la Antigüedad se perdió todo interés por ellos.

Tras estas agitadas fiestas, el canto XXIV y último de la *Iltada* presenta un apaciguamiento general. Alentado por los dioses, el doliente Príamo decide bajar al campamento de los aqueos para rogar a Aquiles la entrega del cadáver de su hijo Héctor a cambio de un elevado rescate. Se trata de una de las escenas de la Guerra de Troya

más representadas en el arte griego, tanto por su dramatismo como por la dignidad que respiran los dos personajes enfrentados: basta ver su actitud en pinturas de vasos realizadas, a fines del siglo VI a.C., por Oltos y Brigos, y seguir la tradición a través de obras clásicas hasta la Época Romana, cuando el tema, que insiste a veces en la importancia de los regalos ofrecidos por Príamo, sugiere la sumisión de Oriente al poder de Roma. Sin embargo, este pasaje interesa mucho menos en el arte posterior, pese a que ciertos artistas captan su profunda humanidad (H. Füssli, 1770; B. Thorvaldsen, 1791). Tras hacerse de rogar, Aquiles acaba cediendo, y el anciano puede retornar a su ciudad con los despojos del héroe que tanto la había defendido, y llorar su muerte junto a Andrómaca y los demás troyanos (J.-L. David, 1783).

7. LAS ÚLTIMAS HAZAÑAS DE AQUILES

Concluidas las breves, pero intensas jornadas que la *Iliada* nos describe, la leyenda de Troya proseguía, en la Antigüedad, con los poemas reunidos en la *Etiópida*. Ya hemos dicho que este cantar épico se ha perdido, pero, como en el caso de las *Ciprias*, nos ha llegado de él una síntesis redactada por Proclo.

Según este resumen, la Etiópida comenzaba en el momento en que “la Amazona Pentesilea, hija de Ares y tracia de origen, llegó junto a los troyanos, dispuesta a combatir como aliada suya. Cuando destacaba en la batalla, Aquiles la mató y los troyanos la sepultaron”. El enfrentamiento tuvo un tinte romántico: al caer herida de muerte la Amazona, el héroe se enamoró de ella, lo que provocó la burla de Tersites, un verdadero “antihéroe” que combatía entre los aqueos provocando todo tipo de problemas.

La amazonomaquia de Aquiles, la última que conocemos (véase el capítulo anterior), aparece ya representada a principios del siglo VII a.C. y tiene gran éxito durante toda la Antigüedad: cabe recordar, entre sus ilustraciones más expresivas, la copa adscrita, precisamente, al Pintor de Pentesilea (h. 460 a.C.), donde se evidencia el amor de los dos antagonistas, y el grupo helenístico (h. 180 a.C.) que muestra a Aquiles sosteniendo el cuerpo caído de su amada: una obra que aún se reproducía como elemento central en las amazonomaquias de los sarcófagos romanos (Fig. 153). Después del medievo, se tardará mucho en diferenciar iconográficamente esta batalla, que suele aparecer en los ciclos sobre la Guerra de Troya, de los demás enfrentamientos entre Amazonas y griegos: realmente, sólo en el Neoclasicismo se recupera el dramático enamoramiento de los protagonistas (A. Canova, 1798; B. Thorvaldsen, 1801).

Como es lógico, Aquiles se vengó de Tersites dándole muerte (tema representado a veces en vasos del siglo IV a.C.), lo que provocó una protesta de Diomedes, pariente del guerrero asesinado, quien exigió la purificación de Aquiles. Éste partió hacia

Lesbos para someterse a ella, y, entre tanto, en Troya se planteó un nuevo problema: según el resumen de la *Etiópida*, “Memnón, hijo de Eos [la Aurora], provisto de una armadura forjada por Hefesto, llegó junto a los troyanos, dispuesto a ayudarlos. Tetis le predijo a su hijo lo que ocurriría con este Memnón. En el curso de un combate, Antíloco murió a manos de Memnón. Luego, Aquiles mató a Memnón, pero Eos concedió a éste la inmortalidad, tras habérselauplicado a Zeus”.

La muerte de Antíloco, que ocurrió cuando éste defendía a su padre Néstor, apenas ha interesado a los artistas: bastará que citemos, en la Época Romana, un cuadro con este tema descrito por Filóstrato (*Imágenes*, II, 7) y, ya mucho más cerca de nosotros, una escultura de J. Álvarez Cubero (h. 1810) que acabó tomando el título, más apropiado para su época, de *Defensa de Zaragoza*.

En cambio, la muerte de Memnón fue ya muy popular en la antigua Grecia, y se acabó mezclando con los conocimientos que tenían los helenos de la cultura egipcia. Sabido es, por ejemplo, que éstos dieron el nombre de *Colosos de Memnón*, aún hoy en uso, a dos grandes estatuas de Amenofis III situadas en Tebas, pensando que los crujidos que una de ellas producía al amanecer eran saludos a la Aurora: todavía Filóstrato recuerda este detalle para explicar un detalle en un cuadro romano que mostraba la muerte de este héroe etíope (*Imágenes*, I, 7).

El enfrentamiento de Aquiles y Memnón fue representado en ocasiones desde fines del siglo VI hasta mediados del V a.C., y junto a él tuvo cabida —por ejemplo, en una copa de Epicteto (h. 510 a.C.)— la escena de *psicostasia* o pesaje de las almas que lo precedió (una escena que recuperaría muchos siglos más tarde H. Füssli, 1800). Sin embargo, el tema que más interesó en Grecia, también a fines del Arcaísmo, fue el llanto de Eos tras la muerte de su hijo: la diosa podía aparecer llorando ante el cadáver o, como en una copa de Duris (h. 490 a.C.), llevándolo entre sus brazos.

De este modo llegaba la *Etiópida* a su último canto: inmediatamente tras la muerte de Memnón, “Aquiles, cuando acaba de poner en fuga a los troyanos, sucumbe a manos de Paris y de Apolo. Se promueve una violenta lucha en torno a su cadáver, y Áyax logra retirarlo mientras que Ulises rechaza a los troyanos. Después tienen lugar las exequias de Antíloco y queda expuesto el cadáver de Aquiles. Entonces llega Tetis con las Musas y con sus hermanas para entonar el planto por su hijo; una vez concluido éste, arrebat a Aquiles de la pira y se lo lleva a la isla Leuca (o ‘Blanca’, es decir, a las Islas de los Bienaventurados)”.

El tema de la muerte de Aquiles es fácil de identificar por la forma en que sucedió: fue Paris quien, con una flecha dirigida por Apolo, acertó a su talón, única parte del héroe que podía ser herida. En el arte antiguo, podemos ver el instante mismo en que Aquiles se desploma (por ejemplo, en sarcófagos romanos), aunque resulta al parecer más atractivo, al menos durante el Arcaísmo griego, el combate posterior

sobre su cadáver: éste, por lo general, suele identificarse, sea por la flecha aún clavada, sea porque Aquiles permanece totalmente recubierto por su armadura: sólo en casos muy aislados —como el *Vaso François* (h. 570 a.C.)—, comete el artista el error de hacer que Áyax cargue con el cuerpo desnudo de su amigo, como si hubiese sido despojado de sus armas por los troyanos. En la Edad Moderna, el momento escogido es siempre aquél en que Aquiles es alcanzado por la flecha (A. Schiavone, h. 1555; P.P. Rubens, 1630; J.-B. Carpeaux, 1850; etc.).

En cuanto a las exequias de Aquiles, que hubieron de ser tan ostentosas como las de Patroclo, lo cierto es que el arte antiguo parece desentenderse de ellas: el único momento que podemos ver representado con seguridad en el Arcaísmo (en una hidria corintia de h. 570 a.C.) es el llanto de Tetis y las Nereidas sobre su cuerpo, el mismo llanto desgarrado que de nuevo inspiraría a H. Füssli (1780).

8. LA FASE FINAL DE LA GUERRA DE TROYA

Al parecer, tanto los últimos versos de la *Etiópida* como los primeros de la *Pequeña Ilíada* trataban de un asunto destinado a tener gran éxito en la literatura y en las artes de toda la Antigüedad: nos referimos a la *Contienda por las armas de Aquiles*, que Apolodoro resume con las siguientes palabras: “Esta panoplia fue ofrecida como trofeo al más valeroso y se la disputaron Áyax y Ulises. A juicio de los troyanos o, según otros, de los aliados aqueos, Ulises fue declarado vencedor” (*Biblioteca*, Ep. 5, 6). Obviamente, los jueces, presididos por Atenea, tomaron como criterio cuál de los dos héroes había causado mayores males a los troyanos, y ambos pronunciaron sendos discursos para exponer sus gestas, según recuerda ampliamente Ovidio (*Metamorfosis*, XIII, 1-384). Para la posteridad, este enfrentamiento fue, o el de la astucia retórica de Ulises contra las gestas de Áyax, o el de la inteligencia del primero frente a la fuerza bruta del segundo.

En el arte antiguo —ya que el moderno no parece haberse interesado por este pasaje—, la escena aparece representada en sus momentos sucesivos —discursos, dictamen de los jueces— desde la cerámica arcaica. Además, cabe señalar que este tema, arropado por los ejercicios retóricos escolares, fue muy popular hasta la Antigüedad Tardía, como muestra su presencia en una bandeja de plata bizantina de h. 600 (Fig. 154).

La consecuencia de la contienda por las armas fue, como relató Sófocles en su *Áyax*, la locura y muerte del gran amigo de Aquiles: “Áyax, con la mente perturbada por la decepción, salió de noche con aviesas intenciones para causar daño al ejército de los aqueos. Pero Atenea lo enloqueció y lo desvió, armado con su espada, hacia los rebaños; y él, dominado por la demencia, dio muerte a los animales y a los pastores que los cuidaban, creyéndolos guerreros. Más tarde, al recobrar la cordura, se suicidó” (Apolodoro, *Biblioteca*, Ep. 5, 6-7).

A la hora de comentar el suicidio de Áyax, forzosamente hemos de empezar refiriéndonos a la que es una de sus más antiguas representaciones, y desde luego la más genial de todas: nos referimos a la que pintó Exekias en una bella ánfora conservada en Boulogne-sur-Mer (530 a.C.): pocas veces se ha evocado con tanta tristeza la soledad del héroe preparando su espada para clavársela. Más normal es, en la Antigüedad, ver al héroe ya muerto, a veces con su cautiva y amante Tecmesa ocultando su cuerpo con un manto (copa del Pintor de Brigos, h. 490 a.C.). En la Edad Moderna, en cambio, este tema cruento no ha inspirado a muchos artistas (G. Romano, 1538; G.B. Castello, h. 1570): H. Füssli prefirió la escena anterior, en la que los aqueos descubren la locura del héroe (1768).

Caídos Aquiles y Áyax Telamonio, los aqueos corrían el peligro de ver prolongarse la guerra de forma indefinida. Además, sabían que Troya era inexpugnable si no se cumplían ciertos requisitos mágicos, y, para conocerlos, era necesario capturar al adivino Héleno, hijo de Príamo y hermano gemelo de Casandra. Fue Ulises quien se encargó de este trabajo y, a partir de entonces, los aqueos se dedicaron a realizar cuantas acciones les señaló este joven.

Ante todo, tenían que atraer a su campamento al adolescente Neoptólemo (también llamado Pirro), el hijo que había tenido Aquiles con Deidamía durante su estancia en Esciros. Además, necesitaban recuperar las armas de Heracles, que Filoctetes mantenía en su poder en Lemnos. De ambos trabajos se encargó Ulises, quien escogió como compañeros a su inseparable Diomedes y a Fénix, el antiguo consejero de Aquiles. A Neoptólemo lo hallaron cuidando ganado en su isla natal (así lo reflejaba un cuadro descrito por Filóstrato el Joven, *Imágenes*, 1), y no necesitaron convencerlo para que les siguiese. En cambio, la empresa de Filoctetes necesitó paciencia, retórica e incluso engaños, en los que Ulises hubo que mezclar al propio Neoptólemo: Filoctetes, presa aún de los dolores de su herida y abandonado diez años antes por quienes ahora solicitaban su ayuda, no tenía ningún deseo de brindar su colaboración.

La figura demacrada de Filoctetes, convertido en Lemnos en un Robinsón doliente, inspiró ya, al parecer, a los artistas clásicos (se menciona un *Filoctetes* de Pitágoras de Regio, fechable h. 460 a.C., y otro del pintor Parrasio, h. 410 a.C.), aunque son muy pocas las imágenes antiguas que nos han llegado de su encuentro con Ulises. En el siglo XVIII, al revalorizarse el *Filoctetes* de Sófocles, se recuperaron con más fuerza ambas iconografías: la del héroe herido (J. Barry, 1770; A.-J. Gros, h. 1830) y la de sus difíciles relaciones con los emisarios aqueos (F. Boucher, 1723; W. Blake, 1812).

Llegados ya todos a Troya, lo primero que hizo Ulises fue entregarle a Neoptólemo las armas de su padre (tema que aparece en una copa de Duris, h. 490 a.C.), lo que permitió al joven acometer sus primeras gestas contra los troyanos.

En cuanto a Filoctetes, pronto le cupo la gloria de comprobar las virtudes de las flechas de Heracles cuando, en un duelo singular de arqueros, hirió mortalmente a Paris.

La muerte de Paris como tal ha interesado a pocos artistas, tanto en la Antigüedad (ciertas urnas etruscas del siglo II a.C.) como en el Neoclasicismo (G. Hamilton, h. 1790), pero se halla íntimamente relacionada, en la literatura y el arte helenísticos y romanos, con el drama de Enone, la que había sido su esposa antes de la aparición de Helena. Según relata Ovidio (*Heroidas*, V), ambos habían sido felices en el campo hasta el fatídico juicio de las tres diosas, y la ninfa Enone, aunque abandonada, había jurado acudir al lado de su esposo cuando éste se encontrase en peligro. Sin embargo, llegada la ocasión, se negó en principio a prestar su ayuda. Cuando recapacitó, era demasiado tarde, y, desesperada, se suicidó. Se comprende que esta dramática leyenda de amor, aunque casi desconocida en el arte antiguo, interesase en la Edad Moderna: servía para mostrar a dos amantes en plena naturaleza (C. Lorrain, h. 1645) o jurándose fidelidad (A. Kauffmann, 1779), pero también para evocar el drama interno de la heroína ante la muerte de su amado infiel (Th. Géricault, 1816).

El último requisito mágico que debían cumplir los aqueos para poder conquistar Troya era hacerse con el *Paladio* —o, quizá más exactamente, con uno de los dos *Paladios*— que se guardaba en la ciudad: como ya dijimos en el capítulo décimo, era éste una estatuilla primitiva de Palas Atenea —el arte antiguo la suele figurar con estilo del siglo VI a.C.— capaz de proteger a quien la poseyese. Una vez más, se ofrecieron como voluntarios Ulises y Diomedes para acometer la hazaña. Efectivamente, saltaron las murallas de la ciudad sin ser vistos, consiguieron robar la figurilla y volvieron al campamento sin problemas.

Desde el punto de vista artístico, este pasaje empieza a representarse a principios del siglo V a.C., y sólo lo hace cumplidamente más tarde. A veces, aparecen los dos héroes portando su trofeo —así se les veía sin duda en uno de los grupos escultóricos de Sperlonga, h. 15 d.C.—, pero lo cierto es que, en gemas y obras menores, el *Paladio* suele aparecer como el único atributo reconocible de Diomedes.

9. LA CAÍDA DE TROYA

Una vez cumplidos todos los requisitos señalados por el joven Héleno, no les queda a los aqueos más que plantearse, de forma definitiva, el golpe final contra la ciudad asediada desde hace diez años. Y el plan toma forma, como es bien sabido, cuando, sea por el ingenio de Ulises, sea por inspiración de Atenea, se procede a la construcción del Caballo de Troya. En la épica arcaica, tal es la conclusión de la *Pequeña Iliada* y el principio de la *Iliupersis* (o *Saco de Troya*), poema que expone todos los

acontecimientos hasta el fin de la campaña y la preparación del retorno a Grecia. En siglos posteriores, la descripción de tan terrible jornada dará lugar a tratamientos parciales y, finalmente, al de Virgilio en el libro II de su *Eneida*, destinado a convertirse en el texto de referencia para los artistas e historiadores desde fines del medievo.

Como dice precisamente Virgilio, los dánaos (o aqueos) “construyeron con el arte divino de Palas [Atenea] un caballo del tamaño de un monte y enlazaron de planchas de abeto su costado. Fingieron que era un ofrenda votiva por su retorno a casa, y, mientras que se difundía ese rumor, a escondidas encerraron en sus flancos tenebrosos la flor de sus intrépidos guerreros” (*Eneida*, II, 15-20). Después, embarcaron simulando su partida. Los troyanos salieron a ver la enorme obra y decidieron introducirla en la ciudad, pese a los sabios consejos del sacerdote Laocoonte (“Temo a los dánaos incluso cuando hacen regalos”).

En ese momento surgen unos pastores troyanos que arrastran a un aqueo cautivo, llamado Sinón: éste, en realidad, es un espía, pero convence a los troyanos de que iba a ser muerto por sus compañeros y de que el caballo es un verdadero talismán comparable al *Paladio*: introducido en Troya, concederá a la ciudad la supremacía sobre Grecia. Los troyanos acaban de caer en la trampa cuando dos serpientes surgen del mar y dan muerte a Laocoonte y a sus dos hijos en una escena estremecedora: “Con los ojos ardiendo en sangre y llamas, las ágiles lenguas de los ofidios van lamiendo los labios silbantes... Él forcejea por desatar los nudos con sus manos... al tiempo que alza al cielo horribles gritos” (*Eneida*, II, 210-223).

Mientras que la llegada de Sinón apresado es un tema que sólo se da en ciclos muy amplios sobre la Guerra de Troya, la iconografía de Laocoonte atacado por las serpientes ha tenido una fortuna muy peculiar: apenas perceptible en la pintura de vasos griega, queda marcada de forma indeleble por la creación, a principios del siglo I d.C., de una famosa obra firmada por Atenodoro, Hagesandro y Polidoro y destinada al palacio de los césares en Roma (Fig. 198). A partir de ese momento, el propio arte del Periodo Imperial se deja subyugar por ella, tal como vemos en la miniatura del *Vergilius Vaticanus* (siglo V d.C.) que ilustra el citado pasaje de la *Eneida*. La escultura se olvida durante el medievo (aún la ignora Filippino Lippi en un dibujo de h. 1495), pero, al recuperársela entre las ruinas de Roma en 1506, los entusiasmados ojos de artistas y aficionados la convierten en un mito estético: desde entonces, no se concibe una representación de Laocoonte ajena por completo a esta obra: incluso los artistas que se quieren independizar de sus formas —como G. Romano (h. 1536) o El Greco (h. 1614)— la tienen en realidad muy en cuenta, y son muchos quienes se enfrentan a ella como a un verdadero modelo artístico, sin plantearse siquiera su significado mitológico (A. Calder, 1958; A. Alfaro, 1995; etc.)

Tomada ya la decisión de introducir el caballo en la ciudad, según relata Eneas, “abrimos una brecha en la muralla y allanamos los baluartes. Todos se entregaron a la

tarea: iban calzando a los pies del caballo rodillos corredizos y en torno a su cuello tendieron sogas de cáñamo” (*Eneida*, II, 233-236). No sirvieron para nada las últimas advertencias de Casandra.

Si el Caballo de Troya interesa en la iconografía desde el siglo VII a.C., es por las dos escenas sucesivas que lo sitúan en Troya: su introducción en la ciudad y, como inmediatamente veremos, la apertura de sus puertas y trampillas. Ambas escenas pueden hallarse en Grecia desde el Arcaísmo, y ambas se recuperan en el Medioevo y en el Renacimiento, tanto en los ciclos sobre la Guerra de Troya o la *Eneida* como en cuadros independientes, que recrean prácticamente hasta hoy la imagen del caballo de madera (N. dell’ Abbate, 1560; G.D. Tiepolo (Fig. 155); G. Vuilliamy, h. 1940; etc.). El tema de su construcción ha interesado, en cambio, muy raras veces (G. Romano, 1538).

Cuando llega la noche se duermen los troyanos y Sinón abre las puertas del Caballo de Troya. Enseguida empiezan a salir de él los soldados aqueos, quienes, reforzados muy pronto por sus camaradas, que han regresado con las naves, inician la *Iliupersis* propiamente dicha. Sólo Eneas, advertido por la sombra de Héctor, logrará huir de la ciudad con algunos miembros de su familia y varios guerreros, como ya veremos en el próximo capítulo; los demás troyanos van siendo presa fácil para los invasores.

Éstos, en efecto, según la apretada síntesis que nos ofrece Apolodoro, “irrupían en las casas y sorprendían durmiendo a los moradores. Neoptólemo abatió a Príamo, que se acogía al altar de Zeus...; Menelao llevó a Helena a las naves tras dar muerte a Déifobo (que se había casado con ella tras la muerte de su hermano Paris). Demofonte y Acamante, los hijos de Teseo, condujeron también a las naves a su abuela Etra... Áyax el locrio (es decir, Áyax de Oileo), viendo a Casandra abrazada a una imagen de Atenea, la violó... Tras masacrar a los troyanos, (los aqueos) prendieron fuego a la ciudad y se repartieron los despojos. Tras ofrecer un sacrificio a todos los dioses, tiraron por la muralla a Astianacte y degollaron a Políxena sobre la tumba de Aquiles. Agamenón recibió a Casandra, Neoptólemo a Andrómaca y Ulises a Hécuba” (*Biblioteca*, Ep. 6, 21-23).

Desde el punto de vista de la iconografía, el tema de la *Iliupersis* es, obviamente, muy rico, y se puede plantear de dos formas muy diversas: la primera es su visión de conjunto, sea en un gran cuadro, sea en una secuencia de escenas. En realidad, así puede considerarse la primera de las representaciones conocidas de este acontecimiento: el “ánfora de Melos”, fechable h. 670 a.C., que muestra en una gran escena el Caballo de Troya cubierto de ventanas por las que asoman los aqueos y, en diversas viñetas, los acontecimientos particulares que jalonan la catástrofe. Después, cabría señalar, entre los siglos VI y IV a.C., diversos frisos dibujados en torno a vasos griegos —entre ellos resaltaríamos unas vasijas del Pintor de Brigos y del Pintor de

Cleofrades (h. 490 a.C.)—, pero aún más completa fue la *Iliupersis* que pintó Polignoto de Tasos en la *Lesque de los Cnidios* situada en Delfos (h. 465 a.C.), que conocemos a través de Pausanías (X, 25-31). Siglos más tarde, todavía hallamos intentos de evocar la caída de Troya a través de dos o tres episodios yuxtapuestos en pinturas del Periodo Imperial.

En la Edad Moderna, la descripción de Virgilio es determinante en los cuadros que representan la destrucción o el incendio de Troya como un gran espectáculo nocturno (L. Sustris, h. 1560; A. Elsheimer, 1600; F. Collantes, h. 1630). En cambio, para los últimos siglos la gran fuente pasa a ser la tragedia *Las Troyanas* de Eurípides, lo que impone una visión pormenorizada y dramática de cada uno de los pasajes, ya que la visión de conjunto debe darse en una secuencia temporal: de ahí que sólo la podamos ver en ciclos de ilustraciones (como el compuesto por O. Kokoschka, 1971) o en la película dirigida por M. Cacoyannis (1971) que reproduce la tragedia y lleva su título.

En efecto, la mejor forma de acercarse a la *Iliupersis* sin perder su carácter humano es centrándose en una u otra de sus escenas particulares. Y, para pasarles revista, podemos comenzar por los actos más violentos. La muerte de Príamo a manos de Neoptólemo y la escena de Áyax de Oileo intentando arrancar a Casandra de la estatua de Atenea para violarla son bastante comunes, sobre todo en el arte antiguo. La primera, que sintetiza la caída de Troya en la muerte sacrílega de su rey a manos del hijo de Aquiles, aparece ya repetida en los vasos arcaicos, se mantiene en relieves hasta el Periodo Imperial y se recupera desde el siglo XVIII (A. Canova, 1787).

En cuanto a la escena de Casandra y Áyax de Oileo, la vemos desde el Periodo Arcaico representada según un esquema fijo, en el que la heroína, semidesnuda, se agarra a la estatua arcaica de Atenea, que parece protegerla contra su atacante. Tan repetitiva es esta imagen de Casandra, sobre todo a partir del siglo IV a.C., que acaba convirtiéndose en su efigie presentativa, perfectamente reconocible en gemas y otras obras menores sin la compañía de su violador. En la Edad Moderna, el tema, pese a su dramatismo dinámico, ha interesado a pocos artistas (A. Carracci, 1586; P.P. Rubens, h. 1616).

Mucho más difícil es hallar como un tema aislado, durante la Antigüedad, la muerte del niño Astianacte, arrojado desde lo alto de las murallas: sólo suele aparecer combinada con la muerte de Príamo (copa pintada por Onésimo, h. 490 a.C.). En cambio, el drama de la madre que intenta salvar a su hijo de la muerte resurge con cierta fuerza en el siglo XVIII (J. Jouvenet, 1704; E. Guillaume, h. 1889).

Un caso aparte es el sacrificio de Políxena sobre la tumba de Aquiles. Parece que, según ciertas versiones de la leyenda, Aquiles aprovechó su reunión con Príamo tras la muerte de Héctor para solicitarle la mano de su hija Políxena, y éste aceptó, pensando en un posible fin de la guerra. Sin embargo, fue durante una cita concertada

entre los dos prometidos en el santuario extraurbano de Apolo cuando Paris dio muerte a Aquiles. Ello explica, en cierto modo, que, en plena *Iliupersis*, el alma de Aquiles se apareciese y exigiese este sacrificio, que Neoptólemo se apresuró a realizar. El pasaje completo, con sus varias escenas sucesivas, fue representado en algún sarcófago romano, mientras que la escena del sacrificio propiamente dicha puede verse ya en algún vaso del Arcaísmo. En la Edad Moderna, el éxito de este último pasaje vino de la mano de su descripción por Ovidio (*Metamorfosis*, XIII, 439-482): así se explica su representación en obras de P. da Cortona (h. 1625), G.-B. Pittoni (varias versiones entre 1720 y 1735) e incluso P. Picasso (1930).

De los reencuentros, el más representado en la Antigüedad es el de Menelao y Helena, que puede revestir las formas más diversas desde el siglo VII a.C., dependiendo del instante y de la interpretación del artista: en unas ocasiones –sobre todo en las obras más antiguas– Helena evidencia la aceptación de su primer matrimonio alzando su velo de casada ante Menelao, que se dirige hacia ella con la espada desenvainada. En otras, el ataque del marido burlado contra la esposa infiel es tan decidido que, a veces, tiene que intervenir Afrodita para detenerlo; en otros casos, finalmente, Menelao arroja su espada al suelo y corre a abrazar a su esposa.

Mucho más difícil es hallar representaciones de los hijos de Teseo rescatando a su abuela Etra, quien, como quizá recordemos, fue apresada por los Dioscuros cuando cuidaba de la niña Helena a instancias del héroe ateniense: las hallamos, sin embargo, en vasos del periodo 550-450 a.C..

En cuanto al reparto de las cautivas, lo cierto es que sólo puede hallarse, en el arte antiguo, dentro del contexto de la *Iliupersis* en general. Y la explicación es clara: aunque es el tema propiamente dicho de *Las Troyanas* de Eurípides, se trata de una escena triste y poco vistosa: la suerte de las prisioneras, junto a la de sus captores, tiene su verdadero sentido y trascendencia en el momento en que éstos retornan a sus hogares. En la Edad Moderna, la situación no es muy diferente, aunque un dibujo de Rafael (h. 1516) y un cuadro de lord Leighton (h. 1888) hayan evocado la triste suerte de Andrómaca cautiva.

Capítulo vigésimo tercero

Retornos y consecuencias de la Guerra de Troya

Una vez concluida la Guerra de Troya y repartidos el botín y los cautivos, los aqueos emprendieron el regreso a sus respectivas regiones de origen. Para unos, fue un viaje sin problemas y una mera reanudación de las actividades cotidianas en el palacio abandonado diez años antes: Néstor, por ejemplo, volvió sin más a Pilos. En el caso de otros, como Diomedes y Filoctetes, la leyenda evolucionó: si Homero había hablado de su feliz retorno, poetas posteriores les hicieron viajar hasta Italia, sin duda para justificar la leyenda fundacional de algunas colonias. De cualquier modo, poco importan sus andanzas, porque no nos han dejado huellas en el arte; para ser exactos, ni siquiera un periplo tan entretenido como el de Menelao y Helena, que llegaron a Egipto y persiguieron allí a Proteo, como ya vimos en el capítulo sexto, ha merecido el interés de los pintores. En tales circunstancias, son relativamente pocos los *nóstoi* o “regresos” que, sea por lo accidentado del viaje, sea por las sorpresas que reservaba a sus protagonistas la llegada a su tierra, deben atraer nuestra atención.

I. LA VUELTA DE LOS HÉROES SECUNDARIOS

Los *nóstoi* reciben su nombre de un poema épico que llevaba este título; fue escrito en la segunda mitad del siglo VII a.C. y siglos más tarde se perdió, pero sabemos que presentaba un panorama de estos viajes, aunque excluyendo el de Ulises, que ya había sido ampliamente tratado en la *Odisea*. En efecto, el resumen de los *nóstoi* que hizo Proclo (siglo V d.C.) nos señala que, tras hablar de los retornos de Néstor, Diomedes y Menelao, sus versos relataban la muerte de Calcante en Colofón (otro tema sin trascendencia artística) y se centraban después en unos viajes de mayor entidad: el de Áyax de Oileo, el de Neoptólemo y el de Agamenón, demorándose en todas las consecuencias de éste último.

El retorno de Áyax de Oileo fue frustrado por las tempestades: ofendida Atenea por la violación de Casandra a los pies de su imagen, desencadenó una tormenta contra el culpable de tal crimen, y, ayudada por Posidón, lo hizo sucumbir entre olas y rayos a los pies de las rocas Giras, muy cerca de Míconos. Obviamente, esta grandiosa escena resultaba muy compleja para el arte griego, lo que explica que, en la

Antigüedad, sólo tengamos referencias de dos cuadros sobre este tema: uno de Apolodoro (h. 430 a.C.), citado por Plinio (*Historia Natural*, 35, 60), y otro descrito por Filóstrato (*Imágenes*, II, 13). Estos testimonios son la base usada por los escasos artistas modernos que se han visto tentados por el tema (Rosso Fiorentino, 1536).

No fue la nave de Áyax de Oileo la única que se perdió en el regreso de la guerra: de hecho, la mayoría de las flotas fueron diezmadas por los elementos. Sin embargo, hubo un naufragio particularmente cruel: el que provocó Nauplio, el padre de Palamedes, para vengar la muerte de su hijo. El terrible anciano se encaramó al cabo Cafereo, al sur de la isla de Eubea, y encendió allí una prometedora hoguera, que hizo pensar a muchos navegantes en la proximidad de un puerto y los llevó a estrellarse contra los arrecifes. Esta leyenda se mantuvo en las versiones medievales de la Guerra de Troya, lo que explica su representación, por ejemplo, en la *Crónica Troyana* de El Escorial (1350).

Mucho más complejo, aunque menos sometido a los peligros de la mar, fue el retorno de Neoptólemo a Ptía. Decidió, en efecto, hacerlo a pie, acompañado por Fénix (que murió en el camino) y por sus dos ilustres cautivos troyanos: Andrómaca y Héleno. Al término del viaje, reinstaló en el trono a su abuelo Peleo, dando muerte a unos pretendientes (tema que aparece también en la recién citada *Crónica Troyana* de El Escorial) y se trasladó al Epiro, dispuesto a crearse allí un reino. Sin embargo, en la nueva corte surgieron problemas: apareció Hermíone, la joven hija de Menelao y Helena, que éstos le habían prometido a Neoptólemo como esposa, pero, entre tanto, él se había enamorado de Andrómaca. En tales circunstancias, Orestes llegó al palacio, llamado por su prima Hermíone, y ésta, celosa, le ordenó dar muerte a Neoptólemo: en efecto, el hijo de Agamenón aprovechó una visita del hijo de Aquiles a Delfos para provocar su asesinato en un tumulto y, posteriormente, se casó con Hermíone. Por su parte, también se casaron Héleno y Andrómaca, quienes gobernaron el Epiro hasta dejar el trono a Moloso, el hijo que esta última había tenido con Neoptólemo.

En la Antigüedad, el único tema de esta leyenda que interesó a los artistas fue la muerte de Neoptólemo en Delfos, descrita al final de la *Andrómaca* de Eurípides: en varios vasos suditálicos del siglo IV a.C., el hijo de Aquiles aparece subido al altar de Apolo, atacado por Orestes y sus cómplices. Pero la leyenda completa resucitó en el siglo XVII, cuando J. Racine publicó su *Andromaque* (1667) con ciertas variantes en la trama: en concreto, Astianacte no ha muerto en Troya, sino que Neoptólemo lo utiliza para chantajear a Andrómaca, y Hermíone se suicida cuando Neoptólemo muere. Esta tragedia sentimental inspiró, como es lógico, a diversos artistas franceses (Ch.-A. Coypel, h. 1735; P.-P. Prud'hon, 1805; P.-N. Guérin, 1810).

Si la leyenda de Neoptólemo se presta a tratamientos dramáticos, mucho más sencilla y lírica es la de Demofonte, uno de los hijos de Teseo. Cuando éste retornaba a

Atenas acompañado por su hermano Acamante y por Etra (la abuela de ambos), se enamoró de Filis, hija de un rey de Tracia, y se casó con ella. Después partió, prometiendo a su amada volver enseguida, una vez que hubiese recobrado el trono de su padre. Pero pasó el tiempo, y Filis, desesperada, se suicidó, convirtiéndose en un almendro. Cuando Demofonte retornó, no pudo sino abrazar el árbol, que se cubrió de hojas. Este tema, cuyo final no parece haberse perfilado hasta textos secundarios de época romana, aparece en ocasiones representado a partir del Barroco (Cavaliere d'Arpino, 1595; E. Burne-Jones, 1869; J.W. Waterhouse, 1907).

2. LA MUERTE DE AGAMENÓN Y LA VENGANZA DE ORESTES

Aunque sin problemas en el trayecto, el retorno de Agamenón desencadenó a su llegada terribles dramas, inmortalizados por los poetas trágicos de Atenas. La gran trilogía de Esquilo, completada por distintas obras de Sófocles y Eurípides, dio lugar, ya desde el Clasicismo griego, a una visión lineal de la leyenda, que fue capaz de plasmarse en ciclos artísticos: no de otro modo pueden verse varios sarcófagos romanos que exponen, en diversas escenas, las acciones de Orestes (Fig. 156). En épocas modernas, el mejor paralelo que tenemos para estas obras son conjuntos de ilustraciones, como el que J. Flaxman realizó para la *Orestíada* de Esquilo (1793), pero también podemos hallar obras tan creativas como el *Tríptico inspirado en la Orestíada de Esquilo* de F. Bacon (1981).

Acompañado por la cautiva Casandra, Agamenón llegó a su palacio de Micenas cuando ya hacía tiempo que Clitemestra y Egisto, respectivamente su esposa y su hermano, mantenían relaciones. Sólo cupo una solución a este infausto reencuentro: el asesinato del recién llegado cuando, a punto de comenzar su banquete de bienvenida, tomaba un baño en su palacio; ése fue el terrible crimen relatado por Esquilo en su *Agamenón*.

Realmente, el asesinato de Agamenón aparece pocas veces en el arte antiguo: aparte de la primitiva *Jarra de los Carneros* (h. 660 a.C.), sólo obras muy aisladas van jalando su presencia en Grecia y Roma hasta llegar al cuadro descrito por Filóstrato en sus *Imágenes* (II, 10). En la Edad Moderna, en cambio, la muerte de Agamenón renace como tema en el siglo XVIII, cuando se revaloriza la obra de Esquilo: tras la estela de Flaxman, diversos artistas se fijan en pasajes sugestivos de su tragedia (P-N. Guérin, 1817; lord Leighton, h. 1874; M. Rothko, 1942; A. Masson, 1965)

Muertos Agamenón y Casandra, Egisto y Clitemestra se proclamaron reyes, mientras que Electra, la hija mayor del difunto, logró enviar ocultamente a su hermano, el adolescente Orestes, a la ciudad de Cirra (junto a Delfos). Allí reinaba una hermana de Agamenón, y allí se criaría el joven con su primo, Pílates, que se convertiría en su amigo inseparable.

Pasado el tiempo, “cuando se hizo mayor, Orestes fue a Delfos y preguntó al dios si había de tomar venganza de los asesinos de su padre. Como el dios dio su asentimiento, partió de incógnito para Micenas en compañía de Pílates” (Apolodoro, *Biblioteca*, Ep. 6). Allí, en efecto, encontró a su hermana junto a la tumba de Agamenón, y ambos trazaron su plan: los dos amigos accedieron a la corte sin darse a conocer, de modo que Orestes, secundado por su amigo, pudo matar con su espada a Egisto y a Clitemestra, tal como relatan *Las Coéforas* de Esquilo y la *Electra* de Sófocles.

Naturalmente, la trama de estas obras se desarrolla en dos momentos bien diferenciados: por una parte, el encuentro de Orestes y Electra junto a la tumba de su padre, y por otra, el asesinato de Clitemestra y Egisto. De los dos instantes tenemos numerosas representaciones en la Antigüedad: la primera aparece ya en algún “relieve de Melos” (h. 450 a.C.) y en vasos a partir de h. 440 a.C., pero su verdadera eclosión viene en el siglo IV a.C., cuando se convierte en un tema tan conocido que a veces se prescinde de la tumba. Después, en cambio, parece olvidarse, y apenas se documenta en dos sarcófagos romanos.

En cuanto a la muerte de Clitemestra y Egisto, la hallamos ya en un *pithos* con relieves de h. 660 a.C. y una placa de bronce de h. 590 a.C., pero es de nuevo en vasos del siglo IV a.C., y después en urnas etruscas helenísticas, donde encontramos sus representaciones más numerosas, y el tema llega hasta los sarcófagos romanos con la leyenda de Orestes, donde esta escena no puede faltar. En época moderna, ni este tema ni el anterior suelen aparecer, si no es en ciclos de grabados sobre las tragedias clásicas.

Junto a estas representaciones de escenas, cabe señalar que los artistas se han visto atraídos en ocasiones por los personajes mismos, y que, en este punto, el título de la tragedia de Sófocles es revelador: la verdadera protagonista del drama es Electra, la instigadora de la venganza. Tanto es así, que en los grupos neoáticos que la representan junto a su hermano (siglo I a.C.) es ella la que parece llevar la iniciativa. Éste es el punto donde más han incidido los artistas contemporáneos, creando imágenes representativas de la heroína (lord Leighton, 1869; E. Paolozzi, 1960) y realzando su figura, por ejemplo, en la película de M. Cacoyannis (1962) titulada *Electra*, donde el personaje es interpretado por Irene Papas.

Al lado de tan egregia figura, Orestes y Pílates quedan algo empequeñecidos, e interesan sobre todo por su amistad modélica, comparable a la de los Dioscuros o a la de Teseo y Pirítoos: podemos verla representada, de forma puntual, en vasos del siglo IV a.C., en algún grupo neoático (siglo I a.C.), en un textil copto (siglo V d.C.), e incluso en alguna obra contemporánea (*Orestes y Pílates*, de G. de Chirico, h. 1940).

Realmente, la personalidad de Orestes no se revela tanto en el asesinato de su madre como en lo que le acontece después. El beneplácito de Apolo no es suficiente

para la mentalidad primitiva, que exige, sin atenerse a razones, la venganza ciega de cualquier crimen que se cometa: Las Erinias [Furias, Euménides], más antiguas que el propio Zeus y capaces de desafiar su justicia, actúan de forma inexorable: por tanto, inician su persecución del asesino, acosándolo e intentando hundirlo en la demencia. Tal es la imagen de Orestes más repetida: la vemos una y otra vez en la Antigüedad (desde fines del siglo v a.C. hasta los sarcófagos romanos), y se recupera con fuerza a partir del Neoclasicismo (H. Füssli, 1762; W. Bouguereau, 1862; G. Moreau, 1891; J.S. Sargent, 1921)

Acosado por las Erinias, Orestes huyó a Delfos, y en su santuario halló la protección de Apolo, quien lo defendió de sus perseguidoras y procedió a su purificación. Éste es un tema que interesó mucho a los ceramistas griegos entre 450 y 330 a.C., quienes se recrearon presentando al héroe agarrado al *omphalos* de Delfos y asediado por las Erinias, o bien purificado por Apolo mediante el sacrificio de un lechón; sin embargo, la evolución de la mentalidad religiosa a lo largo del Helenismo lo acabó relegando al olvido.

Fue en el curso de esta estancia en Delfos cuando, al parecer, Orestes visitó el Epiro y, a su vuelta, provocó la muerte de Neoptólemo, tal como acabamos de señalar en el apartado anterior. Pero, curiosamente, mientras que este último asesinato –injustificable a todas luces– resultó un mero trámite para los autores dramáticos, el de Clitemestra no vio concluidas sus consecuencias con la purificación por parte de Apolo: en un gesto de afirmación de la justicia humana, Esquilo, en *Las Euménides*, estimó que sólo un proceso en toda regla podía liberar por completo al héroe de las Erinias, y convirtió este juicio en el primero celebrado por el tribunal del Areópago: en él, el voto de Atenea decidió, en efecto, la absolución inapelable de Orestes.

Recuperada ya la paz consigo mismo, Orestes partió, de nuevo por consejo de Apolo, a una aventura remota: debía realizar un viaje a Táuride, un remoto país del Mar Negro cuyos habitantes sacrificaban a los extranjeros, y apoderarse allí de una estatua de Ártemis. Hizo el viaje acompañado por Pílates, pero, al llegar a su destino, ambos fueron descubiertos y apresados por los tauros, y éstos los “condujeron encadenados ante su rey Toante, quien los envió a la sacerdotisa” (Apolodoro, *Biblioteca*, Ep. 6). Por fortuna, ésta no era otra que Ifigenia, la propia hermana de Orestes, llevada allí por Ártemis desde su fallido sacrificio en Áulide, y, según relata la *Ifigenia en Táuride* de Eurípides, el reconocimiento tuvo lugar en la primera entrevista que mantuvieron la heroína y los cautivos. Los tres tramaron entonces huir con la estatua, y, siguiendo su plan, Ifigenia solicitó a Toante permiso para purificar la imagen en las aguas del mar antes de realizar el sacrificio. Obviamente, esta circunstancia les permitió a todos embarcarse y llegar hasta el Ática, donde crearon el santuario de Ártemis Brauronia.

Las distintas escenas de la *Ifigenia en Táuride* atrajeron ya a los pintores de vasos del siglo IV a.C., quienes mostraron a Orestes y Pílates prisioneros, o conversando con Ifigenia junto al altar de Ártemis, o iniciando con ella su huida, a menudo en presencia de Toante y sus súbditos vestidos de orientales. Estos temas, que proseguirían —sobre todo el segundo— en urnas helenísticas etruscas, volverían a ponerse de moda en el Periodo Imperial: por entonces, en pinturas pompeyanas (Fig. 157), en mosaicos y en relieves, observamos que el muestrario de escenas se enriquece con la de Ifigenia cogiendo la estatuilla de Ártemis para purificarla y la del combate durante la partida del barco; a veces, varias escenas se suceden en los sarcófagos relatando la leyenda completa.

Como la obra de Eurípides en general, la *Ifigenia en Táuride* resurge con el sentimentalismo del Barroco Tardío: en unos casos, lo que se prefiere es el momento en que los dos hermanos se reconocen (B. West, 1766); en otros, la huida en la nave y el tumultuoso ataque de los tauros (G.B. Tiepolo, 1736; H. Füssli, h. 1815), y hasta hay quien se plantea los sentimientos encontrados de Ifigenia en la playa de su país de adopción (V. Serov, 1893).

Felizmente casado con Hermíone, Orestes reinaría en Argos y en Esparta durante años. En cuanto a su hijo y sucesor, Tisámeno, sería derrotado y muerto por los Heraclidas, o descendientes de Heracles, en un combate irrelevante en apariencia. Sin embargo, el significado de esta batalla es grandioso: simboliza nada menos que el colapso de la cultura micénica y la llegada de los dorios al Peloponeso oriental: el paso, en una palabra, del mundo legendario de los héroes a la Historia propiamente dicha de los hombres.

3. LAS PRIMERAS AVENTURAS DE ULISES

De todos los “regresos” de héroes aqueos tras la Guerra de Troya, obviamente el más famoso es el de Ulises (en Grecia, Odiseo), relatado ya a fines del siglo VIII a.C. por la *Odisea*. El éxito continuado y constante de este grandioso poema a lo largo de los siglos, sea a través de sus propios versos, sea mediante refundiciones, es tan conocido que no necesita comentario, y por tanto podemos, sencillamente, contemplar las aventuras de nuestro héroe en su sucesión cronológica, sin atender a la hábil presentación de Homero, que sitúa las más famosas en un relato del propio protagonista al rey de los feacios.

Sin embargo, antes de empezar debemos, como en ocasiones anteriores, dar un repaso a las representaciones cíclicas de la leyenda. En la Antigüedad, el conjunto más famoso que nos ha llegado es, pese a su estado fragmentario, el pictórico del Esquilino (s. 50 a.C.), último resto de lo que fue, según Vitruvio (VII, 5), una costumbre extendida: la de adornar los muros con “viajes de Ulises en paisajes”; en las

artes decorativas, esta afición tuvo su correspondencia en ciertos “cuencos homéricos” con relieves del siglo II a.C. y en las llamadas “tablas odiseicas” del siglo I d.C.

Ya en época moderna, hemos de contar, desde luego, las principales series de grabados destinadas a ilustrar ediciones de la *Odisea* (J. Flaxman, 1792; O. Kokoschka, 1963; G. Manzù, 1977), pero también cassoni del siglo XV conjuntos de cuadros o de cartones para tapices (G. Pordenone, h. 1530; L. Cambiaso, h. 1580; J. Jordaens, h. 1630; H. Füssli, 1803, etc.), e incluso decoraciones al fresco con distintos pasajes del poema (F. Primaticcio en Fontainebleau, h. 1535; P. Tibaldi en el Palazzo Poggi de Bolonia, h. 1555; Guercino en Casa Pannini de Cento, 1615, etc.). En este bello conjunto, no desdice, desde luego, un film reciente como es *La Odisea*, de A. Konchalovsky (1997), bastante más fiel a Homero que el ya clásico *Ulises*, de M. Camerini, protagonizado por Kirk Douglas (1955).

La propia *Odisea*, dada su fama, ha sido a veces personificada en una figura, a menudo como compañera de la *Iliada*: desde la Antigüedad, ésta ha sido a menudo un marinero cubierto con un *pilos* o gorro cónico (*Cubilete de Herculano*, h. 30 a.C.; J.-A.-D. Ingres, 1827). Pero esta imagen no sólo representa las navegaciones de Ulises, sino que también identifica a Ulises mismo, tanto en sus aventuras como en imágenes presentativas, que no faltan en la Antigüedad (gemas sobre todo) ni en la Edad Contemporánea. (G. de Chirico, 1922; G. Manzù, 1968)

En realidad, Ulises es un héroe que resume en su persona muchas ideas, variables a lo largo de los tiempos, y que, por ello, constituye un verdadero símbolo, sea del afán de perfección (interpretación medieval), sea del deseo de conocer “el mundo, los vicios y las virtudes de los humanos” (así lo ve Dante, *Infierno*, c. XXVI), sea de la persecución del éxito (idea renacentista), sea, sencillamente, de la búsqueda del sentido de la propia existencia. En cierto modo, el éxito de Ulises hasta hoy radica en que es el más “humano” de todos los héroes de la Grecia antigua, aquél con el que nos identificamos más espontáneamente. No es casualidad que una de las mayores novelas del siglo XX sea precisamente el *Ulises* de J. Joyce (1922).

Iniciando ya las andanzas de nuestro héroe, cabe decir que el único pasaje que él no menciona en su relato a los feacios es un acontecimiento que presenció al organizar la partida de Troya con sus naves, sus compañeros y la anciana reina Hécuba, que le había correspondido en el reparto del botín. Fue entonces cuando se presentó Poliméstor, rey del vecino Quersoneso. Había dado muerte traicioneramente a Polidoro, un hijo de Príamo, para apoderarse de sus tesoros, y el cuerpo del desventurado había sido llevado por el mar hasta Hécuba; ésta, aunque ya prisionera, había atraído con falsas promesas al asesino y, cuando lo tuvo a su alcance, le dio terrible muerte con sus manos, convirtiéndose después en perra. Esta leyenda, pese a su dramatismo, ha sido pocas veces representada (L. Bramer, h. 1660; G.M. Crespi, h. 1700).

A partir de ese momento comienzan propiamente las aventuras de Ulises, aunque las primeras apenas tienen trascendencia iconográfica: nos referimos a su escala en Tracia, donde se enfrenta a los cícones y recibe del sacerdote Marón doce ánforas de vino (IX, 39-66) —tema de una cratera siciliana del siglo IV a.C.—, y al primer país fantástico que visita, una vez doblados los cabos del Peloponeso meridional: el de los hospitalarios lotófagos, comedores de una planta que hace perder la memoria (IX, 82-104).

Realmente, el primer gran conjunto de imágenes que nos debe ocupar es el que ilustra la llegada de Ulises a la tierra de los Cíclopes y su encuentro con Polifemo. Como es sabido, el tema es largamente descrito en la *Odisea* (IX, 105-542), pero Apolodoro lo resume con las siguientes palabras: “Cerca del mar había una gruta a la que se dirigió [Odiseo] portando en un cuero el vino que le diera Marón; era la gruta de Polifemo, hijo de Posidón y de la ninfa Toosa: hombre descomunal, salvaje y caníbal, que tenía un único ojo en la frente. Tras encender fuego y sacrificar alguna cabritilla, estaban comiendo [Odiseo y sus compañeros] cuando llegó el Cíclope, introdujo sus rebaños y cerró la salida con una enorme roca; después, al advertir su presencia, devoró a varios [hombres]. Entonces Odiseo le dio como bebida vino de Marón; tomó un trago, pidió otro... y se durmió dominado por la borrachera. Odiseo encontró en el suelo una viga, la afiló, ayudado por cuatro compañeros, puso su punta al rojo y cegó a Polifemo... [Más tarde], cuando los rebaños reclamaron su acostumbrado pasto, [El Cíclope] abrió la entrada y se colocó junto a ella con las manos extendidas para tantear las cabezas de ganado. Pero Odiseo ató los carneros de tres en tres, (amarrando bajo ellos a sus compañeros,) y él mismo se escondió bajo la barriga del más grande, de modo que salió con el ganado... Al zarpar, le gritó al Cíclope que su nombre era Odiseo y que había escapado de sus garras... [Entonces, Polifemo] arrancó unos peñascos y los arrojó al mar: a duras penas se salvó la nave (de nuestro héroe) de tales proyectiles. A partir de este suceso, Posidón se la tuvo jurada a Odiseo” (*Biblioteca*, Ep. 7, 4-9).

En la Antigüedad, aunque la figura de Polifemo pueda ser vista aislada, a veces reducida a su cara monstruosa, la leyenda que acabamos de relatar admite ser imaginada en cuatro instantes sucesivos: el primero es el ofrecimiento del vino al Cíclope, que aparece ya en vasos arcaicos, pero que se desarrolla sobre todo en urnas helenísticas etruscas y en grupos escultóricos (*Ninfeo de Polión* en Éfeso, h. 50 a.C.), mosaicos (*Domus Aurea*, h. 65 d.C.) y artes decorativas romanas, llegando hasta el siglo IV d.C. (mosaico de la Villa de Piazza Armerina).

El segundo pasaje es aquél en que Ulises y sus compañeros ciegan a Polifemo: surge ya en el siglo VII a. C. (en el *Ánfora de Eleusis* (Fig. 158) se combina con la escena anterior), pero desaparece prácticamente a fines del siglo V a.C., recuperándose tan sólo de forma puntual (*Tomba dell'Orco III* en Tarquinia, h. 330 a.C.; esculturas de Sperlonga, h. 15 d.C.).

La tercera fase es la huida de Ulises bajo un carnero, a veces concebida como un friso en el que aparecen los compañeros en idéntica posición. Esta iconografía aparece, tanto en Grecia como en Etruria, en el siglo VII a.C. y se desarrolla mucho en el Periodo Arcaico, pero se agota después, recuperándose sólo de forma circunstancial en el Helenismo y el Periodo Romano.

Finalmente, la escena final, en la que Polifemo lanza sus piedras contra el barco de Ulises, apenas fue figurada en obras menores y cerámicas de fines del Helenismo o en pinturas pompeyanas (Fig. 46).

En la Edad Moderna, no faltan ejemplos de la mayor parte de estos instantes; sin embargo, el interés se centra desde muy pronto en la grandiosa escena del desenlace, con Polifemo lanzando rocas y Ulises burlándose de él (P.P. Rubens, 1636; N. Poussin, h. 1660; J.M.W. Turner, 1829; A. Böcklin, 1896). Ello no obsta para que, en ocasiones, se busque un tema nuevo, como el del Cíclope devorando a los navegantes (A. Wiertz, 1860), o se dé un sentido simbólico a los antiguos, como hace G. Pérez Villalta en su *Ulises y Polifemo* (1984), que muestra al héroe cegando a un gigante de piedra.

Pero al lado de estas imágenes descriptivas se ve crecer el interés por el Cíclope propiamente dicho: fascina su figura de gigante con un solo ojo, que vive aislado en la naturaleza, que sufre sus amores desgraciados con Galatea (véase capítulo sexto), que da miedo a quien le mira y que, a la postre, es objeto de burlas o de rechazo general (G. Romano, 1528; N. Poussin, 1649; R. Dadd, 1852; O. Redon, h. 1880; F. Picabia, h. 1926; W. Baziotes, 1947, etc.).

Si el ojo único de Polifemo se relacionaba a menudo, ya en la Antigüedad, con el cráter del Etna, la siguiente escala de Ulises ha dado origen al nombre de las Islas Eolias: allí habría recibido Eolo a nuestro héroe, y allí le habría dado un odre que contenía todos los vientos, para que los utilizase a su gusto. Por desgracia, los marineros lo abrieron sin saber lo que contenía y, pese a los ruegos de Ulises, Eolo se negó a repetir el regalo, convencido de que los dioses desaprobaban el retorno inmediato del héroe a Ítaca (*Odisea*, X, 1-79) Con los restos de su flota, éste siguió buscando su camino y, ya en la costa de Campania, los salvajes lestrigones, apedreando desde la costa a sus naves, las hundieron (tema de una de las pinturas del ciclo del Esquilino, h. 50 a.C.): sólo un barco, capitaneado personalmente por Ulises, logró escapar (X, 80-134).

4. DE CIRCE A LAS SIRENAS

Con tan escaso bagaje, nuestro héroe se acercó al monte Circeo, así llamado porque la tradición situó en él a la maga Circe: "Tras dividir a sus compañeros, [Odiseo] permaneció junto a la nave, mientras que Euríloco fue a ver a Circe con otros veintidós. Invitados por ella, todos entraron, menos Euríloco, y ella les ofreció una pócima de queso, miel, cebada y vino, a la que había añadido una droga. Una vez

que la bebieron, los fue tocando con una varita y los convirtió en lobos, cerdos, borricos o leones. Euríloco fue a contar a Odiseo lo que había visto, y éste, portando la hierba *moly* que le dio Hermes, marchó al palacio de Circe. Fue el único al que no afectaron los encantamientos, porque echó *moly* al brebaje. Acto seguido, desenvainó la espada e hizo ademán de dar muerte a Circe; ella entonces, cambiando de opinión, devolvió a los compañeros su forma original. Odiseo, después de hacerle jurar que no le causaría ningún daño, compartió su lecho” (Apolodoro, *Biblioteca*, Ep. 7, 14-16, resumen de *Odisea*, X, 135-468).

La aventura de Circe, aunque ya aparece representada en el siglo VI a.C., no es un asunto muy común en la Antigüedad; sin embargo, cabe descubrir, puntualmente, la recepción por Ulises de la hierba *moly*, su irrupción en el palacio de Circe en presencia de los animales, y, sobre todo, su enfrentamiento con la maga cuando ésta prepara su poción (tema de un caricaturesco vaso del Cabirion de Tebas, h. 420 a.C.).

A partir del Renacimiento, la imagen de Circe se recupera, tanto por el pasaje de la *Odisea* (G. Stradano (Fig. 159); J. Brueghel de Velours, 1595; G.P. Panini, 1718; G. Moreau, 1882, etc.) como por su aventura con Pico (véase capítulo decimoséptimo). Sin embargo, poco a poco se evidencia que la importancia de la maga radica, no en sus acciones, sino en su propia personalidad, mezcla de misterio y ocultismo: de ella se ocupa ya D. Dossi (h. 1515), abriendo un camino sugerente para muchos (A. Allori, 1574; G.B. Castiglione, h. 1650; G. Romney, *Lady Hamilton como Circe*, h. 1789), y el interés se convierte en verdadera pasión a fines del siglo XIX (J.W. Waterhouse, 1891; G. Grosz, h. 1925).

Durante su estancia en el Circeo, que duró un año, Ulises recibió de su anfitriona los medios para viajar al Hades: quería informarse sobre la vida de sus antiguos compañeros y consultar al alma del adivino tebano Tiresias. En una palabra, se iba a desarrollar, como ya vimos en el capítulo séptimo, la primera *nekyia* o evocación de los muertos en los infiernos de la literatura griega (*Odisea*, X, 469 a XII, 7). Apenas nada podemos añadir ahora a cuanto entonces dijimos: si acaso, la representación puntual, en los siglos V y IV a.C., de la figura de Ulises preparando su sacrificio a la puerta del más allá, o la magnífica aparición del alma de Tiresias imaginada por H. Füssli (1774).

Finalmente, Ulises decide continuar su viaje hacia Ítaca, no sin recibir los últimos consejos de Circe. Gracias a ellos, al pasar junto a las Islas de las Sirenas, después de atravesar de norte a sur el Golfo de Nápoles, sabe cómo salvarse de sus seductores cantos, que atraían a los marineros a su perdición: hace que los demás se taponen sus oídos, mientras que él, deseoso de escuchar estas famosas melodías, se hace atar al palo del barco para evitar la tentación de saltar a las aguas (*Odisea*, XII, 8-200).

Obviamente, las sirenas son unos monstruos míticos de gran interés, por lo que necesitan una explicación complementaria. En la Antigüedad, pueden ser dos o cuatro, pero lo normal es que se las considere tres, y que se les atribuyan cometidos

muy concretos: “de ellas, una tocaba la cítara, la otra cantaba y la última tañía la flauta” (Apolodoro, *Biblioteca*, Ep. 7, 18). Su genealogía es muy confusa, tanto como la explicación mitográfica de su imagen, con cabeza de mujer y cuerpo de ave: sería el castigo infligido a unas doncellas por Deméter o Afrodita a causa de cierta ofensa. En concreto, se menciona el hecho de que una dondella, Parténope, aunque enamorada del joven frigio Metíoco, se negó a tener amores con él (tema de dos mosaicos romanos del siglo II d.C.), huyó a Campania —donde daría su nombre más antiguo a Nápoles— y allí fue convertida por Afrodita en sirena.

Por lo demás, es evidente la vinculación que mantienen estos genios con la música, y se habla incluso de un concurso que perdieron frente a las Musas, y que llevaría a éstas a adornarse con sus plumas como trofeo. Sin embargo, más sugestiva es la oscura relación que presentan con el ámbito de la muerte y del más allá: como hemos dicho, matan y, según algunos, comen a los marineros que se les acercan: de ahí que se vinculasen ideológica e iconográficamente a las Harpías, como ya hemos señalado en el capítulo vigésimo primero, y que, con el paso del tiempo y la evolución de las mentalidades, adquiriesen, ya a fines del Arcaísmo, un lugar en el arte fúnebre: aparecen desde entonces como protectoras de sepulcros y, en más de una ocasión, en actitud de plañideras, lo que se explica porque se las imaginaba, como “Musas del Más Allá”, animando con sus cantos las Islas de los Bienaventurados.

Desde un punto de vista estrictamente iconográfico, las “aves con cabeza humana” surgen en el arte griego en el siglo VII a.C. como adaptación de la iconografía del alma *ba* de los egipcios, y tienen al principio un sentido difuso, hasta el punto de documentarse en ocasiones “sirenas barbudas”. Sin embargo, en el Arcaísmo adquieren ya su sentido definitivo de “sirenas” y, en consecuencia, a fines del siglo VI a.C. comienza a evolucionar su imagen: para poner instrumentos en sus manos, han de tenerlas, y esto les permite adquirir, poco a poco, un torso completo de mujer (*Tumba de las Harpías* en Jantos, h. 480 a.C.), de forma que, ya en el Clasicismo, esta parte humana llega hasta el vientre, desarrollándose hasta los muslos en el Helenismo. Tal es la iconografía que, ya lo vimos en su momento, imitarán las Harpías en Época Romana.

A principios de la Edad Media, el problema se complicó, según señalamos en el capítulo sexto: san Isidoro describe correctamente a las sirenas, “que eran tres, (...) con un cuerpo mitad de doncella, mitad de pájaro, dotadas de alas y de garras” (*Etimologías*, XI, 3, 30), y marca así la senda para una tradición culta inamovible. Pero a su lado surgen, desde el siglo VI, quienes atribuyen a las sirenas la forma de las “tritonas”: un torso marino sobre una cola o dos piernas en forma de pez. De este modo nace una alternativa irreductible, que permanece viva hasta hoy: la “sirena-pájaro”, que suele perder su torso humano en el arte románico para volver a su efigie primigenia de ave con cabeza de mujer, se enfrenta a la “sirena medieval”, enriquecida

por el folklóre del norte de Europa (Melusina, Lorelei), que se agita en el mar con su cola (o sus dos colas) cubierta de escamas: realmente, podemos aún suscribir la opinión de Pierre de Beauvais en su bestiario del año 1206: "Hay tres clases de sirenas: dos de ellas son mitad mujer y mitad pez, y la otra, mitad mujer y mitad ave; y las tres emiten sonidos: una con su trompeta, la segunda con su arpa y la tercera, sencillamente, con su voz".

Durante la Edad Media, la sirena, cualquiera que sea su forma, centra su sentido en la idea de la tentación y del castigo que recibe quien cae en ella: no nos debe engañar el hecho de que su torso desnudo y su larga cabellera suelta sugieran el pecado de la lujuria: según los textos, éste cuenta tanto como la vanidad, la gula o cualquier otra pasión mundana. Por lo demás, en esos siglos se da el nombre de "sirenas", siguiendo la tradición de ciertos *Fisiólogos* tardoantiguos, a otros seres compuestos con torso de mujer: tal es el caso de las centauras, o de ciertas mujeres con patas o alas de ave y cola de pez: decididamente, las tentaciones pueden ser muy variadas y sugerentes.

En el Renacimiento se clarifican los términos, se disipan las connotaciones moralizantes y se recupera la tradición clásica, basada en los modelos romanos. Sin embargo, no podemos engañarnos: la "sirena-pájaro" se mantiene hasta hoy como una cita culta, basada en obras concretas de la Antigüedad: incluso hubo autores, a fines del siglo XIX, que intentaron recuperar la sirena arcaica, tan vivaz en los vasos griegos. En cambio, la "sirena medieval" se ha ido imponiendo por doquier, hasta el punto de ser hoy la que primero se nos viene a la mente, dominados como estamos por el cuento *La sirenita*, de H.Ch. Andersen, y sus múltiples ilustradores. Pero cabe además un tercer tipo de sirena a partir del Renacimiento: la que rechaza u oculta bajo el agua los aspectos monstruosos de su anatomía y se presenta como una figura femenina, más o menos huidiza o inquietante, en un ambiente marino o lacustre: esa imagen, muy desarrollada en el siglo XIX, acaba dando lugar, paradójicamente, a nuevos monstruos de pesadilla, como las *Sirenas* de G. Klimt (1899).

Por lo que se refiere a la representación del pasaje de Ulises y las sirenas, poco cabe decir, salvo que intenta siempre atenerse al texto de la *Odisea*. En la Antigüedad, la hallamos de forma uniforme, con la nave de perfil entre rocas, desde los vasos el siglo VI a.C. (Fig. 160) hasta los relieves y mosaicos del Periodo Imperial. Después, contemplamos su recuperación en la Edad Moderna, tanto en obras aisladas (A. Carracci, 1596) como ciclos sobre la *Odisea*, y asistimos a su enorme auge en el siglo XIX. Entonces pueden darse dos soluciones diversas: o bien Ulises, atado a su mástil, se enfrenta a las sirenas que asaltan literalmente su barco (J.W. Waterhouse, 1891; H.J. Draper, 1900), o bien se funden, para protagonizar la escena, un ambiente paisajístico inquietante y unas misteriosas sirenas, mientras que la nave queda en segundo término, como un objeto ciego que sigue su vía de forma inexorable (G. Moreau, h. 1889; E. Burne-Jones, 1895; E. Dulac, 1918).

5. DE ESCILA Y CARIBDIS A NAUSÍCAA

Ulises, una vez que ha superado indemne la prueba de las sirenas, se lanza hacia el sur, deja a un lado las Rocas Errantes y se enfrenta al estrecho de Mesina, cuyo paso resulta muy difícil por la presencia en él de dos seres terroríficos: la monstuosa Escila, de cuya compleja iconografía ya hablamos en el capítulo sexto, y la voraz Caribdis, imaginada como un enorme ser vivo de forma indeterminada, cuya inmensa boca absorbía cuanto aparecía en su entorno y lo vomitaba después entre inmensos remolinos (*Odisea*, XII, 201-259). Desde el punto de vista iconográfico, sólo nos interesa en la Antigüedad el enfrentamiento de Ulises y sus compañeros con Escila, que también mencionamos en el capítulo sexto, y que se representó a partir del siglo IV a.C. hasta la Época Imperial; en efecto, no parece que nadie se plantease nunca imaginar las terribles fauces de Caribdis. En cuanto al arte moderno, no parece que se haya interesado apenas por estos enfrentamientos, aunque, obviamente, los ilustradores de la *Odisea* los hayan evocado, juntándolos a menudo en la misma composición (H. Füssli, 1806).

Con su nave maltrecha, Ulises desembarcó enseguida en la costa oriental de Sicilia, y sus últimos compañeros cometieron un terrible error: sacrificaron, para calmar su hambre, unos toros blancos que allí había; pero los animales pertenecían a Helio (Sol), y Zeus, ante las protestas de éste, decidió castigar a los sacrílegos: cuando el barco zarpó, una terrible tempestad se abatió sobre él, lo destruyó y ahogó a sus ocupantes. Sólo se salvó Ulises, que no había participado en el banquete y que pudo, agarrado al mástil roto, flotar durante nueve días hasta llegar, extenuado, a la Isla Ogiqia, que se suele situar en la costa norte de África (*Odisea*, XII, 260-453).

Este naufragio, acaso el más terrible de la *Odisea*, fue sin duda reflejado ya en una vasija geométrica (h. 730 a.C.); también podemos ver su versión caricaturesca en un vaso del Cabirion de Tebas, donde Bóreas —el viento del norte— impulsa a Ulises (h. 420 a.C.), y pudo inspirar a Pánfilo de Sición (h. 360 a.C.) un cuadro recordado por Plinio (*Hist. Nat.* 35, 76). En la Edad Moderna, en cambio, lo que más ha interesado ha sido el final de la aventura: la llegada a la isla (P.-Ch. Trémollière, 1737)

Si los viajes anteriores de Ulises pudieron realizarse en poco más de un año, su estancia en Ogiqia se prolongó durante ocho. La señora del lugar, la ninfa Calipso, se enamoró de Ulises, como antes hiciera la maga Circe, y se empeñó en mantenerlo en su profunda y lujosa gruta: lo colmó de todo tipo de atenciones, puso a su servicio a numerosas ninfas e incluso le ofreció en vano la inmortalidad. Ulises resistió todas las tentaciones y, aunque tuvo con ella uno o dos hijos, siempre estuvo pensando en el momento de reanudar su retorno a Ítaca. Apiadada de él, su protectora Atenea abogó ante Zeus en el mismo sentido, y Hermes fue el encargado de ordenar a Calipso que soltase a su querido prisionero. En efecto, ésta accedió, y Ulises, tras construirse una balsa, se lanzó a la mar (*Odisea*, V, 1-281).

Pese a su duración, la estancia de Ulises junto a Calipso interesó tan poco a los artistas antiguos como al propio Homero, que se fijó sobre todo en la despedida del héroe: a lo largo de la cultura grecorromana, apenas se documenta este tema en una pintura de Nicias (h. 350 a.C.) recordada por Plinio (35, 132), y en escasas obras menores.

En cambio, el Barroco se vio atraído por esta extraña aventura, e insistió en los placeres de la isla (J. Brueghel de Velours, h. 1616) y en la acción de los dioses para liberar a Ulises (G. de Laresse, h. 1685; G.P. Panini, h. 1716; C. van Loo, h. 1750). A partir de entonces, empezó a interesar la idea misma de esta isla mágica y placentera, pero quizá peligrosa (J. Martin, 1833; M. Beckman, 1943), ya que, paradójicamente, sólo causó desgracias: primero, la de Ulises, que se pasó años deseando huir de ella (A. Böcklin, 1883), y después, la de Calipso, que hubo de despedir a su amado (A. Kauffmann, 1778; S. Palmer, 1848).

Posidón, que aún mantenía su rencor contra Ulises por la aventura de Polifemo, hizo un último intento para detenerlo, enviándole un oleaje que destruyese su frágil barca. Pero el héroe se salvó una vez más, ayudado por la diosa marina Ino o Leucótea (cuya curiosa historia ya relatamos en el capítulo decimonoveno): ésta lo sostuvo con su velo (tema reflejado por H. Füssli, 1805), de modo que, agarrado a un madero y desnudo, pudo llegar a la isla Esqueria (probablemente Corfú), donde habitaban los feacios (*Odisea*, V, 281-493).

Cuando despertó en la playa, Ulises descubrió a la princesa Nausícaa, que había ido con sus criadas a lavar la ropa a un río próximo. Haciendo gala de hospitalidad, la joven le indicó el camino al palacio de sus padres, los reyes Alcínoo y Arete (*Odisea*, c. VI). Allí llegó acompañado por Atenea disfrazada, comprobando que los monarcas eran tan hospitalarios como su hija, puesto que se dignaron a charlar con él largo rato sin conocer su identidad (canto, VII); después, decidieron preparar el retorno de su huésped a Ítaca y, para honrarle, organizaron unos juegos atléticos en los que el propio Ulises intervino con éxito y dejó enamorada a Nausícaa. Pero en el momento en que el aedo Demódoco se puso a cantar la historia del Caballo de Troya, Ulises no pudo por menos que emocionarse y revelar su identidad (c. VIII). Fue entonces cuando dio comienzo al largo relato de sus aventuras (cs. IX a XII), y, al concluirlo, embarcó para Ítaca: en una playa de esta isla, y rodeado de regalos, lo dejaron los navegantes feacios antes de retornar a su tierra. (c. XIII)

La estancia de Ulises entre los feacios apenas tiene representaciones antiguas: si acaso, puede descubrirse el encuentro con Nausícaa en tres vasijas áticas del periodo 440-420 a.C., acaso inspiradas en un cuadro pintado por Polignoto pocos años antes (Pausanias, I, 22, 6). Por lo demás, apenas podemos descubrir una versión cómica de la recepción del viajero por los monarcas en una vasija del siglo IV a.C.

La situación cambia de forma drástica a partir del siglo XVI. Y no porque los feacios cobren especial interés —pues son pocos los autores que se interesan por sus

fiestas (A. Canova, 1787), por la presencia de Ulises en su corte (F. Hayez, h. 1813) y por su partida hacia Ítaca (C. Lorrain, 1646): lo que atrae la atención es la figura de Nausícaa, con su inocencia infantil: su encuentro con Ulises se reproduce una y otra vez (P. Coecke van Aelst, h. 1545; P.P. Rubens y L. van Uden, 1630; J.H.W. Tischbein, 1819; V. Serov, 1910, etc.), y la propia niña enamorada se hace acreedora incluso a imágenes presentativas (lord Leighton, h. 1878; M. Denis, h. 1930).

6. PENÉLOPE, TELÉMACO Y EL RETORNO DE ULISES

En el momento en que Ulises alcanza, tras diez años de guerra y otros tantos de navegaciones, las playas de su amada Ítaca, merece la pena que veamos la situación en que ha vivido su Reino durante ese periodo: Penélope, la esposa de nuestro héroe, ha logrado mantener en el mejor estado posible el patrimonio regio, demostrando su capacidad y energía, y se ha resistido siempre, en los últimos años, a creer las noticias que hablaban de la muerte de su marido: pese a los numerosos pretendientes que la asedian, y que han tomado el palacio real como escenario para sus diversiones, se niega a volverse a casar: cree que Ulises volverá y, para dar evasivas a quienes piden su mano, asegura que se desposará cuando concluya un tapiz que realiza todos los días, y que desteje por las noches.

Obviamente, la figura de Penélope, verdadero símbolo de la fidelidad conyugal, ha interesado a variados artistas desde la propia Grecia: bien conocida es su imagen esculpida hacia 460 a.C. (Fig. 198), que se copió ya en vasos de su época (Pintor de Penélope, h. 450) y que mantuvo su éxito en escultura y gemas hasta el Periodo Imperial. Su actitud meditabunda, con la mejilla apoyada en una mano, ha marcado la tendencia general de las efigies presentativas de esta heroína: su influjo —o por lo menos su espíritu— es fácil de detectar incluso en el siglo xx (A. Bourdelle, 1912; P. Delvaux, h. 1945; D. Ligare, 1984).

Por lo demás, cabe decir que la postura sedente de esa estatua clásica es muy apropiada para figurar a una tejedora, que es la función que suele desempeñar la esposa de Ulises (F. Lemoyne, 1729; D.G. Rossetti, 1869). Pero no es éste el único contexto en el que aparece figurada: también podemos verla cuidando de Telémaco en su infancia (J. Wright de Derby, 1783; G. de Chirico, 1970), o asediada por los pretendientes, tanto en obras secundarias de la Antigüedad como en alguna pintura moderna (J.W. Waterhouse, 1912), o incluso formando con Ulises la imagen de la pareja ideal (F. Primaticcio, h. 1560).

En ocasiones, Penélope aparece también recibiendo a Telémaco, que viene a despedirse o a dar cuenta de sus viajes: así la vemos en el vaso del Pintor de Penélope que acabamos de citar, o en otras obras posteriores, como una bella tabla de Pinturicchio (Fig. 161) o un relieve de A. Canova (1787). Sin embargo, Telémaco no

disminuye su interés al de ser un mero acompañante de su madre: recién nacido cuando Ulises partió hacia Troya, ha crecido en el palacio y se muestra, en los versos de la *Odisea*, ante la difícil perspectiva de convertirse en adulto, apoyado por Atenea, frente a unos pretendientes que lo desprecian por su juventud (canto I). Si realiza una serie de viajes, sin duda es para tener noticias sobre su padre, pero también para aprender el oficio de rey (cantos II a IV).

Fruto de este criterio, podemos hallar a Telémaco representado, ya en la Antigüedad, en algunas escenas de su leyenda —por ejemplo, en sus visitas a Néstor y a Menelao—, pero es sobre todo en la Edad Moderna cuando la idea de la “formación del príncipe” lo hace surgir con fuerza, tanto en los ciclos generales de la *Odisea* como en alguno dedicado a él específicamente (frescos del genovés Palazzo Grimaldi, por L. Cambiaso, h. 1580); además, también lo descubrimos, en ocasiones, en alguna de sus aventuras más conocidas, como la recepción de Néstor (E.-A. Bourdelle, 1884).

Dentro de este mismo contexto ideológico, la vida legendaria de Telémaco tomará muy altos vuelos, en el siglo XVIII, con la publicación de una novela dedicada a un sobrino y presunto heredero de Luis XIV: *Les aventures de Télémaque*, de F. de Fénelon (1699). Según este relato de intención docente, Telémaco, acompañado siempre por Minerva bajo la apariencia del anciano Mentor, se ve envuelto en las más diversas aventuras, que van conformando su espíritu: al comienzo, un naufragio le lleva hasta Calipso, a la que narra sus andanzas anteriores; pero, al enamorarse de él la diosa y no poder corresponderle por estar él enamorado a su vez de la ninfa Eucaris, se ve obligado a alejarse. Entonces encuentra a Idomeneo, que ha sido expulsado de Creta por su mal gobierno, y se hace amigo suyo. Tras unos combates en el sur de Italia, baja a los infiernos en busca de Ulises y, finalmente, pese al amor que por él siente la hija de Idomeneo, decide volver a Ítaca, donde su padre está a punto de arribar.

Dado el entusiasmo que suscitó esta novela durante más de un siglo, se comprende que pintores como Ch.-J. Natoire (1739), Ch. van Loo (1754) o A. Kauffmann (1771-1788) realizasen ciclos enteros para ilustrarla, y que numerosos artistas se inspirasen en sus pasajes más sentimentales o pintorescos (J. Raoux, 1722; G.B. Tiepolo, h. 1750; J.-L. David, 1818; J.-J. Perraud, 1847).

Volviendo a la Antigüedad, cabe señalar que, aunque ocupan la mitad de la *Odisea*, los acontecimientos que ocurren en Ítaca tras la llegada de Ulises tienen una importancia relativamente escasa en el campo del arte, y por tanto podemos tratarlos con cierta rapidez: prácticamente, se limitan a dos grandes apartados: el reconocimiento de Ulises por parte de sus amigos (cs. XIII a XX), y la reconquista del poder en su propio palacio (cs. XXI a XXIV).

El primero de estos apartados es resumido así por Apolodoro: “Odiseo, al enterarse de lo que sucede en su casa, llega disfrazado de mendigo ante su esclavo Eumeo, se da a conocer a Telémaco y se presenta en la ciudad... Llegado al palacio, pide a

los pretendientes comida y, al enfrentársele un hombre llamado Iro, lucha con él. Tras hacerse reconocer por Eumeo y Filecio, en compañía de ellos y de Telémaco elabora un plan contra los pretendientes” (*Biblioteca*, Ep. 7, 32). Sin embargo, en esta síntesis apretada se olvidan los dos reconocimientos que tienen más importancia en la plástica: el del viejo perro Argo, que reconoce a su dueño a la entrada del palacio y muere al instante (c. XVII), y el de la nodriza Euriclea, quien, tras la primera entrevista del caminante con Penélope —que no lo reconoce aún—, descubre su identidad cuando le lava los pies (c. XIX).

En la Antigüedad, observamos que la figura de Ulises disfrazado de mendigo se convierte en algunas gemas helenísticas y romanas, por razones personales de sus propietarios, en una alternativa a la imagen presentativa del Ulises marinero. En cuanto a los sucesivos reconocimientos, hallamos los de Eumeo, el perro Argos y Euriclea en diversas obras que, desde el siglo V a.C. (“relieves de Melos”), se suceden hasta el Periodo Imperial (“placas Campana”, etc.). En este contexto, el encuentro de Ulises con Penélope —el más dramático sin duda—, es lógicamente el más representado, pero tiene la misma historia: la heroína aparece con su típica postura sentada en “relieves de Melos”, y la escena se prolonga, a través de vasos griegos y de obras helenísticas, hasta ciertas “placas Campana” y pinturas de Pompeya, renovándose aún en un mosaico tardorromano de Apamea (Siria).

A partir del Renacimiento vuelven a tratarse estos temas, pero no muy a menudo. Curiosamente, el primer pasaje que interesa —a Filarete, h. 1450— es el combate de Ulises con el mendigo Iro, que apenas volverá a resurgir más tarde (L. Corinth, 1903); después, toda la historia queda reducida, prácticamente, a una reunión de Ulises con Atenea (P. Lastman, 1625) y, sobre todo, al momento en que Euriclea reconoce a Ulises (P. Peyron, 1800; W. Bouguereau, 1848; G. Boulanger, 1849): realmente, lo que más interesa es ya el puro concepto del retorno de Ulises a su patria como culminación de su gesta (G. Rouault, 1929; S. Dalí, 1936).

El final de la *Odisea* es la victoria del héroe, que comienza con un curioso concurso: “Penélope entregó a los pretendientes el arco de Odiseo, que éste había recibido a su vez de Ífito (el hermano de Yole), y aseguró que se casaría con quien pudiera tenderlo. Como ninguno lo lograra, Odiseo lo tomó en sus manos y comenzó a disparar contra los pretendientes, auxiliado por Eumeo, Filecio y Telémaco. Abatió también... a las sirvientas que compartían lecho con ellos; por último, se dio a conocer a su esposa y a su padre (Laertes)” (Apolodoro, *Biblioteca*, Ep. 7, 33).

Si el concurso del arco no aparece en el arte antiguo, sí es, en cambio, bastante común la escena de la muerte de los pretendientes: la vemos en cerámica en torno al año 500 a.C., tiene particular éxito en el Clasicismo, cuando se ocupan de ella Polignoto (Pausanias, IX, 4, 2) y otros autores (Fig. 162) y después se prolonga, siempre con su esquema tradicional —Ulises y sus compañeros en un extremo de la

escena, los pretendientes cayendo en confusa maraña frente a ellos— en obras helénicas y sarcófagos romanos.

Ese mismo tema, cargado de movimiento y vistosidad es, claro está, el que más interesa a partir del Renacimiento, variándose su composición de forma imaginativa (L. Cambiaso, h. 1565; F. Le Moyne, 1729; B. Thorvaldsen, h. 1814; G. Moreau, 1852; L. Corinth, 1913); pero a su lado surge, con toda su tensión dramática, la competición del arco (Padovanino, h. 1645; A. Kauffmann, 1769; A. Maillol, 1910). Curiosamente, un tema tan definitivo en la *Odisea* como el reconocimiento de Ulises por Penélope apenas ha interesado casi a nadie (H. Füssli, 1810); y es que el final feliz resulta casi impensable en las leyendas de los héroes.

Los relatos sobre los últimos años de Ulises son muy variados y contradictorios, pues fueron muchas las culturas —incluida la etrusca— que quisieron hacerle viajar de nuevo y pasar por sus tierras. Parece como si, durante su reinado, la cultura micénica de Ítaca se fuese desvaneciendo, y ni siquiera está claro que Telémaco pudiese llegar a sentarse en el trono.

7. LOS VIAJES DE ÉNEAS

Si Ulises, pese a su brillante actuación durante la Guerra de Troya, hubo de correr múltiples aventuras para crear su imagen indeleble, lo mismo le ocurrió a Eneas, el jefe del contingente troyano que logró huir de su ciudad en la noche de su destrucción y dirigir las andanzas de sus compañeros hasta su definitivo asentamiento en el Lacio; en cierto modo, Eneas “es” la *Eneida* de Virgilio, y su historia iconográfica apenas tiene valor al margen de este poema.

El gran héroe troyano brilló sin duda, él también, en la contienda contra los aqueos: la *Iliada* relata sus combates individuales y su actuación en diversas refriegas generalizadas; pero, como es costumbre en estos casos, la iconografía de sus gestas se pierde entre tantas de esa índole, y sólo su nombre inscrito en varios vasos griegos permite identificarlo. Realmente, la primera gesta que caracteriza a nuestro héroe es la que tiene lugar durante la *Iliupersis*, cuando toma en hombros a su padre Anquises —el que otrora fuera amante de Afrodita, como ya vimos en el capítulo duodécimo— y, acompañado por su hijo Ascanio (o Julio), se pone al frente de los fugitivos, protegidos por las tinieblas, mientras que su esposa Creúsa desaparece misteriosamente.

Esta escena inconfundible, que ya menudea en vasos de fines del Arcaísmo, se convierte en la imagen más característica del héroe, casi su figura presentativa, cuando se esculpe para el *Foro de Augusto*: Eneas, con armadura, lleva sobre sus hombros a su barbado padre, vestido con túnica y manto, mientras que, a sus pies, se ve avanzar a Ascanio portando los Penates y el último *Paladio* de Troya. Tanto se reproducirá este grupo, incluso en monedas, que será inmediatamente recuperado en el

Renacimiento (Fig. 163): Rafael puede utilizarlo ya como un grupo secundario en el *Incendio del Borgo* (1514) y, con variantes, acude a la mente de los artistas cada vez que debe representarse a Eneas de forma inconfundible (D. Beccafumi, h. 1520; F. Barocci, 1586; E. Elsheimer, h. 1602; G.L. Bernini, 1618; etc.), o incluso cuando se quiere presentar una visión alegórica de la piedad filial. (*Emblemas* de A. Alciato)

Como hemos hecho con la *Odisea*, vamos a proceder a relatar las acciones de la *Eneida* en orden lógico, haciendo abstracción de los relatos que vuelven la vista hacia acontecimientos anteriores. Además, también como entonces, comenzaremos señalando las iconografías de carácter cíclico. Sin embargo, ya en el momento de plantearnos este apartado advertimos una diferencia enorme con respecto al poema homérico: si éste fue compuesto en el siglo VIII a.C., y ello le permitió convertirse en base para iconografías variadas desde el propio Periodo Geométrico, la redacción de la *Eneida* se fecha en los años 29-19 a.C., y, a pesar del apoyo que prestó Augusto a su difusión, careció en la propia Roma del eco que tuvo, por ejemplo, la leyenda de Rómulo. Esto explica que sus reflejos artísticos fuesen relativamente escasos en el Periodo Imperial, y que su iconografía cíclica antigua se circunscriba a las miniaturas que ilustraron manuscritos del propio poema (*Vergilius Vaticanus*, h. 400 d.C.; *Vergilius Romanus*, h. 480 d.C.). Realmente, Eneas hubo de esperar al pleno medioevo occidental para empezar a ser conocido —h. 1160 se escribió en verso el *Roman d'Eneas*, adaptación de la *Eneida*—, y sólo a partir de entonces se planteó, de forma muy tímida al principio, su ilustración artística.

El mayor empuje para el poema de Virgilio viene del Humanismo, que exalta su importancia literaria, y de la recuperación de Roma como capital pontificia a principios del siglo xv: las leyendas sobre los orígenes de la Urbe se convierten en timbre de orgullo ciudadano y, poco a poco, su iconografía comienza a difundirse en los edificios públicos y las moradas nobiliarias. En cuanto a las clases cultas de toda Europa, hasta mediados del siglo xviii no empezarán a discutir los méritos respectivos de Homero y Virgilio, y seguirán viendo la *Eneida* como la máxima expresión de la épica antigua, libro de lectura predilecto en cualquier ambiente civilizado; además, el origen de Roma era el de cualquier estado europeo, pues todos se consideraban herederos del Imperio Romano y su cultura.

Por tanto, era lógico, tanto en Roma como en Europa entera, que se quisiesen celebrar las hazañas de Eneas, y que se acudiese para ello a los medios más variados. Podían plantearse, como es lógico, series de cuadros: tras los primeros ensayos en algún *cassone* de h. 1450, este sistema se difundiría desde Dosso Dossi (h. 1525) hasta A. Coppel, quien hizo un importante conjunto para el Palais Royal de París (1716). Sin embargo, lo que se impuso con mayor energía fue la composición de frescos palaciegos donde pudiesen seguirse las aventuras de nuestro héroe (N. dell'Abbate en el castillo genovés de Scandiano, h. 1545; P. del Vaga en el romano Palazzo Massimo alle

Colonne, h. 1545; otros conjuntos de los Carracci (1584) y Pietro da Cortona (1651), o, finalmente, el de G.B. Tiepolo en la Villa Valmarana de Vicenza, 1757). Todo ello sin olvidar las series de miniaturas y grabados para ilustrar ediciones del poema de Virgilio, con conjuntos tan prolijos como los 200 dibujos de A.-L. Girodet (1825), o tan curiosos como las doce miniaturas compuestas por E. Burne-Jones para una versión manuscrita realizada en 1874.

Las andanzas de Eneas y sus compañeros comienzan por el prolongado periplo que les lleva hasta el Mediterráneo occidental. Embarcados en veinte naves, costean Tracia, ofrecen sacrificios a la tumba de Polidoro, el hijo de Príamo allí asesinado, y reciben en Delos un oráculo de Apolo: han de buscar, para instalarse, la tierra de sus antepasados. Ya en Creta, un sueño revela a Eneas que tal lugar es Hesperia (Italia), donde había nacido Dárdano, el fundador de Troya. Las naves se dirigen por tanto hacia Occidente, y los marineros reciben presagios de las Harpías en las Islas Estrofiades (tema tratado por F. Perrier, h. 1646). Después llegan al Epiro, donde son bien recibidos por los troyanos Héleno y Andrómaca, casados tras la muerte de Neoptólemo (A. Kauffmann, 1775). Héleno, que mantiene su capacidad profética, señala a Eneas que deberá instalarse allí donde encuentre una cerda con treinta lechones, pero que antes habrá de pasar múltiples pruebas y consultar a la Sibila de Cumas. Reanudado el viaje, la flota costea el sur de Italia y desembarca en Sicilia, donde tiene lugar la muerte de Anquises.

Estos viajes, y muchos de los acontecimientos que los jalonan, han sido obviamente representados en los ciclos decorativos que acabamos de señalar. Sin embargo, prescindiremos de este apartado iconográfico para evitar constantes reiteraciones, y reconoceremos por tanto que esta fase inicial del relato ha interesado, por sí misma, a pocos artistas (C. Lorrain, *Vista de la costa de Delos con Eneas*, h. 1670).

La situación cambia en el pasaje siguiente, que se sitúa de hecho al comienzo de la *Eneida*: cuando Eneas y los suyos parten de Sicilia, Juno ordena a Eolo que envíe una tempestad para destruir la flota (tema tratado, entre otros, por F. Boucher, 1769). En efecto, Eolo suelta los vientos (T. Zuccari, h. 1560; F. Albani, h. 1655; J.-J. Lagrenée, 1775) y Eneas se encuentra dominado por la tormenta (W. Hogarth, 1736). Sin embargo, Neptuno reacciona y se enfrenta sin contemplaciones a Eolo y a los vientos desencadenados: es la escena denominada "*Quos ego!*", que ya estudiamos en el capítulo sexto como una de las mejores representaciones del dios del mar.

Llegan las naves troyanas a una playa del norte de África, y Eneas parte a buscar caza, acompañado por Acates (C. Lorrain, 1672). Es entonces cuando se le aparece su madre Venus, vestida de cazadora (M. Raimondi, h. 1530; P. di Cortona, h. 1630), y les pone en camino hacia la ciudad de Cartago (A. Kauffmann, h. 1800). Llegados allí, se detienen a contemplar las puertas del templo de Juno hasta que se presenta ante ellos la reina Dido al frente de su cortejo. Venus trama que ambos se enamoren, y el

libro I del poema concluye cuando se inicia el banquete al que Dido invita a sus huéspedes, y al que acude el propio dios Amor, que ha asumido las formas de Ascanio.

Los libros II y III ponen en boca de Eneas la descripción de la caída de Troya —por tanto, ya vimos su iconografía en el capítulo anterior—, así como el relato de su huida de la ciudad incendiada hasta llegar a las costas de Cartago, tal como acabamos de contarlo. De hecho, la historia de Dido y Eneas no se reanuda hasta el libro IV, que es el dedicado a cantar sus amores. Éstos constituyen la aventura más fecunda, artísticamente hablando, de toda la *Eneida*, y baste decir que llegaron a diseñarse series de tapices dedicados exclusivamente a ella (G.F. Romanelli, h. 1635).

Realmente, Dido es una figura impresionante, que llegaría a ser incluida por G. Chaucer en su *Legend of Good Women* (h. 1385) y que, gracias a ésta y a otras circunstancias, ha llegado a inspirar más imágenes representativas que el propio Eneas (A. Mantegna, h. 1500; E. Burne-Jones, 1861; C. Klein, 1947): su efigie de reina apasionada y sufriente llega en efecto a ensombrecer en más de una ocasión a la de su amado, siempre tan sumiso a las órdenes de los dioses. Además, tiene toda una historia tras de sí: es viuda, y se ha visto obligada a huir de su tierra y para fundar la ciudad de Cartago (G.B. Pittoni, h. 1730; J.M.W. Turner, 1815).

La historia de la pareja tiene tres momentos principales, que han atraído a diversos artistas: el primero es el banquete ofrecido por la reina a su huésped, un pasaje descrito, como ya hemos señalado, en el canto I: su lujo, la curiosa figura de Amor-Ascanio y el enamoramiento de la dama son los alicientes de una escena que ha inspirado, por ejemplo, a J. de la Corte (h. 1650), F. Solimena (h. 1710), P.-N. Guérin (1815) o H. Fantin-Latour (1876).

Aún más importante es la jornada de caza en la que se declara el amor de los dos protagonistas: plantea a veces problemas iconográficos —puede parecernos una reunión de Ares [Marte] y Ártemis [Diana], carente de justificación mitológica, aunque posible como alegoría—; sin embargo, es un momento tan emotivo que incluso se dio ya en un sarcófago y varios mosaicos romanos (siglos II a VI d.C.). En la Edad Moderna, sus dos fases esenciales —caza propiamente dicha y refugio de los amantes en una cueva— han sido representadas por M. de Vos (h. 1600), P.P. Rubens (h. 1628), C. Lorrain (1676) y J.M.W. Turner (1814), entre otros artistas.

Pero la situación se complica, Júpiter interviene y Mercurio debe ordenar a Eneas que parta para Italia (G.B. Tiepolo, 1731). Es entonces cuando se desencadena el desenlace fatal de estos amores: pese a todos los ruegos, el troyano decide marcharse (F. de' Mura, h. 1750), y Dido, desesperada, se despide de su lecho, maldice a Eneas y se suicida en una escena terrible, que merece la pena ser transcrita: "Habla todavía cuando sus doncellas la ven inclinarse sobre la espada y contemplan la sangre que fluye por el hierro y se esparce por las manos. El griterío asciende a la alta bóveda, y la Fama danza delirante por la ciudad atónita... Dido intenta alzar los párpados

pesados, pero de nuevo desfallece. La honda herida de la espada clavada borbotlea en su pecho. Tres veces se apoya en el codo para incorporarse, y tres veces cae hacia atrás rodando sobre el lecho. Sus ojos extraviados buscan la luz del día por la bóveda del cielo”; finalmente, Iris desciende y corta un bucle de su frente: “Al instante se disipa todo el calor del cuerpo y la vida se pierde entre las auras” (*Eneida*, IV, 662-705). Se comprende que, ante tal descripción, se sintiesen inspirados A. Carracci (h. 1592), Guercino (1630), P.P. Rubens (h. 1635), S. Vouet (Fig. 164) y otros muchos pintores, tanto renacentistas como barrocos.

8. ÉNEAS EN ITALIA

Eneas prosigue sus andanzas en Sicilia, donde celebra juegos funerarios en honor de su padre Anquises (F. Bol, h. 1662) y donde las mujeres troyanas, hartas de aventuras, intentan quemar las naves (C. Lorrain, h. 1643). Una vez reembarcado, va a Cumas, porque desea consultar a la Sibila y bajar a los infiernos. En efecto, ambos se internan por las riberas del Lago Averno, protegidos por una rama de oro (J.M.W. Turner, h. 1798; E. Delacroix, 1838), e inician su visita al Más Allá.

Como en el caso de la *nekyia* de Ulises, no podemos en este punto sino enviar al capítulo séptimo, donde pueden verse detalles del infierno imaginado por Virgilio en el libro VI de su poema. Sin embargo, en este caso hemos de añadir que la descripción –verdadera base del infierno dantesco– resultó muy sugerente en la Edad Moderna: baste recordar diversas obras en las que J. Brueghel el Viejo (1600), G.M. Crespi (h. 1700), S. Conca (h. 1735), E. Burne-Jones (1871) y otros pintores se han entretenido en recrear ámbitos variados de este inframundo fantástico.

La segunda mitad de la *Eneida* (libros VII a XII) relata la llegada de Eneas a la desembocadura del Tíber y los numerosos avatares que llevaron a los troyanos a establecerse en el Lacio. Decididamente, y a pesar de la belleza intrínseca del poema, la temática toma un tinte local muy marcado, y este detalle supone un cambio evidente a la hora de estudiar su iconografía: por una parte, hallamos ya, en ocasiones, imágenes romanas antiguas que ilustran este proceso de conquista –verdadero origen remoto del Imperio Romano–, pero, en contraposición, disminuye drásticamente el número de artistas modernos ajenos a Italia que se interesen por tales aventuras: en realidad, nos hallamos ante una temática que interesa, sobre todo, a los autores de ciclos sobre Eneas vinculados directamente a la Urbe.

En la Antigüedad, los temas escogidos son los de carácter más simbólico, religioso o militar: un relieve de Nápoles muestra el desembarco del héroe (siglo III d.C.), y dos monedas (h. 200 a.C.), el convenio entre Eneas y el rey Latino; varias obras, entre las que destaca un magnífico relieve del *Ara Pacis* (h. 10 a.C.), describen el momento en que Eneas, viajando desde la costa hacia el futuro emplazamiento de

Roma —la aldea que gobierna Evandro por entonces—, encuentra y sacrifica la cerda con treinta lechones de la que había hablado Héleno (*Eneida*, VIII, 80-85); por su parte, las guerras en el Lacio son evocadas por las pinturas del *Columbario del Esquilino* (h. 50 a.C.) y por una importante pintura pompeyana en la que Eneas, apoyado en Ascanio, es curado por su médico Yápigé bajo la mirada de Venus (*Eneida*, XII, 391-424); en cambio, el carácter devoto del héroe es exaltado a través de algunos relieves que lo muestran ofreciendo sacrificios, y, finalmente, en un sarcófago se recuerdan las bodas de Eneas y Lavinia, la hija del rey Latino, por cuya mano se habían librado tantas batallas.

Por el contrario, la pintura de la Edad Moderna se fija en los temas más atractivos desde el punto de vista plástico o sentimental: el desembarco en Italia, desde luego (G. Butteri, 1570; C. Lorrain, 1650), pero después la muerte involuntaria del ciervo de Silvia por Ascanio, pretexto para el inicio de las hostilidades (P.P. Rubens, h. 1639; A. Kauffmann, 1777); sigue la aparición en sueños del dios-río Tíber a Eneas (S. Rosa, h. 1663), y se hace especie hincapié en la realización por Vulcano de las armas para Eneas por encargo de Venus (Giulio Romano, 1525; A. van Dyck, h. 1630; A. Palomino, h. 1700; F. Boucher, 1732; etc.), aunque menos en la recepción de esas mismas armas por su destinatario (N. Poussin, h. 1635). Finalmente, hallamos algunas escenas de combates de Eneas, sobre todo el que le enfrenta con Turno al final del poema (A. di Giovanni, h. 1450; L. Cambiaso, h. 1565; L. Giordano, 1688), y no podemos dejar de citar, siquiera como colofón, una película sobre esta parte final de las aventuras de nuestro héroe: *La leyenda de Eneas*, protagonizada por Steve Reeves (1962), no del todo infiel a la trama de Virgilio.

La *Eneida* concluye abruptamente tras el duelo de Eneas y Turno, porque Virgilio, sorprendido por la muerte, no pudo seguir adelante. Sin embargo, otros autores nos informan del final de la vida de Eneas, y no han faltado artistas, antiguos y modernos, decididos a imaginar sus dos pasajes principales. Así, sabemos que nuestro héroe llegó a fundar, en honor de su esposa, la ciudad de Lavinio (así se ve en el friso ya citado del *Columbario del Esquilino*, h. 50 a.C.), y, sobre todo, se decía que, a instancias de Venus, Júpiter le concedió la inmortalidad: lavado de sus imperfecciones por las aguas del río Numicio, se convirtió en dios con el nombre de Indígete (Ovidio, *Metamorfosis*, XIV, 581-609): tal fue su apoteosis, que evocaron artistas como J. Jordaens (h. 1617), Ch. le Brun (h. 1642) o G.B. Tiepolo (1762). No cabía principio más prometedor para el Reino que, unas generaciones más tarde, vería el nacimiento de Rómulo y Remo.

Capítulo vigésimo cuarto

Temas de literatura, filosofía y arte

Ya hemos concluido las leyendas de los héroes, de los guerreros y monarcas que vivieron en la Edad de Bronce. Tras ellos, el llamado “Retorno de los Heraclidas” —que hoy solemos identificar con las llamadas “invasiones dorias”— da paso al mundo de los hombres propiamente dichos, de los habitantes de Grecia y de Italia en la Edad de Hierro. Aún coleará la idea de mitificar ciertos sucesos y personajes —la existencia de Homero, la fundación de Roma—, pero, globalmente, se abre camino la Historia propiamente dicha, que es el campo que nos va a ocupar en los últimos capítulos.

Sin embargo, nos parece de justicia, antes de entrar en la Historia convencional —la política, la bélica—, detenernos en un ámbito peculiar: el de la cultura. Es importante estudiar la propia imagen de los poetas que cantaron los mitos que hasta ahora hemos estudiado, de los artistas antiguos que los ilustraron y de los filósofos y científicos que discutieron sobre ellos. Estos hombres, a los que llamaremos globalmente “creadores”, constituyen en cierto modo el puente necesario entre la mitología y la Historia.

I. LOS CREADORES ANTIGUOS VISTOS POR LA ANTIGÜEDAD

La idea misma del retrato más o menos fisonómico como alternativa a la figura ideal surge en Grecia en las últimas décadas del siglo VI a.C. Ya veremos en el próximo capítulo cómo se plasman sus primeros y tímidos planteamientos en el grupo de *Harmodio y Aristogitón*; ahora nos basta decir, por lo que a la retratística privada se refiere, que nació, al menos en parte, a través de la caricatura: son varios los perfiles de esta índole que conservamos en pinturas de vasos de esa época, y ello da cierto valor al texto de Plinio (36, 11-12) según el cual el poeta satírico Hiponacte fue a su vez satirizado por dos artistas, que se burlaron de su fealdad en una de sus obras (h. 530 a.C.). Al fin y al cabo, conocemos una caricatura imaginaria del fabulista Esopo, no mucho más tardía, sobre un vaso de figuras rojas (h. 440 a.C.).

Pero los verdaderos retratos de poetas y otros creadores, concebidos ya como obras honoríficas de cuerpo entero, no surgen hasta mediados del siglo V a.C.: es entonces cuando se realiza la primera imagen ideal de Homero (el llamado *Tipo*

Epiménides) y cuando se colocan en Atenas dos obras fundamentales: la escultura muy idealizada de Anacreonte, que había muerto h. 487 a.C., y la más realista de Píndaro, que viviría hasta h. 446 a.C.. Los artistas, desde luego, no tenían tanta consideración, pero Fidias cinceló su autorretrato en el escudo de la *Atenea Pártenos*, y una posible copia romana de esa cabeza (en la Gliptotek Ny Carlsberg de Copenhague) es la única efigie que nos ha llegado de un artista griego.

El paso del siglo v a. iv a.C. traerá una nueva hornada de imágenes, con un tratamiento más expresivo: recién muerto, Sófocles es representado como héroe (*Tipo Farnese*), porque ha traído a Atenas el culto de Asclepio; Aristófanes parece que fue representado aún en vida; el orador Lisias, hacia la fecha de su muerte (h. 380 a.C.), y, finalmente Sócrates fue inmortalizado por sus fervorosos discípulos inmediatamente después de haber bebido la cicuta (Tipo A), siendo el primer filósofo que recibió el honor de un retrato.

El periodo que media entre el 380 y el 330 a.C. es, sin lugar a dudas, el más activo de la historia griega en este campo, sobre todo en Atenas: la ciudad, que vive unas décadas de relativa bonanza, se da cuenta de su valor cultural y, para manifestar su preeminencia en la Hélade, levanta monumentos a literatos y filósofos del pasado, imaginando a menudo sus facciones. Es la época de los retratos más convencionales y envarados, como los de Heródoto y Tucídides, pero también se componen entonces dos conjuntos de gran importancia: uno de ellos, hipotético, fue el dedicado a honrar la memoria de los Siete Sabios —conocemos, por copias como de costumbre, las cabezas de Periandro de Corinto, Pítaco de Lesbos, Tales de Mileto y Bías de Priene—; el otro, compuesto entre 340 y 330 a.C., representaba junto a Teatro de Dioniso a los tres grandes trágicos: Esquilo, Sófocles (*Tipo Laterano*, Fig. 198) y Eurípides (Fig. 165). En cuanto al mundo de los filósofos, muy de moda en la época, se enriquece con un nuevo Sócrates (Tipo B) y con Platón, estatuas realizadas sin duda para adornar la Academia.

Alguna de las últimas obras de este periodo —en concreto, el retrato de Eurípides— muestra que el nuevo dramatismo aportado por Lisipo tiene un éxito inmediato: es lo que vemos en los últimos años del siglo iv —retratos de Jenofonte y de Aristóteles, amén del más dinámico de Sócrates, obra segura del propio Lisipo—, que preparan una de las vías más fructíferas del retrato helenístico.

Sin embargo, la tradición classicista de Atenas se mantiene con fuerza: los hijos de Praxíteles componen la atildada efigie sedente de Menandro (h. 290 a.C.), y los grandes oradores contemporáneos de Alejandro Magno reciben homenajes escultóricos que oscilan entre el tradicionalista retrato de Esquines y el sincero y dramático de Demóstenes, cincelado por Polieucto (280 a.C.). Por un momento, parece que son estas imágenes dignas, con ciertas dosis de psicología dentro de un concepto idealizado, las que se van a imponer por todas partes: hasta mediados del siglo III a.C. se

inscriben en esta vía todos los retratos principales, desde los imaginarios (como el *Homero tipo Apolonio de Tiana*) hasta los más realistas de los filósofos vivos: el aristotélico Teofrasto, el estoico Zenón y toda la escuela del Jardín, con su fundador, Epicuro, y sus discípulos Metrodoro y Hermarco.

Pero fuera de Atenas se ha impuesto con fuerza el dramatismo expresivo de Lisipo —véase la efigie del poeta Posidipo de Pella—, que resurge con fuerza imparable en la segunda mitad del siglo III a.C.: el retrato imaginario del cínico Antístenes marca el inicio de la Escuela de Pérgamo, y pronto se esculpen los no menos imaginarios de Hipócrates y del poeta Paniasis, o el más realista del estoico Crisipo. A punto estamos ya de que, a principios del siglo II a.C., se cierre la gran serie de los retratos griegos con las figuras de Diógenes y de Homero (el fabuloso *tipo helénstico ciego*), por no hablar de la misteriosa y terrible figura del llamado *Pseudo-Séneca*.

En la segunda mitad del siglo II a.C. se volverá a un tipo de retrato más sosegado, más parecido al que cultivara Atenas hacia el año 300 a.C.. Se empleará para representar a filósofos griegos del Helenismo Final (el platónico Carnéades, el estoico Posidonio), pero su importancia radica, sobre todo, en que será el adoptado por Roma desde principios del siglo I a.C. para hombres de letras o personas cultas: se ha llegado a decir que Cicerón quiso que se le representase tomando como modelo el retrato de Menandro.

Por desgracia, los hombres de letras romanos no tuvieron la misma fortuna que los griegos, y en las bibliotecas del Imperio, donde se repitieron hasta la saciedad los *hermas* con cabezas de literatos helénicos, no se vieron casi nunca las grandes figuras latinas. En tales circunstancias, si dejamos de lado al historiador Julio César —al que trataremos como estadista—, sólo conocemos la digna y gruesa figura de Séneca (en un *herma doble* de Berlín) y un par de retratos convencionales: el de Virgilio en un mosaico de Adrumeto y el de Horacio en una placa decorada del Gabinete de Medallas parisino.

Realmente, el papel más importante del Imperio Romano, aparte de la multiplicación de copias de retratos griegos anteriores, se encuentra en la elaboración de conjuntos: en mosaicos, pinturas y sarcófagos hallamos bustos yuxtapuestos (Fig. 166), series de Musas acompañadas por sus poetas preferidos o grupos de filósofos y sabios charlando o celebrando banquetes.

2. LA IMAGEN MEDIEVAL Y MODERNA DE LOS CREADORES ANTIGUOS

Una efigie impersonal, la del autor de la *Eneida* en el *Virgilio Romano* (manuscrito miniado del siglo V), puede servir para introducirnos en un grave proceso: el olvido de las facciones de los creadores antiguos. Si el poeta Cristodoro, h. 500, era aún capaz de describir múltiples estatuas de poetas, oradores o filósofos griegos

situadas en las Termas de Zeuxipo en Constantinopla, es porque éstas llevaban inscripciones, aunque ya algunas equivocadas; después, al hundirse dichas termas bajo Justiniano, se perdieron esos datos preciosos, como ocurrió en tantos otros lugares por aquellas fechas.

Los primeros intentos de recrear mentalmente las efigies de los antiguos literatos o pensadores tardarán siglos en surgir. Mientras tanto, resultan puntuales, por su aislamiento en las bibliotecas, ciertas reproducciones de miniaturas antiguas, como la que recuerda la cara de Terencio en el carolingio *Terencio Vaticano*, por no hablar de retratos convencionales de médicos o de especialistas en la medición de tierras (geométricos) realizados en similares circunstancias: los copistas simplifican las caras hasta hacerlas intercambiables.

Sin embargo, con el tiempo querrán los letrados devolver un aspecto concreto, siquiera imaginario, a los sabios y literatos que se siguen leyendo en las escuelas. Así, en Bizancio se conocen ciertas iglesias –entre los siglos XIV y XVII–, donde aparecen cristianizados Solón, Pitágoras, Sófocles y Sócrates, entre otros sabios antiguos, concebidos ya como personajes del medievo.

En Occidente, este mismo proceso puede seguirse desde los albores del Gótico francés, cuando surge una fórmula iconográfica de enorme importancia: la representación de las *Siete Artes Liberales*, basada en la descripción de Marciano Capela (siglo V d.C.): ya la vemos en la fachada oeste de la catedral de Chartres (mediados siglo XII), donde aparecen los retratos imaginarios de Cicerón, Aristóteles, Pitágoras y Ptolomeo como ilustración de sus respectivos saberes.

Esta iconografía va a permitir, durante siglos, imaginar el aspecto de los grandes sabios del pasado: Florencia estabiliza y pone de moda, desde la *Capilla de los Españoles* en Santa María Novella (h. 1365), su imagen prototípica, que podemos ejemplificar en la tabla de Giovanni dal Ponte conservada en el Prado (Fig. 167): la Dialéctica, que porta una rama y un alacrán, es acompañada por Aristóteles; la Retórica, con su largo rótulo, encamina a Cicerón; la Aritmética, con su tablilla, dirige los pasos de Pitágoras; la Geometría lleva un compás y una escuadra, acompañada por Euclides; en cuanto a la Astronomía, con su esfera en la mano, preside los trabajos de Ptolomeo. Sólo dos Artes carecen de un acompañante grecorromano propiamente dicho: la Gramática –con sus niños y su látigo–, que tiene como maestro a un autor tardoantiguo, sea Donato (siglo IV), sea Prisciano (h. 500), y la Música –con un instrumento–, ilustrada por el bíblico Tubalcaín.

Las imágenes de estos tratadistas, vistos como personajes barbudos con trajes medievales, pesará como una losa hasta el siglo XVI: es curioso, por ejemplo, que se fijase como canónica la imagen de Pitágoras con turbante y se imaginase a Aristóteles con gorro y luengas barbas. Ni siquiera la puesta al día vestimentaria de la segunda mitad del Quattrocento hizo desaparecer estas imágenes estereotipadas. Además, los

manuscritos copiados en la Baja Edad Media suelen añadir imágenes de sus autores acuñaadas en el mismo troquel.

Por seguir en el campo de la ciencia y la filosofía, cabe señalar que fue en el siglo xv cuando empezó a surgir el tema plástico del enfrentamiento entre el risueño Demócrito y el llorón Heráclito (Fig. 168), una iconografía basada en Séneca (*De ira*, II, 10): esta imagen doble, que simboliza la inutilidad de nuestros sentimientos para la marcha del mundo, tendría mucho éxito en la Edad Moderna, y en particular en Italia y en los Países Bajos (P.P. Rubens, 1636).

A fines del siglo xv se multiplican en pintura las series de sabios, literatos y poetas: a veces aparecen en los *studioli* de ciertos príncipes renacentistas, como Federico de Montefeltro (1474); en otras ocasiones, incluso en recintos sacros, como la Catedral de Orvieto, donde L. Signorelli representa a Homero, Virgilio, Ovidio, Horacio y Lucano junto a Dante (1499): al fin y al cabo, los poetas antiguos deben parte de sus reverdecidos laureles a la *Divina Comedia*. Y esos laureles fructifican: se suceden las representaciones de literatos, se intentan afinar ciertas iconografías, quitando las barbas a los autores latinos, e incluso se sabe que A. Mantegna, en 1499, diseña una escultura de Virgilio, que nunca se realizará.

Sin embargo, el gran paso para recuperar las imágenes de los creadores antiguos fue el que dio Rafael en dos de sus máximas obras: *La Escuela de Atenas* (Fig. 169) y *El Parnaso* (Fig. 170). En la primera aparecen todos los grandes filósofos conocidos, y el pintor demuestra que por lo menos conoce la iconografía antigua de Sócrates. Los otros personajes se los imagina, sin concesiones a la tradición: le quita el turbante a Pitágoras para ponérselo a su seguidor Averroes, y, con buen criterio, da a Aristóteles una barba corta, sin duda para oponerlo a su barbudo maestro Platón. En cuanto al Parnaso, recupera casi la iconografía del ciego Homero y acepta la solución que ya entonces se daba para Virgilio, y que se ha mantenido prácticamente hasta hoy: la de un jovencito con melena.

A partir de esas obras, la imagen de los creadores sólo tendrá que acomodarse, poco a poco, a la evolución de las investigaciones iconográficas sobre la Antigüedad, dando a veces versiones tan asombrosas como la “revitalización” del Homero *tipo helenístico ciego* por Rembrandt (1662). Por desgracia, a veces cuesta aceptar las novedades científicas: hasta fines del siglo xx se ha seguido representando a Séneca a través del *Pseudo-Séneca*, por lo sugestiva que fue esta identificación desde que la propuso Fulvio Orsini a fines del siglo xvi y la adaptó al arte P.P. Rubens (Fig. 171).

Por lo demás, los autores antiguos quedan sometidos, como tantas otras cosas, a los gustos de cada época. Baste decir, por ejemplo, que en el Barroco es muy admirado Ovidio (recuérdese el *Triunfo de Ovidio* de N. Poussin), y que por entonces tiene un éxito particular la literatura burlesca antigua, poniendo de moda al

fabulista Esopo, al cínico Menipo de Gádara (recuérdese la pareja de cuadros de Velázquez, 1639) y al también cínico Diógenes, del que pronto hablaremos.

3. ESCENAS DE ANTIGUOS ORADORES Y LITERATOS

Tanto en la Antigüedad como a partir del medievo, algunos literatos y filósofos han sido vistos por el arte, no como simples figuras presentativas, sino como protagonistas de sucesos que, de algún modo, exaltan su significado personal. Sin ánimo de ser exhaustivos, no podemos sino mencionar las más importantes escenas de estas vidas, que se prolongan después de la muerte.

Decimos esto último porque Homero, el primero de los poetas de la Hélade, tuvo la fortuna de ser divinizado con el paso de los siglos: el rey Ptolomeo IV de Egipto le hizo construir un templo, el Homereion, y adorarlo como un dios. Y es precisamente esta divinización, esta apoteosis, uno de los puntos más fuertes en la iconografía del poeta: ya la hallamos en el *Relieve de Arquelao de Priene* (siglo II a.C., British Museum), que muestra la ceremonia organizada por Ptolomeo IV, y en un cubilete de plata, procedente de Herculano, donde Homero sube a los cielos montado sobre un águila y flanqueado por un guerrero (la *Iltada*) y un marino (la *Odisea*). En la época moderna, este tema ha resurgido al menos en la aparatosa *Apoteosis de Homero* de J.A.D. Ingres (1827, Museo del Louvre). Se comprende que, al lado de esta iconografía, otras leyendas sobre el poeta —como su estancia junto a unos pescadores en Quíos— queden relegadas a segundo plano.

Cuando se recuerda a Hesíodo, se hace a través del pasaje en el que él mismo explica que las Musas se le aparecieron para inspirarle sus versos (J. Flaxman, 1817; G. Moreau, h. 1860); en cambio, Arión, un poeta algo más joven, es sencillamente el protagonista de una leyenda: unos piratas quisieron tirarlo al mar, pero él solicitó como última gracia cantar antes de morir. Después, “engalanado como estaba, se arrojó en medio de las olas. Y cuentan (...) que un delfín ofreció entonces su curvado lomo a aquella insólita carga. Sentado sobre él y llevando en sus manos la lira, Arión entonó sus cantos como acción de gracias y amansó con su melodía las olas del mar (Ovidio, *Fastos*, II, 110-118)”. Este tema, que aparece ya en alguna moneda antigua, tiene gran éxito en el Renacimiento y el Barroco (A. Mantegna, h. 1470; B. Peruzzi, 1511; A. Carracci, 1599; A. Diepenbeeck (Fig. 172)).

Safo, la gran poetisa, fascinó tanto a la Antigüedad como al mundo contemporáneo. Si ya h. 480 a.C. inspiró al Pintor de Brygos uno de sus mejores vasos, donde aparece frente a Alceo —un tema que recuperaría L. Alma-Tadema (Fig. 173)—, fue algo más tarde cuando se impuso el pasaje principal de su iconografía: su suicidio lanzándose al mar desde un acantilado: ya lo vemos presidiendo la *Basilica de Porta Maggiore* (siglo I. d.C.) como símbolo de la partida del alma hacia el Más Allá.

Pasada la Edad Media, recuperamos a Safo en el *Parnaso* de Rafael (1510), pero sólo reaparecerá con fuerza a partir del siglo XVIII: entonces se cantarán sus fracasados amores con Faón (J.-L. David, 1809), pero, sobre todo, su desesperación y su muerte (A.-J. Gros, 1801; G. Moreau, 1872; F. Khnopf, 1912).

Concluamos el Arcaísmo con Anacreonte —un poeta que, aún en vida, se vio representado en vasos griegos cantando para su auditorio— y con el fabulista Esopo, al que ya hemos visto en un vaso griego (h. 440 a.C.) frente a un zorro, y que aún era representado en la Roma Imperial —como testimonia Filóstrato el Viejo (*Imágenes*, I, 3)— rodeado por los animales de sus cuentos.

Mucho más breve será nuestro paso por el Clasicismo: bastará mencionar al orador Hipérides, cuya actuación más famosa fue la defensa de Friné (h. 340 a.C.), la que había sido amante y modelo de Praxíteles: el hecho de que la desnudase delante del tribunal ha constituido un tema de atracción sin precedentes, sobre todo para mayor gloria de la mujer defendida (A. Kauffmann, 1794; J.-L. Gérôme, 1861; P. Delvaux, 1963). A su lado, más envarada suele ser la imagen de Demóstenes practicando la oratoria ante el oleaje (Delacroix en el Palais Bourbon de París, 1844).

Para concluir este apartado mencionaremos dos grandes literatos latinos. El primero es, desde luego, Cicerón, personaje que mezcla de forma inextricable sus actividades políticas, oratorias y literarias: si ya le hemos visto representar a la retórica en las *Siete Artes Liberales*, podemos añadir que aparece, a lo largo del siglo XV, compartiendo espacio con generales y estadistas en las series de hombres ilustres. Sin embargo, a la hora de escoger una entre las escenas de su vida que han inspirado a los artistas —sus discursos contra Catilina, su propio asesinato—, acaso nos quedaríamos con el momento en que descubrió, junto a Siracusa, la tumba de Arquímedes (B. West, 1804).

Y concluimos con Virgilio, poeta admirado en todo Occidente desde el medievo. Las leyendas sobre su figura se acumularon muy pronto, viendo en él casi un profeta del cristianismo (por su *Égloga IV*), un gran mago y un personaje curioso, al que su amada engañó dejándole colgado de su ventana en un cesto (grabado de L. de Leyden, 1525). Sin embargo, sus representaciones son relativamente limitadas desde el Renacimiento: acaso la principal sea la que ofrece J.A.D. Ingres en su cuadro *Tu Marcellus eris* (h. 1812), donde aparece leyendo la *Eneida* a Augusto y su familia. Nuestro poeta tiene casi más aceptación como guía de Dante en el *Infierno* de la *Divina Comedia* (E. Delacroix, 1822).

4. ESCENAS DE ANTIGUOS FILÓSOFOS Y CIENTÍFICOS

También los sabios y pensadores tuvieron leyendas o peripecias biográficas que pasaron al arte. De Solón, el más conocido de los Siete Sabios, diremos unas palabras

en el capítulo vigésimo sexto. De los demás presocráticos, apenas nada podemos añadir a cuanto hemos señalado al hablar de sus retratos imaginarios. Sólo uno nos va a entretener, y por un hecho muy poco “filosófico”: nos referimos a Milón de Crotona, un seguidor de Pitágoras que fue, a la vez, un famoso atleta. Según relatan Pausanias (VI, XIV, 8) y otros autores, estaba muy orgulloso de su fuerza y quiso ponerla a prueba metiendo sus dedos por la hendidura de un árbol; pero midió mal sus fuerzas y quedó tan apresado por la madera, que las fieras lo devoraron sin que él pudiese defenderse. Este dramático suceso ha interesado mucho, sobre todo en los siglos XVII a XIX (escultura de P. Puget, 1683).

Mucho más variada es, en cambio, la iconografía de Sócrates, cuya vida puede inspirar distintas escenas. Ya en dos pinturas pompeyanas vemos su encuentro con Diotima, su inspiradora, y un mosaico hallado en Mitilene (siglo III d.C.) lo muestra dialogando con sus discípulos. Incluso sabemos que ya por entonces eran comunes las representaciones de su muerte (Luciano, *Peregrino*, 37). En cuanto a los artistas modernos y, sobre todo, neoclásicos, se han ocupado de temas tan dispares como la paciencia de Sócrates frente a las burlas de su mujer Jantipa, su ayuda a Alcibíades en combate (A. Canova, h, 1797) o las reconvenciones al propio Alcibíades por su mala conducta. Sin embargo, de nuevo, el tema fundamental es la muerte del filósofo: o bien medita en la prisión (N.A. Abildgaard, h. 1794), o bien bebe la cicuta entre sus discípulos, como en un famoso cuadro de J.-L. David (Fig. 174). Este tema del juicio y muerte de Sócrates es, por lo demás, el que se mantiene más vivo entre nosotros: al menos dos películas se han ocupado de él: *Processo e morte di Socrate* (1940), de C. D’Errico, y *Sócrates* (1970), de R. Rossellini.

Si Platón no suscita gran interés entre los artistas, muy distinto es el caso de Diógenes, algo más joven que él y principal representante de la escuela cínica. De las numerosas anécdotas que Diógenes Laercio y otros autores le atribuyeron, las que más se recordaron fueron su vida en una tinaja, su búsqueda de “un hombre” a pleno día portando una luz, y su desprecio ante las ofertas de Alejandro Magno. Siempre desaliñado y seguido por el perro (*Kyon*, *Kynos*, en griego) que da nombre a su escuela, ya en la Antigüedad aparece metido en su vasija y acaso –el relieve de Villa Albani que representa esta escena está restaurado en exceso– hablando con el monarca macedonio. Desde el siglo XV volvemos a verlo –Rafael lo sitúa sentado en la escalinata de la *Escuela de Atenas*–, pero es sobre todo en el Barroco cuando se desarrollan todas sus iconografías: si G.B. Castiglione (h. 1645) lo figura buscando con un farol, también lo hallamos en su tinaja, a menudo convertida en un tonel (J.W. Waterhouse, 1882), y tiempo tendremos de volverlo a ver frente a Alejandro cuando hablemos de éste en el capítulo vigésimo sexto.

También en contacto –mucho más respetuoso– con Alejandro puede aparecer Aristóteles, y, sin embargo, su iconografía más curiosa y llamativa tiene un origen

árabe, transmitido a Europa en el siglo XIII por el *Lai de Aristóteles*: como el filósofo echase en cara al rey de Macedonia que se sometiese al amor de Fílida, ésta decidió vengarse: sedujo al sabio e incluso llegó a obligarle a dejarse montar por ella como si fuese un caballo: se trata de una escena muy representada entre los siglos XIV y XVI (Fig. 175).

De la Época Helenística, la figura más recordada es la de Arquímedes, contemplado como un mártir de la ciencia: según relata Plutarco (*Vida de Marcelo*, 14-19), al caer Siracusa en manos de los romanos, un soldado halló en su casa al físico enfrascado en un problema y, como éste no respondiese a sus requerimientos, lo mató sin más. Se trata de un tema representado en ocasiones en los siglos XVI a XIX: recuérdese, en concreto, su presencia en la biblioteca del Monasterio de El Escorial (por P. Tibaldi, 1592) y en el Palacio Bourbon de París (por E. Delacroix, 1844).

Podemos concluir nuestro repaso con otra muerte famosa: la de Séneca, que resume prácticamente toda la vida de este filósofo estoico. Dejando aparte alguna miniatura medieval aislada, acaso deba señalarse entre las primeras representaciones de este suicidio la de P.P. Rubens (Fig. 171), que toma como base la escultura antigua de un pescador, coronada, como ya hemos dicho, por un busto del *Pseudo-Séneca*; después, pueden aparecer las distintas escenas de este acto, desde el momento en que el filósofo y su esposa Paulina deciden suicidarse juntos hasta que se separan y Séneca, para concluir su agonía, decide introducirse en un baño (Guercino, 1643; G. van Honthorst, en cuatro cuadros; L. Giordano, hasta en cinco composiciones). No debe extrañarnos la pasión por este tema durante el Barroco: desde la Edad Media, Séneca era considerado casi un cristiano —se pensaba que se había carteadado con San Pablo—, y su suicidio, ordenado por Nerón, podía recordar la pasión de Cristo. Sin embargo, Séneca logró sobrevivir a esta visión sesgada de su existencia: el propio J.-L. David (1773) supo describir la despedida de su esposa, y su desgraciada muerte ha sido siempre ejemplo de la actitud estoica ante la injusticia y el despotismo.

5. RELATOS Y TEMAS LITERARIOS DE LA ANTIGÜEDAD

Ya que estamos hablando de filósofos, poetas y literatos, nos parece pertinente ahora recordar una obviedad: muchas copias manuscritas y publicaciones de textos antiguos están ilustradas con miniaturas y grabados, en ocasiones de merecida fama, pero de los que no vamos a hablar, ya que se explican por el propio relato. Sin embargo, no está de más que hagamos alguna alusión a ciertos temas de carácter estrictamente literario —ni mitológico ni histórico— que han atraído a veces a pintores y escultores. Desde luego, nos centraremos en los de mayor relevancia, y lo haremos comenzando por unas anécdotas o curiosidades de las que tanto agradaban en la Antigüedad y en la Edad Moderna.

La primera y más conocida es la historia de *Micón y Pero* (o *Cimón y Jantipa*), conocida desde el Renacimiento como *Caridad romana*. Según relata Valerio Máximo, existía un cuadro que reflejaba el siguiente hecho: “Micón había sido encarcelado cuando ya se hallaba consumido por la vejez, y Pero lo alimentó dándole el pecho, como si se tratara de su hijo” (V, 4, ext. 1). Nada sabemos del lugar ni de la época en que ocurrió tal suceso, modelo de piedad filial, pero lo cierto es que ya aparece en una pintura pompeyana y, a partir del siglo XVI, ha sido evocado muy a menudo hasta el siglo XIX (Caravaggio, en el cuadro *Las siete obras de misericordia*, 1607; P.P. Rubens, h. 1612).

Menos repercusión artística han tenido otros relatos, como el de *Esciluro*, un legendario rey escita que reunió a sus hijos y les hizo romper una flecha, y después un haz entero, para demostrarles que la unión hace la fuerza: esta historia, transmitida por Plutarco en sus *Moralia*, aparece ya en un tapiz tardogótico (siglo XV) y llega hasta el siglo XVIII (N. Hallé, h. 1767). También hace alusión a la fuerza otro relato, el de *Cleobis y Bitón*: según Heródoto (I, 31), eran los dos hijos de una sacerdotisa del Hereo de Argos. Al no llegar los bueyes que tenían que trasladar a su madre al santuario, se uncieron al carro ellos mismos. Llegados a su destino, Hera les premió dándoles la muerte en un plácido sueño. Aunque se discute aún si las conocidas estatuas arcaicas de Delfos (h. 580 a.C.) que reciben el nombre convencional de *Cleobis y Bitón* representan en realidad a estos jóvenes, sí existe un altar romano (Roma, Museo Nacional) donde aparece la escena. En la Edad Moderna, destaca un fresco realizado por F. Primaticcio en Fontainebleau (h. 1555) como muestra del respeto de Francisco I hacia su madre, que acababa de morir.

Concluiremos este apartado con la historia de *Giges*, un antiguo rey de Lidia, y su cortesano Candaules: aquél se empeñó en que éste observase a escondidas la belleza de la reina, su esposa, y ésta, al darse cuenta, incitó a Candaules a dar muerte a su marido y casarse con ella. Esta historia, relatada por Heródoto (I, 8-14), ha sido representada en varias ocasiones, por ejemplo por J. Jordaens (1646) o por J.L. Gérôme (1859).

Sin duda merecen un puesto aparte ciertos cuentos y novelas de mucha mayor entidad. Es el caso del “mito” de *Amor y Psique*, que ya vimos al hablar de Eros, señalando entonces que, en realidad, su iconografía moderna sigue paso a paso el relato de Apuleyo en el *Asno de Oro*. Ahora podríamos añadir algún reflejo en pintura de la novela de Heliodoro titulada *Etiópicas* o *Teágenes y Cariclea* (siglo III d.C.), como la escena en que Teágenes rapta a Cariclea para llevársela a Egipto (A. Dubois, h. 1600), dando así comienzo a todas las peripecias del libro. Pero sin duda ha inspirado a más artistas la delicada novela de Longo (siglo II d.C.) que toma nombre de sus protagonistas, *Dafnis y Cloe*, dos niños perdidos que descubren el amor en el ambiente idílico y pastoril de Lesbos: esta novela fue descubierta en el siglo XVI (P. Bordone,

h. 1545), pero su mayor éxito se centra en los siglos XIX y XX (A. Rodin, 1866, y ciclos de ilustraciones que llegan hasta M. Chagall, 1961).

Esta alusión al ambiente bucólico nos obliga a incluir, de forma más laxa, la idea misma de la *Arcadia*, que ha inspirado a tantos artistas. Obviamente, no es un tema literario concreto, con un texto base, sino un “lugar literario”, que depende directamente de la decisión, por parte de Virgilio, de trasladar las composiciones bucólicas —que Teócrito situó en Sicilia y en Cos— a esa región interna del Peloponeso, concebida como un lugar utópico. Sería inútil recordar cuántos cuadros —sobre todo paisajes barrocos— quieren imaginar ese mundo feliz, poblado por pastores que tocan la flauta y entonan poemas, y no está de más recordar, en este contexto, los misteriosos cuadros titulados *Et in Arcadia ego* (Guercino, h. 1618; Poussin (Fig. 176), J. Reynolds, 1769, e incluso A. Beardsley, h. 1897), que aluden a la presencia de la muerte incluso en las regiones más idílicas y aisladas.

Sin duda podría alargarse aún esta lista de temas de carácter literario. Sin embargo, preferimos dejarla aquí, citando tan sólo dos asuntos más, muy sugerentes para los estudiosos del arte y la Historia antigua: uno de ellos es, sin duda, la mítica *Atlántida*, una enorme isla imaginada por Platón en sus diálogos *Timeo* y *Critias* (L. Bakst, *Terror antiquus*, 1908); el otro lo componen las *Siete maravillas del mundo*, varias veces descritas en la Antigüedad: como es sabido, son las pirámides de Egipto, los jardines colgantes de Babilonia, el Artemision de Éfeso, el Zeus de Olimpia, el Mausoleo de Halicarnaso, el Faro de Alejandría y el Coloso de Rodas: no es cuestión de recordar aquí cuántas veces se han querido reconstruir, en cuadros y grabados, estos famosos monumentos.

6. LOS ANTIGUOS ARTISTAS Y EL CUADRO DE ÉCFRASIS

La alusión a las *Siete maravillas del mundo*, y en concreto al *Zeus de Olimpia*, obra cumbre de Fidias que ya inspiró a los escultores romanos y que, a través de su descripción por Pausanias (V, II, 1-10), ha hecho soñar a estudiosos (Fig. 19) y artistas —ya aparece en una miniatura del *Lapidario* de Alfonso X el Sabio—, nos lleva al mundo de los artistas antiguos y de sus obras.

Como ya hemos señalado, no conocemos retratos antiguos de artistas, si exceptuamos uno hipotético del propio Fidias. Hay que esperar a la imaginación de la Edad Moderna para que surjan algunos, y lo hagan en el contexto de anécdotas: en un ciclo al fresco sobre este tema que adorna el Ermitage de San Petersburgo podemos hallar, así como en miniaturas, grabados o cuadros diversos, los acontecimientos recordados por los historiadores, empezando por el mítico origen de la pintura: la joven corintia que siguió con un trazo el perfil de su amado sobre una pared (Plinio, 35, 151). ¿Quién no conoce dos anécdotas de Zeuxis: la de su *Helena* realizada combinando las partes

más perfectas de distintos modelos (Cicerón, *De invent.*, 2) y la del famoso concurso en que fue vencido por Parrasio?: como es bien sabido, él representó un racimo de uvas, tan realista que atrajo a los pájaros, mientras que éste le engañó pintando una simple cortina (Plinio, 35, 64).

Sin embargo, la anécdota artística que más ha inspirado a los pintores es la de Apeles, Alejandro y Pancaspe (o Campaspe), que Plinio relata así: "(Alejandro) había encargado (a Apeles) que pintase desnuda a la más querida de sus amantes, Pancaspe, como tributo a su belleza. El artista, mientras trabajaba, se enamoró de ella, y Alejandro, al darse cuenta, se la entregó" (35, 86). Este tema, símbolo de la continencia y generosidad de Alejandro, pero también de su aprecio por los artistas, fue muy repetido desde el siglo XVI: ya G. Vasari lo incluyó entre las anécdotas de arte antiguo que pintó en su casa de Arezzo (1548), y podemos seguir su pista (F. Trevisani (Fig. 177); G.B. Tiepolo, h.1735 ;J.-L. David, 1813) hasta una caricatura de H. Daumier (1842).

Tanto o más que las anécdotas de artistas interesan a la iconografía clásica las *ecfraseis*, es decir, las descripciones de obras de arte que, a veces como simples ejercicios literarios o retóricos, menudearon en la Antigüedad. Sobre la base del *Escudo de Aquiles* descrito en la *Iliada*, muchos escritores se ejercitaron en este género, y algunos de sus textos han tenido particular éxito en la Historia del Arte.

Así, por ejemplo, ha habido edificios antiguos muy sugerentes: la *Villa Laurentina*, descrita en una de sus cartas por Plinio el Joven, todavía ha sido objeto de un concurso de reconstrucciones en 1982. En cuanto a esculturas, más aún que el *Zeus de Olimpia* ha interesado el *Kairós* de Lisipo, personificación de la Ocasión, del que ya hemos hablado en el capítulo decimosexto; era famoso ante todo por su mechón de cabello en la frente y su cabeza calva (Calístrato, *Descripciones*, 6), y, aunque el original se ha perdido, conocemos algún relieve antiguo que lo reproduce o, al menos, se basa en una descripción suya. Después, a partir del Renacimiento, el tema reaparece en pintura (F. Salviati, h. 1550), aunque lo normal es que ya se le dé a la figura el sexo femenino que corresponde a su nombre en las lenguas modernas (Fig. 178). Por lo demás, como ya señalamos en el citado capítulo, esta personificación llega a mezclarse con la de Fortuna.

De cualquier forma, lo común es que el *cuadro de écfrasis*, sobre todo en la Edad Moderna, tome como modelo la descripción de una pintura. Entre las obras preferidas, cabe comenzar por dos de fines del siglo V a.C.: una de ellas es la *Familia de Centauros* de Zeuxis, minuciosamente descrita por Luciano (*Zeuxis o Antíoco*, 3-8): tenemos ya ecos de la obra original, o de su descripción, en algunos sarcófagos romanos, y el tema vuelve en el Renacimiento (S. Botticelli, en un detalle de *La Calumnia de Apeles*, 1495, Fig. 179), llegando hasta el siglo XIX. Por los mismos años pintó Timantes su *Sacrificio de Ifigenia*, famoso por el ingenio de su autor: al no poder expresar el profundo dolor de Agamenón, prefirió taponarle la cara (Plinio, 35, 73;

Valerio Máximo, VIII, II, ext. 6). Es curioso que ese detalle iconográfico se impusiese como canónico ya en la Antigüedad (mosaico romano de Ampurias) y se haya mantenido en las composiciones modernas sobre el tema.

Pero más influjo han ejercido, siglo tras siglo, dos famosos cuadros de Apeles: la *Afrodita Anadiomene*, es decir, sugiendo de las aguas (Plinio, 35, 91; Leónidas de Tarento, en *Anthol. Gr.*, I, 64, 41), convertida en prototipo del nacimiento de la diosa tanto en la Antigüedad como más tarde (Tiziano, 1520), y la *Calumnia* (Luciano, *Calumn.*, 2-5), cuya recreación por S. Botticelli (Fig. 179) es sin duda la más famosa, aunque dista de ser la única (A. Mantegna, h. 1504; Rafael, h. 1520; A. Durerero, h. 1521, etc.)

Poco después de la muerte de Alejandro hubo de realizarse otro cuadro famoso, las *Bodas de Alejandro y Roxana*, una obra de Aetión minuciosamente descrita por Luciano (*Herod. sive Aetion*, 4-6): en este caso, la interpretación más famosa es la de Sodoma en la Farnesina (1511), pero también es bien conocida la de F. Primaticcio en Fontainebleau. A fines del siglo IV a.C. debe situarse asimismo un cuadro de Atenión que tuvo gran éxito en la Antigüedad (pinturas pompeyanas, mosaicos) y volvió a interesar en el Barroco: *Aquiles entre las hijas de Licomedes* (Plinio, 35, 134; Filóstrato el Joven, *Imágenes*, I), obra a la que ya hicimos alusión en el capítulo vigésimo segundo (Fig. 149). En cuanto al Periodo Helenístico, en él se recuerda, entre otras obras, el Niño soplando en el fuego de Antífilo (Plinio, 35, 138), que acaso inspirase a El Greco para su *Soplón* (1575).

Concluimos este apartado con algunas pinturas de Época Imperial. Es por entonces cuando hubo de realizarse otra obra de las descritas por Luciano (*Preludio. Heracles*, 1-6), quien la considera obra de los celtas: sería la representación del *Heracles Gálico*, un dios fuerte y anciano, pero muy elocuente, como lo demostraba haciendo salir de su lengua unas cadenas que se agarraban a las orejas de sus seguidores: se trata de una iconografía extraña (Fig. 180), pero que podemos ver interpretada, por ejemplo, en la biblioteca del Monasterio de El Escorial. Más convencional resulta, desde luego, Aquiles Tacio cuando describe, en su novela *Leucipa y Clitofonte* (siglos II d.C.), varios cuadros: atribuye una *Andrómeda* y una *Europa* a un pintor llamado Evantes, y sus palabras bien pudieron influir en los cuadros con estos mismos títulos de Tiziano (h. 1562) y en algunas pinturas flamencas de principios del siglo XVII (ante todo, la *Andrómeda* que pinta P.P. Rubens h. 1638).

Pero el mayor conjunto conocido de pinturas de esta época es el descrito por Filóstrato el Viejo y Filóstrato el Joven en sus respectivos libros de *Imágenes*, expresamente dedicados a presentar *ecfraseis* de cuadros. Obviamente, podríamos citar los bellos grabados sobre dibujos de A. Caron que se hicieron para la primera edición francesa de estas obras (1614), pero más famosos son la *Ofrenda a Venus* (1518) y la *Bacanal de los Andrios* (1523) de Tiziano, basados precisamente en las imágenes I, 6 y I, 25 de Filóstrato el Viejo, y a los que ya hemos hecho referencia en los capítulos duodécimo y decimotercero.

Capítulo vigésimo quinto

La visión de Grecia y Roma sobre su historia

Llegamos ahora a las representaciones de los personajes y los acontecimientos históricos propiamente dichos, con sus generales y monarcas, sus hazañas militares, sus legisladores y sus ejemplos de virtud o de perversidad en la vida pública y privada. Se trata de un campo enorme para la iconografía clásica desde la propia Antigüedad hasta hoy mismo, y su estudio reserva interesantes sorpresas para quien lo inicia.

Obviamente, los primeros en interesarse por la Historia Antigua fueron quienes la vivieron, y a ellos, a su visión de los hechos, a las imágenes que erigieron a sus dirigentes, dedicaremos este capítulo. Sin embargo, no queremos elaborar aquí un tratado completo de iconografía histórica —de “iconografía griega y romana”, como aún dicen los historiadores del arte antiguo que se ocupan de esta parcela de su ciencia—; y no lo haremos porque, de hecho, casi todas las obras que vamos a mencionar son objeto de estudio, y desde el mismo enfoque, en las disciplinas de Arqueología Clásica o Arte Antiguo. Nos limitaremos por tanto a recordar las líneas maestras de la evolución y sus características más sobresalientes.

I. LAS PRIMERAS IMÁGENES HISTÓRICAS DE GRECIA

La toma de conciencia histórica de Grecia ocurre de forma paralela en el campo literario y en las artes: a fines del siglo VI a.C., cuando surgen los primeros *logógrafos*, es cuando aparece la primera escultura de carácter conmemorativo: nos referimos al grupo de *Los Tiranicidas*, realizado por Anténor (h. 510 a.C.) para recordar las figuras de dos nobles, Harmodio y Aristogitón, que habían dado muerte al tirano ateniense Hiparco unos cuatro años antes, y que habían abierto así la puerta a un cambio de régimen. Hoy día no conocemos esa escultura original, sino la que realizaron h. 475 a.C. Critio y Nesiotes para sustituirla (Fig. 181); sin embargo, todo hace pensar que se basaron directamente en su modelo —robado por los persas— y que, por tanto, fue de Anténor la estructura del grupo, la desnudez heroica de los personajes y su incipiente diferenciación fisonómica.

Una vez creada la imagen del protagonista histórico con rasgos levemente realistas, sólo cabía seguir ahondando el surco: en las primeras décadas del siglo V a.C. se suceden retratos de estrategos y oradores, con o sin casco, que no sabemos identificar,

y finalmente, hacia 460 a.C. se representa con cierta energía a Temístocles, el gran vencedor de Salamina, recientemente fallecido.

Por entonces, bajo el gobierno de Cimón (478-463 a.C.), el hijo de Milcíades, había dado comienzo un género nuevo: la representación de victorias militares: en el Pórtico Pecile de Atenas, Micón y Polignoto habían representado de forma grandiosa, con múltiples figuras escalonadas, la *Batalla de Maratón*. Parece que fue el primer hecho histórico que se reflejó en Grecia: las fuentes recuerdan sin duda una *Derrota de los Magnesios* pintada por Butades de Éfeso para el rey de Lidia Candaules a principios del siglo VII a.C., pero debía de tratarse de una obra vinculada más bien a la iconografía asiria; en cuanto al *Creso en su pira* representado por Macrón en un ánfora h. 495 a.C., refleja, más que un hecho histórico, un drama: el riquísimo monarca Creso había preguntado a Solón si conocía alguien más feliz que él, y éste le había respondido: “Nadie puede llamarse feliz antes de la muerte” (Heródoto, I, 86-87). Creso fue derrotado por Ciro, rey de Persia, quien le condenó a morir en la hoguera. Se comprende que hoy pensemos que la obra de Macrón no refleja un hecho histórico, sino la escena de una tragedia.

Una vez establecidas las dos bases de la iconografía histórica en la Grecia Clásica —los retratos oficiales y las representaciones de victorias—, no parece que, durante un siglo, se hiciese otra cosa que perfeccionarlas. Se llegaron a hacer grupos de generales y héroes locales, exponiéndolos a veces en santuarios panhelénicos; se fueron introduciendo en los edificios sacros escenas de batallas —algo que aún repugnaba en la época de Pericles, pero que ya aparece en el Templo de Atenea Nike en la propia Acrópolis—, y se confirió a las cabezas de los generales representados facciones cada vez más realistas, aunque a veces fuesen personajes muertos muchos años atrás: así se explica que el *Pericles* de Crésilas, realizado en el momento en que murió el estadista, parezca más idealizado que el *Milcíades* imaginario del siglo IV a.C..

2. LA MONARQUÍA MACEDÓNICA Y SUS GÉNEROS

Este estancamiento temático viene a ser modificado de forma clara a mediados del siglo IV a.C., cuando Filipo de Macedonia se plantea la creación de un lenguaje oficial para dar lustre a su monarquía. Dado que, en este punto, la democracia ateniense no puede serle útil, acude a los estados griegos o helenizados donde existen reyes o tiranos, y aprende de su ejemplo: Arquídamo III de Esparta se está forjando una imagen de guerrero armado con cabeza inclinada y cabellera al viento; Aristrato de Sición se hace representar con un carro y una victoria coronándole; los tetrarcas de Tesalia le han encargado a Lisipo un grupo dinástico heroizado que recuerde su filiación, y Mausolo de Halicarnaso muestra, en su *Mausoleo*, su imagen en carro, series familiares y cacerías. Todo esto le interesa a Filipo, y todo lo empleará en

Olimpia, Atenas y su tumba de Vergina (Fig. 182) para difundir su imagen y la de su hijo Alejandro: sólo añadirá algunos rasgos más a su figura: el retrato ecuestre, la diadema regia de Macedonia y la piel de león sobre la cabeza, alusión a Heracles como origen de su estirpe.

Alejandro Magno, que hereda todo este abanico de posibilidades, las decanta y explota: prescinde de los grupos dinásticos, puesto que desea ser visto como ajeno a su padre, y olvida también el carro, alusivo a las carreras ecuestres y poco adaptado a las costumbres macedónicas; pero, a cambio, ordena a Lisipo y a Apeles que le creen una serie de imágenes inconfundibles: es un jinete guerrero en el combate, donde aparece siempre al frente de los suyos; utiliza la cacería como medio para conjuntar a macedonios y persas; se hace representar como héroe, desnudo y con la lanza, adoptando la iconografía de Aquiles, y, finalmente, ensaya su divinización adoptando la postura sedente y el *fulmen* de Zeus.

Ese conjunto de temas, a los que se añade, poco después de la muerte del gran macedón, la imagen idealizada de sus bodas con Roxana —para legitimar la herencia de su hijo—, se ha de repetir durante los siglos del Helenismo, adaptándose levemente a cada reinado. Sólo se verán variaciones menores, como la rápida desaparición de la escena cinégetica —cuando los macedonios se desinteresen por integrar a las poblaciones vencidas— y, a cambio, el surgimiento de otros temas: la evocación de la corte, donde se muestran miembros de la familia real y personajes a su servicio (es el tema, por ejemplo, de la *megalografía* de Boscoreale), o la figura del soberano junto a un trofeo y coronado por una Nike [Victoria], o la asimilación de cada monarca a su dios predilecto a través de sus atributos más conocidos.

3. LAS TRADICIONES DE LA ROMA REPUBLICANA

Italia había permanecido al margen de la iconografía histórica griega. A mediados del siglo v a.C., poco después de fundirse la *Loba Capitolina* —se ignora con qué sentido, porque se discute aún si la leyenda de la loba con los gemelos Rómulo y Remo se había o no fraguado por entonces—, empieza el periodo de alejamiento entre Grecia e Italia, y se entra por tanto en la llamada Cultura Etrusco-Itálica, que poco puede imitar de la Hélade.

En tales circunstancias, etruscos y romanos se crean una iconografía histórica original. Por una parte, se interesan por las facciones de sus dirigentes, tal como vemos en la cabeza del llamado *Lucio Junio Bruto* (h. 280 a.C.), posiblemente un retrato imaginario del fundador de la República, y les levantan monumentos con toga o con armadura militar. Por otra parte, les fascinan las escenas históricas, pero de una forma mucho más amplia que en Grecia: pueden representar batallas recientes —en efecto, los generales romanos las muestran en sus triunfos—, pero también les

agradan las escenas de paz –tratados, recepciones, sacrificios o juicios, como los que aparecen en las urnas etruscas–, y, sobre todo, se interesan por la historia remota de su tierra: el etrusco Vel Saties, en la *Tumba François* de Vulci (h. 330 a.C.), busca un paralelismo entre la Guerra de Troya y unas luchas entre etruscos y romanos del siglo VI a.C.; una pintura funeraria hallada en el Esquilino (Fig. 183) muestra guerras y tratados de principios de la República, y, por entonces, se acuñan las primeras monedas en las que aparece la *Loba con los gemelos*.

Esto explica que, cuando el arte y las costumbres griegas invadan Roma, se encontrarán con una tradición fuerte y rica, que no se inclinará ante la iconografía de los reinos helenísticos: sólo algún personaje muy helenizado y con deseos de convertirse en monarca –es el caso del dictador Sila– sentirá la tentación de adoptar algunas imágenes griegas, como la del desnudo heroico para los retratos. Por lo demás, el último siglo de la República aportará pocas variaciones iconográficas a la tradición: se multiplicarán, eso sí, los retratos en mármol –gracias a ello conocemos las facciones de Cicerón, Julio César, Pompeyo, Cleopatra, Catón de Útica, Marco Junio Bruto y Marco Antonio–, pero, por lo demás, sólo podremos apreciar el enriquecimiento de los temas históricos tratados hasta entonces.

Podemos señalar, en concreto, escenas de la historia reciente, como el sacrificio ofrecido por un general en el *Ara de Domicio Ahenobarbo* (h. 100), y, sobre todo, diversos “cuadros de Historia” que recrean acontecimientos remotos: así, la pintura de un columbario del Esquilino muestra la legendaria construcción de la ciudad de Lavinio; la leyenda de Rea Silvia y los gemelos se repite en varias imágenes, y en el friso de la Basílica Emilia, que se suele fechar h. 54 a.C., se ven restos de todo un ciclo sobre la Historia de Roma: el rapto de las Sabinas, la traición de Tarpeya, el combate de los Horacios: realmente, se aprecia el interés por unas escenas heroicas que, como veremos con más detalle en el próximo capítulo, conformarán para siempre la memoria histórica de la Urbe.

4. ARTE E HISTORIA EN EL IMPERIO ROMANO

La subida al poder de Augusto no supone, en principio, un cambio radical en la concepción de la iconografía histórica. Los “cuadros de Historia” mantendrán su vigencia durante siglos, partiendo del relieve encargado el año 9 a.C. con la efigie de Marco Curcio tirándose al abismo. Baste mencionar una serie de temas para cuya explicación enviamos, de nuevo, al capítulo próximo, y que surgen a nuestra vista en pinturas, monedas, relieves o mosaicos: el heroísmo de Horacio Cocles, el milagro de la vestal Claudia Quinta, el suicidio de Sofonisba... Parece que incluso los griegos de época imperial quisieron apuntarse a esta pasión por las escenas antiguas, creando temas como el de *Temístocles en Persia*, que describe Filóstrato el Viejo (*Imágenes*, II, 31).

Pero lo cierto es que, desde el gobierno, la iconografía histórica recibe un sesgo concreto, ya que debe adaptarse a las necesidades de la propaganda augustea, una de las más elaboradas que se conocen. Esto lleva a escoger motivos para los “cuadros de Historia” –en el *Ara Pacis* se vuelve al mito de Eneas y a la *Loba con los gemelos* para aludir a la “nueva fundación” de la Urbe por Augusto– y se llega aún más lejos en las grandes empresas monumentales: al adornar los pórticos del Foro de Augusto en torno al Templo de Marte Ultor, se elaboran decenas de estatuas que enfrentan a los héroes de la Historia de Roma y a los antepasados del emperador, encabezados aquéllos por Rómulo y éstos por Eneas, y este ciclo iconográfico se reproduce en ciertas capitales de provincias, como se ha comprobado en Mérida.

Sin embargo, Augusto y sus seguidores no se contentan con manipular el pasado: para ellos es mucho más importante eternizarse ellos mismos y eternizar sus acciones recientes, adaptándose en parte a la iconografía de las monarquías helenísticas, pero sin olvidar las tradiciones de la Urbe.

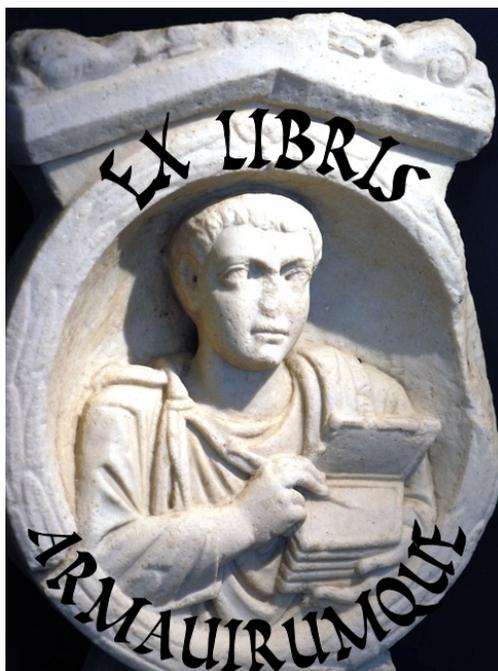
Por lo que a la figura del emperador se refiere, debe cuidarse de su exaltación: puede aparecer a pie, a caballo o en carro triunfal, y se mostrará con coraza, con toga –a veces con la cabeza velada, en función sacerdotal– o, si hay algún interés divinizador, en desnudo heroico. Incluso pueden en ocasiones los emperadores, igual que las emperatrices, portar algún atributo divino o ser saludados de igual a igual por un dios. Por lo demás, se acepta que muchas ciudades dediquen templos a Roma y a los Césares, y que reúnan allí retratos de varios miembros de la familia imperial.

En cuanto a las representaciones de acontecimientos históricos recientes, se pueden dividir en dos partes: por un lado están las que intentan ser verdaderos documentos de acontecimientos ocurridos, tales como las guerras que vemos en las *Columnas de Trajano y de Marco Aurelio* –trasuntos de relatos ilustrados en rollos de papiro– o las que aparecen en el Arco de Septimio Severo, adaptaciones probables de los paneles que se paseaban durante los triunfos. Pero no se trata sólo de acontecimientos bélicos: en el *Ara Pacis* asistimos a una procesión concreta; en la curia se encuentran las escenas que muestran las reformas legales de Trajano, y en el *Arco de Benevento*, el propio Trajano ofrece donaciones y ayudas a los pobres.

Frente a estas representaciones con una intención documental evidente –todo lo edulcorada que se quiera–, se hallan las escenas estereotipadas, las que representan acontecimientos repetidos ritualmente en cualquier reinado. En diversos arcos de triunfo, e incluso en reversos de monedas, vemos una y otra vez la escena del sacrificio, donde el emperador vierte una libación o presencia la muerte de un toro. No menos importante es el tema de la *adlocutio*, que muestra al emperador en un estrado levantando la mano para imponer silencio y hacer que le escuchen sus soldados (un tema que, dicho sea de paso, recuperará Tiziano en su *Adlocución del Marqués del Vasto*). Mencionemos también el *adventus*, escena en la que avanza el emperador

y es recibido por una multitud de hombres y personificaciones políticas. Y no olvidemos citar, como remate, el tema del triunfo, que muestra al emperador o a un príncipe atravesando el foro en carro (Fig. 184): ¡qué diferencia entre el triunfo de Tito, aún cargado de elementos peculiares e irrepetibles –incluido el Candelabro de los Siete Brazos– y los banales y esquemáticos triunfos de Marco Aurelio!

Concluyamos esta visión testimonial del Imperio y de sus fastos con la imagen que más perdurará de todas: la del emperador en su trono. Al principio, éste aparecerá de lado, junto a miembros de su familia, presenciando la llegada de algún príncipe o la apoteosis de su antecesor o de su esposa; después, ya en el Bajo Imperio, se impondrá la visión frontal, rodeada de cortesanos, de victorias, de personificaciones y de promesas de fecundidad y felicidad para su reinado: en una palabra, la imagen que aparece en el *Disco de Teodosio* (Fig. 185), que quedará fija en las retinas de las gentes y se adentrará sin problemas en la Edad Media.



Capítulo vigésimo sexto

El “cuadro de historia” de tema clásico

Empleamos aquí el término “cuadro de Historia” por su valor evocador, aunque somos conscientes de que vamos a tratar un campo mucho más extenso: el de los personajes famosos de la Antigüedad, sus acciones modélicas y todo tipo de acontecimientos históricos, tal como se han visto desde los comienzos de Bizancio hasta el día de hoy.

I. LA RECUPERACIÓN DE LA HISTORIA ANTIGUA DURANTE EL MEDIEVO

Al igual que la iconografía mitológica, la relativa a la Historia grecorromana se fue olvidando a lo largo de la Antigüedad Tardía. Si dejamos aparte la imagen frontal del emperador, sólo se recuerda un tema que no hubo de sufrir este proceso: la *Loba con los gemelos*, que quedó firmemente asentada como símbolo de Roma y, por tanto, como origen de la sede pontificia. Este tema se repite en la numismática hasta el reinado de Teodorico (590-526), aparece en un marfil del siglo IX bajo la figura de Cristo (Museos Vaticanos) y se mantiene, sobre todo, porque la escultura de la *Loba Capitolina*, aunque sin las figuras de los niños (que se añadirán en la segunda mitad del siglo XV), está a la vista de todos en Roma.

Por otro lado, resurge muy pronto, aunque completamente transformada, la imagen de Alejandro Magno. Si el Imperio Sasánida aún recuerda al macedonio a caballo, pronto se impondrá por todas partes la fantasía desenfrenada de la *Novela de Alejandro*, una obra del siglo III d.C. que hoy atribuimos al llamado Pseudo-Calístenes: en ella se incide en sus dos viajes más fabulosos: uno al fondo del mar en una vasija de cristal, y el otro hasta los cielos llevado por dos aves. Este último, símbolo para unos de soberbia y evocación para otros del ascenso del alma a los cielos, tiene un éxito asombroso: la figura de Alejandro portada por grifos aparece ya en tejidos coptos de los siglos V y VI, y después se extiende por todas partes (Fig. 186), desde el islam, donde el monarca es llamado Iskandar, hasta Occidente: la hallamos en Santa Sofía de Constantinopla (siglo XII), en San Marcos de Venecia (h. 1200) o en las catedrales de Otranto (h. 1165) y Friburgo (h. 1200), por dar sólo unos ejemplos. En cuanto al descenso al fondo del mar, puede verse en algún manuscrito, como el de la *Novela de Alejandro* conservado en Rouen (siglo XIV).

Esta imagen fantástica de Alejandro, que decae y se extingue en Europa durante el siglo xv, se mantiene en el mundo islámico, y sobre todo en la miniatura persa de los siglos xiv a xvi: allí podemos ver, entre otros pasajes novelescos –reunión con los Sietes Sabios, visita a un ermitaño–, el del macedonio consultando al “arbol Waq Waq”, extraña planta que tiene como frutos cabezas habladoras y proféticas.

Por lo demás, Alejandro aparece también en la escasa iconografía occidental que suscita el programa decorativo llamado los “Cuatro Reinos del Mundo”, que surge en época carolingia: el pasaje en que Daniel describe la visión de cuatro bestias y cuatro tronos (Daniel, 7, 1-27) es interpretado por los comentaristas medievales como la sucesión de Asiria, Persia, Grecia (Alejandro) y Roma (César o Augusto).

A partir del siglo xiii la iconografía histórica se va haciendo más profusa y variada a medida que se multiplican las miniaturas, vidrieras, tablas y esculturas exentas, gracias al desarrollo de un arte no exclusivamente religioso. En los libros de crónicas y de Historia en general, e incluso en tapices del siglo xv, se multiplican las escenas, muchas de ellas bélicas o de recepciones, donde aparecen los grandes generales de antaño –con César a la cabeza– vestidos con armaduras medievales, y donde descubrimos en ocasiones figuras tan inesperadas como Cleopatra. ¿Quién hubiera pensado, a priori, que Ciro de Persia tuviese cabida en vidrieras y tapices? Y sin embargo así fue, porque propició el retorno a su tierra de los judíos exiliados en Babilonia.

Por otra parte, es entonces cuando se empiezan a representar ciertas leyendas tar-doantiguas sobre emperadores romanos: Augusto, por ejemplo, según aparece en alguna miniatura del *Speculum humanae salvationis*, recibió de la Sibila Tiburtina la profecía del nacimiento de Cristo. En cuanto a Trajano, ya en el siglo xv se ven en Flandes imágenes que ilustran una anécdota suya basada en la mala interpretación de un relieve antiguo: una viuda habría venido a pedirle reparación por la muerte de su hijo en una campaña militar; entonces, Trajano hizo justicia y dio muerte al culpable, pese a que, según ciertas versiones, era su propio hijo.

Sin embargo, una de las novedades más interesantes en esta época es la idea de crear, a fines del siglo xiv, un ciclo de héroes capaz de alinear a los principales personajes de la Antigüedad de forma más sugestiva que el sistema de los Cuatro Reinos del Mundo: nos referimos a la lista de los “nueve preux” (que traduciremos como “esforzados” o “valientes”), pronto seguida por la de las “nueve preuses” [esforzadas]. La primera está formada por tres héroes antiguos (Héctor, Alejandro y César), tres personajes bíblicos (Josué, David y Judas Macabeo) y tres caballeros medievales (Arturo, Carlomagno y Godofredo de Bouillon); la segunda, por varias “mujeres fuertes”, entre las que destacan dos amazonas (Pentesilea e Hipólita), además de Semíramis y Tomiris, reinas de las que pronto hablaremos. Todas estas figuras empiezan a desarrollar su iconografía durante la fase final del Gótico –incluso aparecen en

juegos de cartas del siglo xv– y siguen representándose hasta pleno siglo xvi (Castillos de Coucy y de Pierrefonds).

2. LA VISIÓN DE LA HISTORIA GRECORROMANA DESDE EL SIGLO XV

A principios del siglo xv, la tradición de los “nueve esforzados” y las “nueve esforzadas” se enriquece en Italia con una alternativa: se pone entonces de moda adornar los muros de castillos y edificios públicos con filas de “hombres ilustres” que forman conjuntos variables, adaptados a cada caso: tomando como base textos como el *De viris illustribus* de Petrarca o el *De claris mulieribus* de Boccaccio (1361), se empiezan a crear estos ciclos de personajes antiguos y modernos reunidos como exponentes de una virtud concreta. Se trata de una costumbre que pronto tendrá su versión flamenca en series de grandes tapices que, hasta principios del siglo xvi, evocarán –eso sí, con trajes góticos y en aparatosas composiciones– los héroes que ilustraron ciertas virtudes o vicios.

Esto obliga a analizar los textos antiguos (sobre todo Tito Livio y Valerio Máximo) para catalogar a los personajes según un gesto simbólico de su biografía: en el Palacio Trinci de Foligno se hacen dos ciclos sucesivos en el primer cuarto del siglo xv, mostrando la ampliación de los modelos, que alcanzan ya la veintena. Desde ese momento, los ejemplos se multiplican, a la vez que se van “romanizando” los trajes de los personajes, en hitos como la Antecapilla del Palazzo Pubblico de Siena (1413), la Villa Carducci-Pandolfini de Legnaia, por A. del Castagno (1450; hoy en la Galleria degli Uffizi), el Palazzo Vecchio de Florencia, por D. Ghirlandaio (Fig. 187) o el Collegio del Cambio de Perugia, por P. Perugino (Fig. 188). Sin embargo, esta fórmula queda superada en el Alto Renacimiento, a raíz de la nueva concepción de retrato colectivo inaugurada para poetas y filósofos antiguos en *La Escuela de Atenas* y *El Parnaso* de Rafael (Figs. 169 y 170), y sólo se mantendrá en el caso concreto de las series de emperadores romanos, iniciadas también en el siglo xv (A. Mantegna en el Palacio Ducal de Mantua, 1473).

Paralelamente, desde mediados del siglo xv se han ido multiplicando, al principio en arcones (*cassoni*) y tablas, y después en frescos (como los del romano Palacio de los Conservadores), escenas que representan las acciones concretas de esos mismos héroes. En torno al 1500 se entra en la fase de los grandes ciclos históricos que, junto a tablas o lienzos aislados que ilustran temas muy conocidos, caracterizarán todo el Manierismo y el Barroco. Es la época en que no sólo la Historia Antigua está formada por “ejemplos de virtudes” o por arquetipos de monarcas –abundan los ciclos sobre Alejandro, Artemisia o César–, sino que se da por cierta la *similitudo temporum*, la idea de que cualquier acontecimiento presente es el reflejo de otro que se dio en el Mundo Antiguo, pudiéndose, por tanto, tomar éste como referente o modelo a la hora de actuar.

Con el siglo XVIII llegará una nueva sensibilidad, que busque la evocación de situaciones dramáticas o sentimentales, prescindiendo de su carácter ejemplar: entonces veremos héroes que se despiden de su amada o que se dirigen a la muerte, conscientes de su carácter inexorable. Pero el Neoclasicismo reaccionará contra este “prerromanticismo”: intentará volver al “ejemplo moral”, aunque cambiando la escala de valores: para J.-L. David, la ética se centrará en la virtud cívica, el patriotismo y la defensa de la República.

Este rígido enfoque, sin embargo, revela enseguida sus límites. Si al principio parece adueñarse del arte académico oficial, sobre todo en Francia, pronto el Romanticismo vincula la idea de “patria” o “nación” a unos acontecimientos históricos –tanto antiguos como medievales– que, salvo en Italia, poco tienen que ver con la visión de los historiadores clásicos. La Historia grecorromana debe refugiarse en otros campos que, casualmente, le abre el propio Romanticismo a través de sus variados intereses: lo que atrae es una visión cada vez más realista y mejor documentada de la Antigüedad, basada en un interés científico por la Historia. Entramos ya en nuestra época, donde las artes, y sobre todo el cine, nos presentan unas imágenes de Grecia y Roma más bien dirigidas al análisis histórico, a la visión psicológica de las figuras y al dinamismo de la acción, aunque no falten, desde luego, los “buenos” y los “malos” de cada relato.

3. LOS JUECES Y LOS EJEMPLOS DE JUSTICIA

Como hemos dicho, el Renacimiento vio la Historia de la Antigüedad como una sucesión de “ejemplos” modélicos o heroicos, capaces de dirigir nuestros comportamientos. Por tanto, bien podemos comenzar aceptando esta idea y repasando los gestos más importantes protagonizados por griegos y romanos concretos en cada ámbito de la vida.

Ya durante el medievo gozó el derecho grecorromano de merecida fama entre los miembros de la judicatura; sin embargo, fue a partir del siglo XV cuando a este prestigio vino a añadirse el deseo de recuperar y perpetuar, a través de imágenes, la figuras de los grandes juristas de la Antigüedad y de los actos más famosos de su existencia: mientras que los héroes militares o políticos adornaban los palacios de los nobles, los ayuntamientos y tribunales empezaron a adornarse con efigies de los grandes legisladores antiguos, a partir de Moisés.

Entre estos personajes suelen aparecer varios romanos –desde Rómulo hasta Justiniano, base indiscutible del derecho–, pero es curioso que, a su lado, surjan dos griegos famosos. El más antiguo es Licurgo (h. siglo VIII a.C.), el legendario responsable de la dura Constitución de Esparta: lo vemos, por ejemplo, en un ciclo realizado por A. Vicentino para la Residencia de Munich (h. 1613), donde aparece como

paralelo de Moisés, y en plena Revolución Francesa le sería dedicada una estatua en la Sala de la Asamblea de las Tullerías, como símbolo de la legislación radical; frente a él, la legislación moderada estaría encarnada por Solón, el gran legislador de Atenas a principios del siglo VI a.C. Éste fue considerado siempre uno de los Siete Sabios de Grecia, pero también resaltaron su función jurídica ciertos pintores, como Perin del Vaga en el Vaticano (1541) o N. Coypel en Versalles (1673). Por otra parte, no podemos olvidar, para redondear su figura, que su diálogo con Crespo —al que ya hemos aludido al principio del capítulo anterior—, aparece a menudo representado por la escuela holandesa del siglo XVII.

Tanto o más que los legisladores importan los jueces que interpretan la ley, sea aplicándola sin contemplaciones —“la ley es dura, pero es la ley”, dice el proverbio latino—, sea buscando un medio para humanizarla. A fines del siglo XV empiezan a exponerse en los tribunales de Italia y Flandes ciclos de cuadros que representan, junto al Juicio de Salomón, los más curiosos de la tradición clásica, como el de Bruto —que veremos más adelante— u otros realmente modélicos.

Por orden cronológico, cabe empezar por el juicio de Zaleuco, legislador de la ciudad suditalica de Locri en el siglo VII a.C. Según Valerio Máximo (VI, V, ext. 3), éste promulgó una ley condenando a la ceguera a los adúlteros, pero, cuando su propio hijo se hizo acreedor de tal castigo, se hizo sacar un ojo para que los dos quedaran tuertos. La anécdota fue reflejada por Rafael en la *Stanza della Segnatura* del Vaticano y tuvo sus seguidores: obras con este asunto fueron realizadas, por ejemplo, por D. Beccafumi en el Palazzo Pubblico de Siena (h. 1530) y por J. de Bray en el Ayuntamiento de Haarlem (1676).

Otro gesto famoso fue el de Carondas, legislador de Catania (Sicilia) en el siglo VI a.C.: dice Valerio Máximo que, “había logrado apaciguar las asambleas turbulentas... con una ley previsor: «Si alguien entra en la asamblea armado, será muerto enseguida». Algún tiempo después, cuando volvía a su casa desde un campo lejano con la espada al cinto, se convocó de improviso una asamblea y él se dirigió a ella tal y como estaba. Uno, que se hallaba junto a él, le dijo que estaba violando su propia ley, y Carondas respondió: «Yo mismo la aplicaré». Inmediatamente desenvainó su espada y se arrojó sobre ella” (VI, V, ext. 4). Este extraño suicidio legal fue representado también por D. Beccafumi en el Palazzo Pubblico de Siena.

Finalmente cabe recordar la más famosa de estas acciones, representada por Gérard David en dos tablas magistrales (Fig. 189): nos referimos al tema conocido como *La justicia de Cambises*. Según relatan Heródoto (V, 25) y Valerio Máximo (VI, III, ext. 3), el cruel Cambises, rey de Persia, decidió dar un castigo ejemplar a Sisamnes, un juez convicto de prevaricación: lo hizo despellejar y utilizó su piel para tapizar su sillón de magistrado, ordenando al hijo del muerto ocupar el puesto de su padre. La obra de Gérard David tuvo un éxito inmediato: enseguida trató el tema J.

Provost, y fueron numerosos los juzgados y ayuntamientos de los Países Bajos, Alemania y norte de Italia que recibieron tan cruel iconografía hasta el siglo XVIII.

4. LOS EJEMPLOS DE INJUSTICIA Y DE DESGRACIA

Frente a los grandes juicios capaces de enaltecer la función de la justicia, existen siempre, como recuerdo de las desgracias que puede acarrear la obcecación legal o el despotismo de un príncipe, los casos de hombres famosos o beneméritos que sufrieron un destino injusto. Estos asuntos, motivo de meditación, son a veces representados como alusiones a temas de actualidad.

En este sentido, cabe señalar la curiosa actividad artística de J.-F. Peyron, quien se especializó en cuadros de este tipo: en 1773 ya se enfrentó a su gran rival, J.-L. David, con una *Muerte de Séneca* (hoy no conservada), y su carrera quedó jalonada con obras como *La muerte de Sócrates* (1789, Asamblea Nacional de París), *Los funerales de Milcíades* (1780, Museo del Louvre) y *Cornelia, madre de los Gracos* (1781, Museo de Toulouse). Si ya hemos hablado de los dos primeros temas al estudiar a los grandes filósofos (capítulo vigésimo cuarto), ahora merece la pena decir unas palabras de los dos últimos.

Los funerales de Milcíades, obra compuesta como crítica a la ejecución de un general francés vencido por los ingleses, recuerda la muerte de Milcíades, el gran vencedor de Maratón (490 a.C.), encarcelado por deudas un año después de su victoria y muerto en su celda al poco tiempo, según relata Cornelio Nepote; pero la pintura muestra a la vez la amarga experiencia de su hijo Cimón, protagonista de una *Vida* de Plutarco y futuro dirigente de Atenas, quien tuvo que ingresar en la cárcel para permitir que dejasen salir el cadáver de su padre y lo honrasen con unas exequias dignas.

El tema de Cornelia trae a la memoria la respetable figura de esta hija de Escipión Africano el Viejo, que contó entre sus hijos a los dos grandes tribunos de la plebe Tiberio Sempronio Graco y Cayo Sempronio Graco. Éstos promovieron grandes reformas sociales en el siglo II a.C., y ello dio lugar a que los senadores más retrógrados provocaran algaradas y lograran así acabar con ellos. Tanto estos personajes como su madre, que les sobrevivió, fueron considerados, en los ambientes revolucionarios del siglo XVIII, víctimas de una injusticia histórica: J. H. Füssli, en una obra de juventud (1778), pintó la *Muerte de Cayo Graco* inspirándose en las *Vidas* de Plutarco y, gesto significativo, en un dibujo de *Cristo Muerto* de Parmigianino. Años más tarde, en 1798, se presentó oficialmente en París otro cuadro sobre el mismo tema (obra de Topico-Lebrun) como homenaje a F. Babeuf, que acababa de ser guillotinado. En cuanto a Cornelia, el arte la ha recordado ante todo por una anécdota: cuando una dama le enseñaba sus joyas, le dijo que, para ella, sus mayores tesoros eran sus hijos. Este asunto interesó ya en el Renacimiento, pero fue de nuevo en el Neoclasicismo

cuando tuvo mayor éxito, siendo reflejado por artistas como A. Kauffmann y J. Reynolds.

Podemos acabar este capítulo con la gran injusticia que sufrió el ateniense Foción, enfrentado durante años a la política belicista de Demóstenes contra Filipo. Nunca se dejó sobornar por el macedonio, el cual sentía por él tanto respeto que, en su honor, renunció a la idea de destruir Atenas después de la batalla de Queronea (338 a.C.). Pero, cuando Foción abogó por entregar ciertas fortalezas a Macedonia, fue acusado de traición y hubo de beber la cicuta. Su cuerpo fue abandonado en el campo, y sólo un hombre y una mujer anónimos desafiaron el decreto que prohibía incinerarlo, lo que permitió a la viuda recoger las cenizas. En arte, se conservan algunos recuerdos de esta figura, bien conocida a través de Plutarco y otros autores: N. Poussin pintó dos cuadros acerca de sus pobres funerales (1648).

5. LOS GRANDES PATRIOTAS Y DECHADOS DE VALENTÍA

Como es sabido, la historiografía antigua está llena de acontecimientos bélicos donde los guerreros demuestran su heroísmo y audacia. Estos personajes, que combaten para defender a su ciudad de la servidumbre o de la vergüenza colectiva, se convierten, desde el Renacimiento, en modelos a seguir en un mundo dominado por las guerras.

Como es el Humanismo italiano el que empieza a desarrollar el estudio de la Historia Antigua, y la concibe a través de Roma, se comprende que las figuras de los héroes griegos queden durante siglos en segundo plano. Sin embargo, cabe mencionar al menos dos que llegaron a tener cierto éxito en las artes plásticas. El primero es Leónidas, el rey de Esparta que decidió mantenerse firme frente al ejército de Jerjes en el paso de las Termópilas (480 a.C.), pese a ser consciente de que no podría sobrevivir con sus trescientos soldados (Heródoto, VII, 220-224). Este héroe aparece ya figurado por P. Perugino en el Colegio del Cambio de Perugia (Fig. 188); en cuanto al combate propiamente dicho, recibió su mejor versión pictórica en manos de J.-L. David (1814), quien mostró a los espartanos desnudos a la heroica, y aún veremos, en el apartado 8 de este mismo capítulo, su reflejo en el cine.

El general tebano Epaminondas tuvo también una muerte heroica: herido por una lanza en la batalla de Mantinea (362 a.C.), impidió a los cirujanos intervenir hasta que se enteró de la victoria de los suyos, y después murió satisfecho. Su biografía, debida a Cornelio Nepote, fue la base de las representaciones de este acontecimiento, que se sucedieron a lo largo del siglo XVIII: recuérdense, al menos, un cuadro de B. West (1773) —quien tendría la ocasión de evocar, años más tarde, un tema parecido en *La apoteosis de Nelson* (1807)— y un relieve del gran filohelena P. David d'Angers (1811).

La infinita nómina de grandes héroes romanos, recordados casi todos por Tito Livio, comienza cuando los hermanos Horacios, trillizos al servicio del monarca Tulo Hostilio (h. 700 a.C.), se comprometen a combatir contra los Curiacios, trillizos de la vecina Alba Longa, para dirimir el enfrentamiento entre las dos ciudades. Al principio del duelo mueren dos Horacios, pero quedan heridos los tres Curiacios, de modo que el Horacio superviviente logra distanciarlos y darles muerte uno a uno. De retorno a su casa, a ver a su hermana llorando —era novia de un Curiacio—, el vencedor la atraviesa también con su espada (Livio, I, 24-26). Varias escenas de esta historia han sido recreadas a menudo: empezó representándose tan sólo el combate —recuérdese la versión del Cavaliere d'Arpino en el Palacio de los Conservadores de Roma (1595)—, pero en el siglo XVIII se insistió más en la dramática muerte de la hermana (L.J. Lagrenée, en 1753) y, finalmente, en 1785 dio J.-L. David su magnífica versión del Juramento de los Horacios antes de comenzar el combate, verdadera expresión del compromiso heroico por la patria (Fig. 190).

La siguiente hornada de héroes surge cuando, tras la expulsión de Tarquinio el Soberbio y la instauración de la República (509 a.C.), el rey Porsena de Chiusi asedia Roma desde la ribera norte del Tíber. La ciudad tiene que defender su único puente sobre el río —el Puente Sublicio, construido con troncos—, gesta de la que se ocupa en solitario Horacio Cocles, quien detiene a los guerreros etruscos mientras que, tras él, los romanos desmontan la estructura (Livio, II, 10). También se intenta entonces matar al rey enemigo: de ello se encarga Mucio Escévola, pero con mala fortuna: se equivoca y da muerte a otro hombre. Al ser apresado y amenazado de muerte, Mucio coloca su mano derecha en el fuego y deja que se queme, declarando que como él hay muchos romanos que se sacrificarían por dar muerte a Porsena (Fig. 191). Éste, impresionado, acepta negociar la paz (Livio, II, 12-113).

Las iconografías de Horacio Cocles y de Mucio Escévola surgen ya en la primera mitad del Quattrocento y se vinculan pronto a las de otros héroes romanos que iremos viendo en los próximos párrafos. Así, en 1424 aparece Mucio Escévola (junto con Decio Mus, Curio Dentato y Manlio Torcuato), en el Palazzo Trinci de Foligno. Poco después, Filarete representa a Horacio Cocles y a Mucio Escévola en la puerta de bronce de la Basílica de San Pedro (1433), y ambos se muestran también (como Marco Curcio) en arcones florentinos a mediados del siglo. Unos años más tarde, cabe citar otras dos buenas representaciones de Mucio Escévola: un fresco de Ghirlandaio (1482) en el Palazzo Vecchio florentino y un bello dibujo realizado por Mantegna h. 1495. Para concluir el siglo, Pinturicchio figura de nuevo a los dos héroes, junto a Marco Curcio, en la romana Palazzina Della Rovere-Colonna (1495), y Perugino, en el Colegio del Cambio de Perugia, sitúa a Horacio Cocles junto a Leónidas (Fig. 188).

Tras un despegue iconográfico tan impresionante se abre una fecunda trayectoria: durante los siglos XVI y XVII, las gestas de Horacio Cocles y de Mucio Escévola

se repiten una y otra vez, a menudo en ciclos decorativos sobre los orígenes de Roma, y cada vez con un mayor predominio de la dramática hazaña del segundo, que se queda ya solo en el siglo XVIII (Tiépolo lo representa dos veces).

Continuamos nuestra nómina heroica con Marco Curcio, testigo y protagonista de un curioso prodigio que ocurrió h. 360 a.C.: se abrió casualmente una grieta en el Foro de Roma, y los adivinos dijeron que sólo se llenaría con lo más precioso que tuviese la Urbe. Curcio, adivinando que se trataba de la valentía, la *virtus* romana, saltó armado y a caballo dentro del foso (Fig. 191), y éste enseguida se llenó (Livio, VII, 6; Valerio Máximo, V, VI, 2). Como ya hemos dicho, la iconografía más antigua de este héroe va unida a las de los dos anteriores. A partir del siglo XVI, el tema se difunde por Alemania, a la vez que se acentúa el carácter dinámico de la escena, a la que se añade, en ocasiones, una llamarada que sale del suelo. Marco Curcio es visto en escorzo por P. Veronés (h. 1556) y, tras continuar su brillante carrera en el siglo XVII, acaba hundiéndose en el XVIII, igual que sus compañeros.

Tras este grandioso trío sólo cabe añadir un importante general, Decio Mus, el segundo de tres ilustres miembros de su estirpe que llevaron el mismo nombre (Fig. 187). Éste fue cónsul en cuatro ocasiones, pero pasó a la posteridad por su dramática muerte: en la batalla de Sentinum (295 a.c.), que los romanos libraron contra una coalición de samnitas y celtas, tuvo un sueño premonitorio: si su cuerpo de ejército cedía, podía salvarlo con su sacrificio personal. Así lo hizo: se consagró a los dioses y se lanzó a caballo hacia las filas enemigas, perdiendo la vida y ganando la batalla (Livio, VIII, 6-10). En el campo del arte, la aparición de este general es muy temprana, pues en 1413 lo vemos —junto a Manlio Torcuato, Escipión y Catón de Útica, de los que pronto hablaremos— en la Antecapilla del Palazzo Pubblico de Siena; después sigue la vida de los heroicos militares —véase lo dicho al hablar de Horacio Cocles y Mucio Escévola—, y podríamos seguir estudiándolo en los siglos XVI y XVII, aunque basta sólo un detalle para acreditar su importancia: P.P. Rubens pintó, en 1618, hasta seis cartones para tapices con su historia.

Interesa constatar, por otra parte, que los distintos estados europeos, a medida que fueron tomando conciencia de su carácter nacional e independiente, empezaron a crear su propia Historia y perfilaron, para su uso interno, unos “héroes” antiguos que, indefectiblemente, se habían enfrentado sin éxito a Roma. En España, el personaje elegido fue Viriato, el jefe lusitano que mantuvo una larga guerra de guerrillas hasta que los romanos ofrecieron a sus colaboradores dinero por su muerte (139 a.C.). Acaso la obra de arte más famosa que lo representa es *La muerte de Viriato*, realizada por J. de Madrazo durante la invasión napoleónica (1808). En cambio, en Francia el “héroe nacional” por excelencia es Vercingetorix, el jefe arverno que suscitó una gran sublevación de los galos contra Julio César en 52 a.C., pero que acabó teniendo que rendir ante su enemigo tras ser asediado en Alesia. Son muchos los

“cuadros de Historia” del siglo XIX que lo representan (por ejemplo, Th. Chassériau, 1855), y el cómic demuestra que, todavía hoy, su huella dista de haberse borrado.

En Alemania ocupa el mismo papel Arminio, un jefe querusco romanizado que organizó la rebelión de las tribus germanas y derrotó al general Varo, en 9 d.C., en el Bosque de Teutoburgo. Son numerosos los cuadros que se le han dedicado, cantando sus amores con Thusnelda, desde el lienzo que realizó A. Kauffmann en 1786. En Inglaterra, la reina Budicca, al invadir Londinium (Londres) en 60 d.C., desempeñó un papel parecido, que le permite tener una escultura junto al Támesis. Pero, desde el punto de vista artístico, la mayor figura de todo este apartado es Julio Civil, príncipe bático que se conjuró en un bosque sagrado con otros jefes de su pueblo para sublevarse contra Roma (69 d.C.), y que mantuvo en jaque al Imperio hasta que se vio obligado a negociar su sumisión: él es el héroe de los Países Bajos, y el *Juramento de los bátavos*, que él presidió, constituye una de las últimas obras maestras de Rembrandt (1661).

6. LOS GESTOS DE SENCILLEZ, GENEROSIDAD Y OTRAS VIRTUDES

Tanto en guerra como en paz, la Historia Antigua ofrece, además de ejemplos de heroísmo, muestras de cualidades éticas superiores, que los moralistas consideraron siempre dignas de alabanza y modelos a seguir. No es por tanto extraño que, de forma reiterada, se hayan pintado cuadros para recordar a los ciudadanos de las urbes italianas, y después a los príncipes de toda Europa, cuáles debían ser sus principios inquebrantables.

Ante todo, el valor principal es el dominio sobre sí mismo, que se impone como un ideal desde la Grecia Clásica y que alcanza con el estoicismo su máxima consideración. Esta virtud puede darse contra los impulsos más violentos, como los del amor o la codicia, siempre en nombre de un bien más estimable, como la generosidad o el respeto a los lazos familiares.

La historia más conocida y representada a este respecto es la conocida como *La continencia de Escipión*, que tiene como protagonista a Escipión Africano el Viejo y como escenario Carthago Nova (Cartagena). En 210 a.C., Escipión (Figs. 187 y 188) partió hacia Hispania para combatir a los cartagineses, y pronto logró conquistar esta ciudad. Según cuenta Tito Livio, a la hora de repartir el botín le correspondió una bella muchacha, por la que sus padres ofrecieron un cuantioso rescate; pero, al enterarse Escipión de que tenía un prometido, Alipio, la soltó sin aceptar regalo alguno. Con tal gesto demostró a la vez su continencia, su generosidad y su desprecio de las riquezas.

Este tema ha sido representado múltiples veces, y debió parte de su fama a Petrarca, quien lo introdujo en su poema latino *África*. Escipión aparece ya en un muro de la Antecapilla del Palazzo Pubblico de Siena (1413), y una de las primeras

versiones de su anécdota es la de G. Aspertini en una tabla de arcón de 1496 (Museo del Prado). Posteriormente, entre los pintores que han interpretado el tema se encuentran P. Veronés en el siglo XVI; A. van Dyck, J. Jordaens y N. Poussin en el XVII; G.B. Tiepolo, J. Reynolds y J.-M. Vien en el XVIII, e incluso en el siglo XIX se pueden hallar rezagadas versiones académicas del asunto.

No muy diverso es el sentido de otros dos ejemplos, que tienen la peculiaridad de no desarrollarse en Roma, sino en el Oriente. El primero tiene como protagonista a Ciro, el fundador del Imperio Aqueménida, que fue considerado por griegos y romanos como un dechado de hombría y virtudes, porque así lo presentaba la *Ciropeedia* de Jenofonte. Han sido muchos los temas de su vida novelada que han interesado al arte, pero el principal —tratado por Pietro di Cortona en el Palazzo Pitti de Florencia— es el pasaje en que respetó a la bella Pantea, esposa de su enemigo Abradatas, logrando así que éste, agradecido, se pasase a su bando.

Más complejo es otro relato, presentado por Plutarco en su *Vida de Demetrio*: Seleuco I, rey de Siria, se había casado con una joven llamada Estratónice, pero tenía un hijo de un matrimonio anterior, llamado Antíoco. Este último se enamoró perdidamente de su madrastra, hasta el punto de que enfermó. Entonces, Erisístrato, el médico de la corte, descubrió la causa de la enfermedad y se la comunicó al rey Seleuco, quien cedió a su sentimiento de amor paterno y entregó la princesa a su hijo. En el arte, este tema empieza a tratarse en los arcones del Quattrocento italiano (incluso uno de sus autores recibe el nombre de "Maestro de Estratónice"), y después tiene una larga vida que, pasando por Pietro di Cortona (1641), llega hasta J.-L. David (1774) y J.A.D. Ingres (1840).

Como vemos, el amor a la familia es otro de los ideales del romano tradicional, porque, en cierto modo, refleja el amor a la patria. Así lo demuestra el ejemplo de Coriolano, un gran defensor de Roma que, despechado por haber sido condenado al exilio, buscó apoyo entre sus antiguos enemigos, los volscos (a los que había tomado Corioles en 493 a.C., de ahí su nombre), y dirigió, iracundo, sus ejércitos contra la propia Urbe. Entonces salieron a su encuentro un grupo de mujeres romanas, encabezadas por su madre Veturia y su esposa Volumnia, quienes le suplicaron que no se ensañara contra su patria. Coriolano depuso su cólera y se retiró, aun a sabiendas de que el rey de los volscos lo haría matar. Este tema, relatado por Plutarco en su biografía del personaje, ha dado lugar a distintas composiciones desde el siglo XV: lo normal es que se represente la escena con las mujeres suplicantes —así lo hace, por ejemplo, N. Poussin (h. 1655)—, pero también se da, sobre todo en el siglo XVIII, la escena sucesiva: la dramática despedida de Coriolano.

Otra gran virtud en Roma es el carácter imperturbable que da la sencillez, la ausencia de vanidad y de ambiciones, la falta de interés por las riquezas: es el ideal estoico por antonomasia, que ya hemos visto en Escipión y del que no faltan

ejemplos señeros: el primero es Cincinato, un personaje de mediados del siglo v a.C. que hubo de dejar en dos ocasiones su trabajo en el campo para asumir, bien a su pesar, la función de dictador de la República. La primera vez, incluso, solucionó la guerra contra los sabinos y los ecuos en dieciséis días para abandonar el cargo y volver a su trabajo cotidiano; en la segunda, salvó la paz interna de Roma condenando al demagogo Espurio Maelio (Livio, III, 26). Cincinato aparece ya en series de hombres ilustres: Perugino, en 1496, lo pinta en el Colegio del Cambio, en Perugia (Fig. 188); después es representado por D. Beccafumi como juez severo (en el Palazzo Pubblico de Siena, h. 1530), y aparece sobre todo, durante el siglo XVIII y parte del XIX, en el momento de recibir a los enviados que le ofrecen el cargo (así lo ven, por ejemplo, G.B. Tiepolo, J.A. Ribera, 1806, e incluso E. Delacroix, en el parisino Palacio del Luxemburgo, h. 1840).

Por su parte, el general Curio Dentato derrotó a los sabinos en 290 a.C. y, al recibir en su modesta casa a los emisarios de los vencidos y advertir que éstos le ofrecían riquezas por su benevolencia, les dijo que prefería “dar órdenes a los hombres ricos que llegar a serlo él mismo” (Valerio Máximo, IV, III, 5). Esta escena ha sido representada varias veces, en los siglos XVI a XVIII, por autores como Hans Holbein el Joven, Pietro di Cortona y, en el Neoclasicismo, J.-F. Peyron.

Algo más joven que Curio Dentato, y acaso más famoso, fue Fabricio, el general que llevó el peso de la guerra contra el rey Pirro del Epiro. También a él le tentó su enemigo ofreciéndole riquezas en la negociación de un pacto, e incluso quiso impresionarle mostrándole de improviso un elefante. Pero Fabricio permaneció impasible (Plutarco, *Vida de Pirro*), y ello le valió ser representado en varias series renacentistas de grandes personajes (por ejemplo, en la Antecapilla del Palazzo Pubblico de Siena). La escena que lo muestra con Pirro se parece mucho a la de Curio Dentato con los emisarios sabinos, y ambas tienen particular éxito en el norte de Europa.

La gran virtud para los príncipes es, por definición, la magnanimidad o generosidad. También la hemos visto cultivada por Escipión, pero ahora merece la pena que la contemplemos en la historia de Camilo. Este general, biografiado por Plutarco y por Tito Livio (V, 27 y 48-49), conquistó la ciudad etrusca de Veyes (396 a.C.) y, cuando asediaba la vecina Falerias, recibió al maestro local, quien le ofreció a todos los hijos de los enemigos, que se había traído con él. Camilo se negó a tal oferta e hizo que los niños volvieran a sus hogares azotándolo por el camino. Esta escena ha sido representada a menudo —por ejemplo, por N. Poussin (1637)—, mucho más que otro pasaje posterior de la vida de Camilo: cuando, al reclamar el rey celta Breno una enorme suma por retirarse de Roma, apareció él con su ejército y le hizo huir (tema tratado por Perin del Vaga h. 1530). Salviati, en el Palazzo Vecchio de Florencia, llegó a pintar todo un ciclo sobre la vida de este personaje (1543).

Finalmente, cabe señalar aún otro valor muy apreciable: el respeto a la palabra dada o a las órdenes dictadas por uno mismo, aunque a la postre se vuelvan contra

quien las dictó. Así, Manlio Torcuato, un general que había ganado su sobrenombre al derrotar en duelo a un celta y arrebatarse su *torques* (361 a.C.), hizo ejecutar a su propio hijo porque éste había entrado en combate sin recibir las órdenes pertinentes, y ello a pesar de que había obtenido la victoria (Livio, VII, 10, y VIII, 7). Por tal gesto de extrema severidad, nuestro hombre se hizo acreedor a una imagen en la antecapilla el Palazzo Pubblico de Siena (h. 1413), y su juicio, igual que su duelo con el celta, han sido a veces representados en la Edad Moderna, sobre todo en el norte de Europa. Acaso la mejor composición de las dos escenas se halle en la Loggia del Capitanato de Vicenza, obra de G.A. Fasolo (1572).

Concluimos nuestro panorama con Régulo, hombre de palabra hasta el martirio: este general cayó prisionero de los cartagineses al final de la Primera Guerra Púnica, pero fue enviado a Roma para que asistiese a las conversaciones de paz, con la promesa de que retornaría si Cartago no obtenía unas condiciones concretas. Así ocurrió, y, según relata Livio, Régulo volvió a Cartago, donde sufrió una muerte terrible dentro de un barril atravesado por clavos. La historia fue muy conocida a lo largo del medioevo, de forma que Simone Martini ya la reflejó en un fresco —por desgracia perdido— del Palazzo Pubblico de Siena (1330). En el siglo XVI, la vida de Régulo fue relatada, según diseños de G. Romano, en el Palazzo Tè de Mantua (h. 1530), en una habitación llamada precisamente *Sala d'Atilio Regolo*. El tema se siguió repitiendo hasta principios del siglo XIX, aunque la escena que predomina en el siglo XVIII (B. West, etc.) es ya la despedida de Roma para afrontar el suplicio.

Un caso aparte son los ejemplos de personajes que, en Grecia o en Roma, se encuentran en conflicto entre sus ideales "republicanos" y sus deberes familiares, decantándose siempre a favor de los primeros. Obviamente, son temas que sólo han interesado en momentos de conflicto entre monarquía y régimen republicano, es decir, ante todo, en la Florencia del siglo XV y en la Francia de fines del siglo XVIII.

Tiempo tendremos más adelante de hablar, por ejemplo, de Lucio Junio Bruto, quien derrocó a su tío Tarquinio el Soberbio y dio muerte a sus propios hijos, o de Marco Junio Bruto, que tan directamente intervino en el asesinato de su padre adoptivo César; pero ahora cabe al menos mencionar a Timoleón, un ciudadano corintio que, a mediados del siglo IV a.C., tomó parte en el asesinato de su hermano Timófanes, que quería convertirse en tirano: fue uno de los temas que más gustaron a los revolucionarios franceses.

7. LAS MUJERES FUERTES

Entre las grandes figuras de la Historia Antigua no faltan, desde luego, las mujeres. Y es preferible agruparlas, porque, desde el punto de vista de los historiadores antiguos —todos ellos hombres— y de la propia tradición occidental, patriarcal hasta

hace poco (o quizá hasta hoy), la cuestión del género es fundamental: se juzgan los hechos de una mujer precisamente en función de su sexo, resaltando los momentos en los que, por medios “femeninos”, logra una dama cumplir hazañas tradicionalmente reservadas a los hombres, o, por el contrario, exaltando virtudes que el hombre tradicional atribuye a la mujer digna, como la fidelidad conyugal o la defensa a ultranza de los hijos.

Sin embargo, frente a esa versión ideal de la “mujer fuerte”, en el sentido bíblico del término, lo cierto es que griegos y romanos miraron con asombro, y sin duda con fascinación, a ciertas mujeres orientales que les parecían salvajes y “bárbaras” en sus acciones, pero no por ello forzosamente negativas.

Sin duda, las más antigua de ellas es Semíramis, versión literaria muy deformada de Sammuamat, una princesa babilonia que, a fines del siglo IX a.C., ocupó el trono de Asiria. Según relatan Diodoro (II, 4-20) y otros autores, su vida fue una yuxtaposición de brillos y de sombras: asesinó a su marido Nino para reinar y, disfrazada de hombre, engrandeció su imperio; mostró una irrefrenable pasión amorosa y, a la vez, construyó los jardines colgantes de Babilonia; cometió incesto con su hijo Ninias (quien acabó asesinandola) y, sorprendida por una revuelta cuando se bañaba, la calmó mostrándose semidesnuda al pueblo. Tan atractiva y extraña figura ha inspirado a los más variados artistas: como una de las nueve “esforzadas”, aparece ya en frescos y tapices del Quattrocento; después, es una guerrera para Guercino, se baña en una composición de A. R. Mengs o supervisa la construcción de Babilonia en un cuadro juvenil de E. Degas (h. 1861).

Seguiría, por orden cronológico, otra de las “esforzadas”: Tomiris, reina de los masagetas a mediados del siglo VI a.C. Derrotada por Ciro y muerto su hijo Espargapises, reaccionó con energía, recompuso su ejército e inició un nuevo combate: Ciro cayó muerto en él, y Tomiris cortó su cabeza y la metió en un odre de sangre diciendo: “Bebe la sangre que tanto te gustó” (Heródoto, I, 201 y ss.). Las dos representaciones más famosas de esta reina son la de A. del Castagno (h. 1450) para la Villa Carducci-Pandolfini de Legnaia y un cuadro de P.P. Rubens (1618). Por desgracia, hay ocasiones en que esta iconografía puede confundirse con las de otras mujeres con cabezas cortadas de varones, como Salomé y el Bautista o Judit y Holofernes.

La tradición de las grandes reinas varoniles de Oriente no se circunscribe a las épocas más remotas, sino que reaparece, mucho más helenizada, en la Caria dominada por el Imperio Persa. Reina allí el sátrapa Mausolo, y a su muerte sube al poder su esposa Artemisia, quien demuestra su amor conyugal bebiéndose disueltas las cenizas de su marido y concluyendo el *Mausoleo de Halicarnaso*, que éste había comenzado a construir (Cicerón, Tusculanas; Aulo Gelio, X, 18, 3; Valerio Máximo, IV, VI, 1).

Artemisia tiene una gran importancia en la Edad Moderna, pues fue la única mujer que reinó en el ámbito del Mediterráneo clásico, aunque fuese sólo dos años (353-351 a.C.), y estaba por tanto destinada a convertirse en prototipo ideal para cualquier reina europea. En efecto, aunque su iconografía más normal se centra en la escena en que bebe las cenizas de su esposo —así la ven, entre otros muchos, Tintoretto (h. 1555), P.P. Rubens (h. 1615) y Guercino (1642)—, un escritor francés, Nicolas Houel, redactó en 1562 una biografía suya destinada a la reina Catalina de Medici, viuda del rey Enrique II de Francia. Y este texto, donde se exponen la coronación de Artemisia, las ostentosas exequias de Mausolo, la construcción del Mausoleo, la educación del príncipe heredero y el ataque de la reina a la isla de Rodas, se convirtió en el origen de un ciclo de hasta 74 dibujos de A. Caron (1562-1575), destinados a servir de base para otros tantos tapices. Como Francia tuvo en el siglo XVII otras dos reinas regentes —María de Medici y Ana de Austria—, no faltaron ocasiones para multiplicar en todo tipo de soporte recuerdos y alabanzas a la reina de Caria.

Al hablar de Artemisia, es lógico que nos fijemos en otra dama cuya iconografía puede confundirse con la suya: nos referimos a Sofonisba, una dama cartaginesa que se vio mezclada en la Segunda Guerra Púnica. Hábil a la par que ambiciosa y apasionada, quiso jugar su baza en las guerras intestinas de los númidas, y se casó primero con el príncipe procartaginés Sifax. Pero más tarde, al comprobar el avance de las tropas de Escipión, decidió unirse a otro príncipe númida, el prorromano Massinisa, que se había enamorado de ella. El general romano, que temía sus enredos, ordenó que la dama le fuese entregada como prisionera, y Massinisa, para evitar tal vergüenza a su amada, le envió un mensaje y un veneno. Ella, tras componer una amable respuesta, bebió la copa sin más (Livio, XXX, 14-15). Este tema, que se suele distinguir del de Artemisia por la presencia de un papel o por el carácter militar de los acompañantes, ha sido tratado por artistas de la talla de Rembrandt (1634) o G.B. Tiepólo (1731).

Si Sofonisba prefigura por tantos conceptos la imagen de Cleopatra, que veremos más adelante, aún tenemos otras dos damas orientales que se acercan a ese mismo estereotipo indómito. Las dos tuvieron el mismo nombre, pero un destino muy distinto: la primera, Zenobia de Armenia, recordada por Tácito, por un dibujo de N. Poussin (h. 1657) y por un cuadro de W.A. Bouguereau (1850), fue esposa del rey Radamisto y, cuando ambos huían de los romanos (51 d.C.), rogó a su esposo que la matase, porque iba a dar a luz y no podía continuar la marcha. Arrojada al río Araxes, unos pastores la recogieron y fue recibida regiamente por el príncipe parto Tirídates, enemigo de su esposo.

En cuanto a Zenobia de Palmira, asumió la regencia de esta ciudad caravanera de Siria al morir su marido Odenato (269 d.C.) y logró convertirla en capital de un gran

imperio que llegaba hasta Egipto. El emperador Aureliano se enfrentó a ella, la obligó a huir en camello hasta el Éufrates y, finalmente, la capturó. Según la *Historia Augusta*, la llevó a Roma, donde la hizo figurar en su triunfo y la confinó hasta su muerte en la Villa de Adriano en Tívoli. La escena del triunfo de Aureliano aparece ya en un fresco del romano Palazzo dei Conservatori (h.1503); en cambio, toda la historia fue reconstruida en una rica variedad de tapices barrocos de Bruselas.

Pasando ya al mundo grecorromano propiamente dicho, hallamos mujeres mucho más mesuradas, más conscientes de sus limitaciones sociales: baste señalar que la mujer griega más recordada por el arte —y en concreto por artistas neoclásicos como B. West— fue Cleonis, que se limitó, en los conflictos internos que sufrió Esparta a mediados del siglo III a.C., a suplicar al rey por la vida de su esposo Cleombroto, al que siguió después al destierro.

Las mujeres romanas presentadas como ejemplos son desde luego más bravías, pero se rigen por los mismos principios. La más antigua, y sin duda la más famosa, es Lucrecia, que murió en 510 a.C. Era ésta la esposa del noble Colatino; pero un hijo del monarca Tarquinio el Soberbio, llamado Sexto Tarquinio, concibió hacia ella una irreprimible pasión: decidido a poseerla, se introdujo en su casa, mató a un esclavo y la forzó, amenazándola con calumniarla si se resistía. Ella, desesperada, le contó todo a su esposo y a su padre; después, tomó un puñal y se suicidó. Lucio Junio Bruto, miembro de la familia, juró entonces, como los demás presentes, que derribaría el régimen monárquico e instauraría la República.

En el campo del arte, esta historia, relatada por Tito Livio (I, 57-59) y por los *Fastos* de Ovidio, puede aparecer en cuatro imágenes distintas: la primera es el asalto de Sexto Tarquinio a Lucrecia, tal como lo vemos en diversas obras renacentistas (Fig. 192) y, sobre todo, en tres de las últimas obras de Tiziano (1570 y 1571). La segunda muestra a Lucrecia desesperada tras la violación (tema del que A. Gentileschi hizo dos versiones). Pero la más común es, con diferencia, la tercera: Lucrecia suicidándose. Asombra el éxito que tuvo esta iconografía en los siglos XVI y XVII, pues son innumerables las pinturas con la cruel imagen de la mujer hundiendo el puñal en su pecho desnudo: baste citar de nuevo a Tiziano en dos obras juveniles (1508 y 1523), y añadir, por ejemplo, a Rembrandt (1664) y a G. Reni, quien trató el tema hasta seis veces. Finalmente, la cuarta escena es la consecuencia de la muerte: el juramento de Bruto: este tema aparece ya en S. Botticelli (1500), pero, obviamente, fue el preferido por el Neoclasicismo y la pintura académica: tras el gran modelo de G. Hamilton (1763), cabría citar las composiciones de Géricault (h. 1810) y de E. Rosales (1871).

Unos años más joven que Lucrecia hubo de ser Clelia, quien fue enviada como rehén al campamento de Porsena, junto con otras jóvenes romanas, a raíz de las paces firmadas por este rey con la República. Sin embargo, Clelia logró escapar, fuera sola

(Valerio Máximo, III, II, 2), fuera con unas compañeras (Livio, II, 13), y atravesó el Tíber montada a caballo. Esta hazaña causó la admiración del propio Porsena, e hizo que la joven ganase su puesto entre los héroes masculinos de aquella guerra (Horacio Cocles y Mucio Escévola), con quienes aparece ya en las puertas de San Pedro, obra de Filarete (1433): junto a ellos, o junto a otras heroínas de diversas épocas, sigue siendo representada esta “amazona” hasta fines del siglo XVII.

Algo más tarde, a mediados del siglo V a.C., se sitúa la historia de Virginia, relatada por diversos autores romanos (Livio, Juvenal, Floro, etc.): en el contexto enraizado de las luchas entre patricios y plebeyos, Apio Claudio, un dirigente de los primeros, se interesó apasionadamente por Virginia, hija de un centurión, y organizó un juicio amañado —él mismo era el juez— para apoderarse de ella pretendiendo que era hija de una esclava suya. Cuando se dictó la previsible sentencia, el centurión, en plena asamblea, se adelantó y dio muerte a su hija, lo que provocó la inmediata sublevación de la plebe. El tema, cuyas concomitancias con la leyenda de Lucrecia son evidentes, aparece ya en arcones florentinos del siglo XV, en un fresco del romano Palazzo della Rovere-Colonna, obra de Pinturicchio (1490) y en un cuadro de Botticelli (1500), pareja del dedicado a Lucrecia. Después, puede verse puntualmente a lo largo de los siglos XVI y XVII, y tiene un breve renacer en el ambiente revolucionario del Neoclasicismo (M. Camuccini, 1804, como pareja de una *Muerte de César*).

Muy curiosas son las leyendas paralelas de dos vestales: Claudia Quinta, que demostró su virginidad y santidad arrastrando con una cuerda una gran nave —la que trajo a Roma, en 204 a.C., el meteorito negro de Cibeles—, y Tuccia, que hizo lo mismo trasladando agua en una criba. Estos dos milagros, comentados a menudo por la literatura cristiana, son figurados en ocasiones durante el Renacimiento —Mantegna representa los dos—, pero van perdiendo interés a lo largo del Cinquecento y apenas resurgen esporádicamente más tarde (J. Reynolds, en el siglo XVIII).

Los últimos ejemplos de grandes mujeres romanas corresponden ya a la Época Imperial. Entre las pocas damas alabadas por los historiadores del siglo I d.C. (Tácito, Suetonio), destaca Agripina la Mayor, que se convirtió en el arquetipo de la viuda digna cuando murió su marido Germánico (19 d.C.): aun consciente de que, para muchos romanos, la figura de su esposo simbolizaba la oposición a Tiberio, le organizó unas grandiosas exequias; después, exiliada a una pequeña isla por el taciturno emperador, acabó dejándose morir por hambre. Ya Boccaccio la alaba en su *De claris mulieribus* (1361), junto a muchas de las heroínas que hemos citado en páginas anteriores; en cuanto a su imagen, siempre en relación con la muerte de Germánico, surge en el siglo XVII (N. Poussin, 1627) y se repite durante el Periodo Neoclásico (G. Hamilton, A. Kaufmann, etc.).

Acabamos nuestra nómina de grandes romanas con Arria, la esposa de Cecina Peto: según cuenta Dión Casio, su marido fue apresado y condenado al suicidio tras el fracaso de una conjura contra Claudio (42 d.C.), pero se sentía incapaz de clavar-se la daga; entonces su esposa le dio ejemplo apuñalándose y diciéndole: “No duele”. En cierto modo, el prestigio de Arria viene unido a la errónea identificación (propuesta h. 1670) de este pasaje histórico con la imagen helenística del *Galo Ludovisi*: a partir de ese momento, y hasta fines del siglo XVIII, el tema interesa a diversos artistas, como B. West.

Para concluir, hemos de decir que, al igual que hay hombres y mujeres heroicos, también existen “antihéroes” de los dos sexos, representados, desde luego, en escasas ocasiones. Entre los hombres cabría señalar, por ejemplo, al fastuoso y cruel Sardanápalo —en realidad, el rey asirio Asurbanipal—, cuya decisión de acabar con toda su corte al caer Nínive en manos de sus enemigos (612 a.C.) fue recordada por Byron y, a través de él, por E. Delacroix en su famoso cuadro del Louvre (1827). Y aún más cruel fue el tirano Fálaris de Agrigento (Sicilia), quien ordenó al artesano Perilo que construyese un toro hueco de bronce: en él introducía a los condenados a muerte, calentándolo hasta que los asaba, tal como vemos en un relieve de Caccini (h. 1600).

Pero las mujeres malvadas han tenido acaso mayor fortuna iconográfica. Baste recordar, por ejemplo, a Tarpeya, hija del oficial encargado de defender el Capitolio en la época de Rómulo: según el texto de Valerio Máximo, se puso en contacto con los sabinos “y les prometió que les dejaría entrar en la ciudadela completamente armados si éstos le entregaban como recompensa lo que llevaban en el brazo izquierdo, es decir, los brazaletes y anillos de oro. Cuando los sabinos se apoderaron de la plaza y la joven les reclamó el premio prometido, ellos la mataron enterrándola bajo sus escudos, y cumplieron así su promesa, puesto que los llevaban en el brazo izquierdo” (XI, VI, 2). Este tema aparece figurado en ocasiones en la Roma del siglo XVI: por ejemplo, en un fresco del castillo de Sant’Angelo (h. 1540).

Bastante más refinada fue la sucesión de crímenes de Tulia, hija del rey Servio Tulio. Ésta fue casada con Arrunte, hijo mayor del difunto Tarquinio el Viejo, pero lo mató para casarse con su hermano menor, el que acabaría llamándose Tarquinio el Soberbio. Con él tramó la muerte de Servio Tulio: éste acabó siendo asesinado en las calles de Roma y, no contenta con ello, su hija pasó en carro por encima de su cadáver. Esta macabra escena fue representada algunas veces en el siglo XVIII.

8. LA HISTORIA CON MAYÚSCULAS: DE GRECIA A ALEJANDRO

Si hasta ahora nos hemos concentrado en las figuras que se convirtieron en modelos o prototipos de virtudes o de crímenes, y por tanto formaron parte privilegiada en la iconografía clásica entre los siglos XV y XVIII, a partir de ahora nuestro

cometido será mucho más amplio: nada menos que el conjunto de la Historia Antigua. Somos conscientes de que tema tan inmenso es un enorme semillero de escenas descriptivas –recuérdense, para empezar, todas las miniaturas y grabados que han ilustrado los tratados de Historia desde el siglo xiv hasta hoy–, y por tanto alejaremos cualquier tentación de exhaustividad. Ésta sería, por lo demás, tan inalcanzable como inútil: no hay pasaje histórico que no haya sido imaginado por un cierto número de artistas, y, en su mayor parte, estas obras carecen de otro valor que el puramente formal: son ilustraciones de un texto dado, y a menudo nos interesan tan sólo –al menos a los iconógrafos– por la reacción moral del artista y su época frente al hecho descrito o, desde un punto de vista más banal, por los posibles anacronismos que podamos descubrir.

Carece por tanto de sentido repasar la historia de Grecia y Roma alineando cuadros y grabados. Es más atractivo, en nuestra opinión, observar qué periodos o personajes históricos han interesado más desde el Renacimiento hasta hoy, y cuándo se han valorado más ciertos temas o periodos de la Antigüedad. En cierto modo, es una forma de repensar nuestra cultura moderna y contemporánea a través de su imagen del mundo antiguo.

A ello cabe añadir que, en este apartado, vamos a utilizar ampliamente ese arte propio del siglo xx (y principios del xxi) que es el cine. En efecto, la aparición de una iconografía con movimiento, que permite dar sentido temporal a la plástica convirtiéndola en un relato de imágenes, tiene gran importancia en el campo de la Historia, porque permite que recupere su idea fundamental de “relato”: ya no es necesario componer ciclos de pinturas sobre un personaje o un acontecimiento: se le puede devolver su estructura narrativa supliendo con imágenes lo que antes correspondía a la imaginación del lector.

Si, armados con estos criterios, comenzamos nuestro recorrido por Grecia, pronto veremos que, incluso hasta nuestros días, las épocas más antiguas –desde las Edades Oscuras hasta el final del Periodo Arcaico– parecen carentes de interés en el campo de las artes. Sólo los grandes poetas –recordemos lo dicho en el capítulo vigésimo cuarto– salvan estos siglos, y ni siquiera el tema de los *Tiranidas* –potencialmente interesante en momentos revolucionarios– ha tentado a nadie: en todo caso, la propia escultura antigua de Critio y Nesiotes sobre este tema fue usada, acaso de forma consciente, por la Unión Soviética para su logotipo de la Exposición Universal de París (1937) y para su productora cinematográfica Sovexpofilm.

La historia de Grecia comienza por tanto, para el arte moderno y contemporáneo, en las Guerras Médicas. Por una parte, está el rey persa, Darío I, cuyo reinado llega a inspirar algún ciclo de tapices (siglo xvii); por otra, los griegos. Ya hemos visto la figura de Leónidas en las Termópilas, y ahora podríamos añadir, para completar su imagen e introducirla en el contexto de su época, dos películas de interés: *El león de*

Esparta (*The 300 Spartans*, 1961), de R. Maté, y *300* (2007), dirigido por Z. Snyder. Sin embargo, estas mismas películas, por su planteamiento, nos muestran los límites de estas guerras y de su entorno: los griegos pueden simbolizar a Occidente frente al Oriente de Persia –visión basada en ciertos planteamientos filosóficos de principios del siglo xx e interesante, quizá, en contextos de “guerra fría”–, pero la división de la Hélade en *póleis* enfrentadas le resulta extraña al europeo moderno. O se clama por la “unidad de Grecia” por encima de las divisiones ciudadanas –lo cual puede interesar a los griegos actuales–, o la historia de Grecia queda condenada a ser vista sólo a través de algunos personajes aislados.

Tal es, en efecto, lo que ha ocurrido: Temístocles, por ejemplo, ha protagonizado con distintos pasajes de su vida cuadros que se escalonan entre fines del siglo xv (Pinturicchio en la romana Palazzina Della Rovere-Colonna, 1495) hasta pleno siglo xix, pero sin fijar iconografías claras. En cuanto a Pericles, de poco le ha servido dar su nombre a todo un “siglo”: si Perugino intentó convertirlo en símbolo de la templanza en el Colegio del Cambio de Perugia (Fig. 188), su tentativa no tuvo éxito: sólo de vez en cuando algún pintor se ha planteado, hasta mediados del siglo xix –ya en el contexto de la independencia griega–, imaginar alguna escena de su vida pública o privada, incluida la peste que lo mató.

Realmente, la historia de Grecia sólo interesa de verdad cuando surge –tanto en la Antigüedad como en la Edad Media– la asombrosa personalidad de Alejandro Magno. El gran monarca macedonio sale del medievo, como ya hemos visto, convertido en un cabal caballero cortés, y formando parte del escogido grupo de los tres “esforzados” clásicos, junto con Héctor y Julio César. Se olvidan entonces las fantasías de sus viajes inverosímiles, ha quedado atrás su ascensión a los cielos y, por el contrario, se lee cada vez más a sus historiadores más fiables y se intenta recuperar su imagen, con cara juvenil y suave, largos cabellos y una armadura asombrosamente rica de raíz clásica: basta verle cómo aparece en algún relieve florentino en torno a 1470.

A partir de esa época, y durante al menos 300 años, Alejandro es ejemplo y prototipo de todo tipo de virtudes: podríamos haberlo incluido entre los guerreros más arrojados, pues le vemos en sus batallas al frente de sus tropas sin temor a la muerte. También aparece en los cuadros como símbolo de continencia y de generosidad (cuando hace prisioneras a las mujeres de la familia de Darío), de cortesía amorosa (con Talestris y Roxana), de justicia (cuando libera a Timoclea de los abusos de un soldado), de franqueza y confianza en los suyos (incluido su médico Filipo), de ingenio (en el pasaje del nudo de Gordion), o de amor a las artes (Apeles), las ciencias (Aristóteles) y la literatura (Homero): en una palabra, Alejandro es representado como prototipo del príncipe ideal, con sentido de la grandeza y amplitud de miras, como el hombre capaz de recorrer el mundo, organizar la entrada triunfal en Babilonia y fundar la ciudad de Alejandría.

Obviamente, fueron bastantes los monarcas manieristas y barrocos que vieron en este Alejandro su modelo ideal, y que quisieron demostrarlo encargando ciclos enteros de sus hazañas. Algunos de estos conjuntos son verdaderamente brillantes, como el que pintó Perino del Vaga en el castillo de Sant'Angelo (1545) para el papa Pablo III (esto es, Alessandro Farnese), o el que realizó Ch. Le Brun para Luis XIV (Fig. 193).

Sin embargo, no podía negarse que había algún momento en la vida de Alejandro que lo dejaba algo desairado: el caso más evidente era el encuentro con el filósofo Diógenes, que podía verse como un enfrentamiento correcto entre dos grandes figuras (así lo hizo, por ejemplo, P. Puget en un magnífico relieve de h. 1675) o, por el contrario, como una situación que deja en mal lugar al orgulloso monarca (G.B. Tiepola, 1734). La inmensa imagen del conquistador tiene fisuras, y el hipercrítico siglo XVIII saca algunas a la luz: en 1767, un concurso de la Academia de París propone como tema el hallazgo del cadáver de Darío III; J.H. Tischbein alude veladamente a las relaciones equívocas del monarca con Hefestión (1781), y L. Lagrenée el Viejo describe el cruel suplicio del sátrapa Beto (1787).

Pero lo peor que le pudo pasar a Alejandro fue tener que competir con la Roma republicana de J.-L. David. Aunque, en 1812, Thorvaldsen realiza en el palacio del Quirinal un bello friso para equiparar a Alejandro con Napoleón, el intento fracasa y el macedonio queda malparado: a lo largo del siglo XIX, vemos a H. Daumier haciéndole caricaturas y a G. Moreau tomándolo como mero pretexto para ofrecer una visión onírica de Babilonia. Parece que Alejandro va a sumergirse poco a poco en el olvido.

Sin embargo, todos sabemos que no es así: después de más de un siglo, la nueva mentalidad del siglo XX, muy interesada por la psicología, descubre el "enigma" de Alejandro, un ser fascinante y contradictorio, con una madre desequilibrada y un padre brutal. Realmente, el personaje revive, y ya no tanto en las artes tradicionales como en la cinematografía: el *Alejandro Magno* de R. Rossen (1956) intenta da una visión laudatoria del protagonista, representado por Richard Burton, aunque perdiéndose en explicaciones; en cambio, el *Alejandro Magno* de O. Stone (2004) se adentra en temas psicológicos más profundos, aunque también apuesta por los grandes planos, logrando memorables reconstrucciones de batallas.

9. LA ROMA LEGENDARIA

Como ya advertía Tito Livio, la primera fase de la historia de Roma, al menos hasta mediados del siglo V a.C., es puramente legendaria. Pero, como todos sabemos, la reconstrucción científica de este periodo pasa por el análisis de las leyendas para intentar hallar su origen y sus partículas de verdad. Por tanto, parece lógico que incluyamos en el campo de la Historia todo lo que, según poetas e historiadores, pasó en el Lacio desde el siglo VIII a.C., incluido el tema de la *Loba y los gemelos*.

Desde el punto de vista iconográfico, la vida completa de Rómulo es un foco de interés muy importante, representado en varios ciclos desde el Renacimiento hasta fines del Barroco. Como ya hemos visto, la imagen de la loba se mantuvo durante todo el medievo como símbolo de la propia Urbe, y como tal ha servido hasta hoy: se la podrá representar sola, amamantando a Rómulo y Remo, o incluso rodeada por personajes secundarios como el pastor Fáustulo o la personificación del Tíber (Fig. 194), pero siempre será reconocible, y mucho más común que la escena posterior, en la que Fáustulo lleva los niños a su esposa, Aca Larentia (P. di Cortona, 1643).

Rómulo es un guerrero fuerte, capaz de dar muerte a su hermano durante la fundación de la Urbe o de vencer personalmente a Acrón, jefe de sus enemigos, y consagrar sus despojos (J.A.D. Ingres, 1812). También es un gran legislador, y sobre todo un gran organizador. De ahí que a veces no aparezca como protagonista de grandes acciones, sino en segundo plano: el caso más importante, porque su profusa iconografía comienza ya en arcones del siglo xv, es el *Rapto de las Sabinas*: cuando se representa el rapto propiamente dicho, él puede aparecer a un lado (Fig. 195) o, simplemente, desaparecer (grupo escultórico de Juan de Bolonia); cuando el tema tratado es la posterior lucha entre sabinos y latinos, sí podemos admirarlo dirigiendo a los suyos: véase el magnífico lienzo de J.-L. David (1799), donde su esposa sabina, Hersilia, le impide seguir luchando contra Tito Tacio, el rey de los sabinos.

El resto de la monarquía romana apenas ha merecido la atención de los artistas, si no es en el ámbito de la propia Roma y su entorno: allí podemos ver a Numa con su consejera, la ninfa Egeria (N. Poussin, h. 1628), o creando el colegio de las vestales (Cavaliere d'Arpino, en un ciclo del romano Palazzo dei Conservatori, 1595); y allí aparece en ocasiones Tarquinio el Viejo, junto a su ambiciosa mujer Tanaquil, recibiendo el curioso augurio de su posterior entronización: un águila arrebató el sombrero de Tarquinio (Perino del Vaga, 1529, en el romano Palazzo Baldassini). Es raro que estos temas se realicen fuera de Italia: valga como excepción un *Numa y Egeria* en un ciclo de frescos sobre antigüedades romanas que realizó M. von Schwind en la Kunsthalle de Karlsruhe (1842).

En tales circunstancias, hay que esperar a que muera Lucrecia para que surja otro periodo interesante, dominado por los gestos de heroísmo en las guerras contra Porsena y, sobre todo, por la gran figura de Lucio Junio Bruto, representado ya en la Anticapella de Siena (1414). Él fue quien proclamó la República sublevando al pueblo, mientras que, por otra parte, se convirtió en un dechado de justicia cuando condenó a muerte a sus hijos traidores. Y este tema es, precisamente, el más representado de su compleja biografía, porque puede ser visto de dos formas: en el Manierismo y el Barroco se muestra como ejemplo jurídico (relieve de A. Quellinus, h. 1655), mientras que, a fines del siglo xviii, se ve en él la superación de los afectos familiares en pro de los ideales republicanos: hay que recordar que los hijos luchaban por la vuelta del rey (J.-L. David, 1790).

Los orígenes de Roma revelaron, a lo largo del siglo XIX, su problema fundamental: como ya hemos apuntado, al elaborarse las ideologías nacionalistas del Romanticismo las leyendas que venimos comentando quedaron excesivamente vinculadas a Italia. Así se explica que, en el siglo XX, las películas que se han filmado sobre esta temática sean, en su mayor parte, obras italianas, y bien mediocres por lo demás: caso de salvar alguna, nos inclinaríamos por el *Rómulo y Remo* de S. Corbucci (1961), con Steve Reeves en el papel de Rómulo: sólo en parte desvirtúa unas leyendas que, al fin y al cabo, leyendas son.

10. EL FINAL DE LA REPÚBLICA

La visión que nos da el arte sobre la historia de la república romana hasta fines del siglo III a.C. se circunscribe casi por completo a los grandes modelos de heroísmo militar y moral que hemos contemplado en apartados anteriores. Hay que esperar a que comience la Segunda Guerra Púnica para que volvamos a hallar un periodo con cierto brillo y aire de controversia.

Si al principio surge con fuerza la figura de Fabio Máximo Cunctator, el sabio organizador de la defensa de Roma (ya lo figura Perugino en el Colegio del Cambio de Perugia, y posteriormente se hacen incluso ciclos de escenas con su biografía), lo cierto es que la contienda se acaba concretando en un enfrentamiento personal entre dos grandes generales: Aníbal y Escipión Africano el Viejo. Desde el punto de vista iconográfico, Escipión parte como vencedor de la contienda, pues le vemos en el siglo XV como uno de los grandes generales en los ciclos de hombres ilustres (Figs. 187 y 188), y es el favorito cuando su efigie debe enfrentarse —por ejemplo, en relieves de A. Verrocchio (h. 1470)— a la de su enemigo. Sin embargo, pronto se encierra el romano en la consabida iconografía de su “continencia” y en otras muy secundarias —la recepción de la imagen de Cibeles (A. Mantegna, 1500) o la representación de su aparatoso triunfo final—, de modo que deja el campo libre al cartaginés con sus vistosos elefantes: así vemos a éste en un asombroso fresco, atribuido a J. Ripanda, en el Palazzo dei Conservatori (h. 1508), antes de que los dos generales se enzarcen en ciclos de batallas.

Por lo demás, ya desde mediados del siglo XVII pasa a primer plano otra imagen de Aníbal: la que lo muestra, aún niño, jurando odio eterno a Roma (G.B. Pittoni, 1723; B. West, 1770), y a la vez surge, más puntualmente, la que analiza su reacción al recibir la cabeza cortada de su hermano Asdrúbal (G.B. Tiepolo, 1728). El triunfo de estas iconografías en Europa nos muestra que la segunda Guerra Púnica, vista desde el enfoque de Tito Livio, se va convirtiendo en un asunto meramente italiano, y que, frente a su criterio, el personaje más grandioso es el general cartaginés, siquiera por su audacia al invadir Italia atravesando las ventiscas de los Alpes (J.M.W.

Turner, 1812). De este modo, a partir del siglo XIX hallamos ya dos visiones opuestas, representadas en el XX por distintas películas: por una parte está la versión italiana “oficial” de la guerra, que podemos contemplar en la mítica *Cabiria*, de G. Pastrone (1914), y en la superproducción mussoliniana *Escipión el Africano*, de C. Gallone (1937); por otra, el mediocre film *Anibal*, de E.G. Ulmer (1959), protagonizado por Victor Mature.

Tras la batalla de Zama (202 a.C.) habrá de pasar más de un siglo hasta que Roma vuelva a interesar a los artistas. A principios del siglo I a.C. se sitúa la figura de Mario, quien, derrotado por Sila, medita sobre su caída ante las ruinas de Cartago, inspirando a varios pintores prerrománticos (B. West, 1796). Varios lustros más tarde, en 73 a.C., Espartaco se subleva al frente de un conjunto de gladiadores y esclavos, convirtiéndose en un modelo para los movimientos sociales de los siglos XIX y XX: no sólo se exponen imágenes suyas (como la de F.J. Barrias, colocada en 1871 en las Tullerías), sino que triunfa en un *peplum* memorable: el *Espartaco* de S. Kubrick (1960), protagonizado por Kirk Douglas.

En el año 62 a.C. tiene lugar la conjuración de Catilina (véase un cuadro de S. Rosa, 1665), y, a partir de ese instante, se abren tres décadas intensísimas para la historia de Roma y su iconografía: en el 60, Craso, César y Pompeyo –gran general que inspirará a muy pocos artistas, pese a sus brillante actuación contra Sertorio (cuadro de G de Laresse, 1688)– organizan el Primer Triunvirato. Dos años más tarde, César comienza la conquista de las Galias. En 53, Craso cae derrotado por los partos, lo que abre entre los dos triunviros supervivientes una rivalidad que se convierte en guerra abierta cuando César curza el río Rubicón (49 a.C.). Ese mismo año, Pompeyo es derrotado en Farsalia y huye hasta ser asesinado en Egipto, donde llega César, quien recibe su cabeza y conoce a Cleopatra en Alejandría.

Pocos años más tarde, en 46 a.C., es derrotado el general pompeyano Catón de Útica, quien se suicida clavándose un puñal (véanse cuadros de D. Beccafumi, Guercino y P.N. Guérin); entre tanto, Cleopatra llega a Roma. Al año siguiente, César es nombrado dictador, pero por poco tiempo: el 15 de marzo del 44 a.C., es asesinado por un grupo de generales encabezado por Marco Junio Bruto (descendiente del creador de la República), a quien Miguel Ángel inmortalizará con un busto (1537) a raíz del asesinato de Alejandro de Medici por su tío Lorenzino.

Cleopatra vuelve a su tierra y, en el 43, Marco Antonio, Octaviano (el futuro Augusto) y Lépido organizan el Segundo Triunvirato y desencadenan una oleada de matanzas en Roma (cuadro de A. Caron, 1566), que se cobra la vida de Cicerón, entre otros. Después, los triunviros derrotan a los asesinos de César en Filipos (42 a.C.). Cuando se entera Porcia, hija de Catón de Útica y esposa de Marco Junio Bruto, se suicida tragándose unas brasas encendidas (arcones del siglo XV; relieve barroco de F. Mosca). Sin embargo, pronto surgen fricciones entre Octaviano y

Marco Antonio, quien marcha a Oriente y se encuentra con Cleopatra. La ruptura es definitiva cuando, en el 36, Marco Antonio se casa con ella. Ya sólo queda esperar a que la batalla de Accio (31 a.C.) incline la balanza del lado de Octaviano y a que, un año más tarde, Marco Antonio y Cleopatra se suiciden en Alejandría.

Si hemos hecho este apretado resumen de los hechos, es para encuadrar a los personajes, mencionar de paso a los más representados en el arte y dar su trasfondo histórico a las iconografías de los grandes protagonistas, que ahora pasamos a comentar.

César, que se sitúa en el centro de la acción, entra en el Renacimiento como uno de los "esforzados", al mismo nivel que Alejandro Magno, y, mientras que va perdiendo su aspecto medieval y se reviste de una armadura "a la romana", ve cómo se discute si ha de aparecer entre los héroes o entre los ambiciosos. Finalmente, triunfa la visión positiva (*Triunfo de César*, por Mantegna, 1480-1495) y empiezan a multiplicarse escenas y ciclos enteros con sus hazañas. Éstas son numerosas, e incluyen su función como escritor, pero algunas tienen particular fortuna iconográfica por su dramatismo: así, el triunfo sobre Vercingetorix es tema predilecto de la pintura historicista francesa; el paso del Rubicón, por su enorme trascendencia histórica, tienta a los pintores académicos; la recepción y rechazo de la cabeza de Pompeyo es muy común entre los siglos XVI y XVIII; la contemplación de la estatua de Alejandro en Cádiz se presta a meditaciones sentimentales dieciochescas, y, finalmente, el asesinato en los *idus* de marzo tiene cierto éxito en la Florencia renacentista —escenario de tensiones políticas, como hemos dicho— y recobra su interés en el siglo XIX.

Por su parte, la figura de Cleopatra surge desde el principio como un problema moral: el Medioevo la había juzgado con dureza, pero a partir del Renacimiento esa visión empieza a matizarse: si dejamos aparte las escasas representaciones de su relación con César (A.R. Mengs, 1760), podemos verla como una reina fastuosa en el banquete que ofrece a Marco Antonio (G.B. Tiepolo lo describe en cuatro versiones distintas); como un símbolo de la tentación rechazada por Octaviano (Guercino, 1640), o como objeto de conmiseración en las escasas escenas en que ve morir a Marco Antonio (P. Batoni, 1763) y en las muchas de su propio suicidio por picadura de serpiente (véanse, por ejemplo, G. Cagnacci, h. 1660, o hasta cinco cuadros de G. Reni). Es interesante comprobar que, cuando la iconografía de la Historia Antigua se ahoga en el academicismo a mediados del siglo XIX, Cleopatra se mantiene a flote, pues queda incluida en el conjunto de las "mujeres fatales": H. Malkart presenta su sensual suicidio (Fig. 196), L. Alma Tadema imagina con todo lujo de detalles su encuentro con Marco Antonio (1883), y hasta P. Gargallo la ve en el desnudo de una bailarina (1906).

Este papel estelar de Cleopatra explica que, al llegar el siglo XX, es ella la que se convierte en el centro de su época, desplazando a sus dos amantes romanos: el cine la ha hecho brillar en sucesivas ocasiones —*Cleopatra* de C.B. DeMille (1934), con

Claudette Colbert; *César y Cleopatra* de G. Pascal (1945), con guión de G. Bernard Shaw— hasta llegar a la fastuosa *Cleopatra* de J.L. Mankiewicz (1963), con Elizabeth Taylor como protagonista. Quizá para resarcirse de tan abrumadora cinta, cabe completar el panorama de la época viendo esas dos bellas adaptaciones de Shakespeare que son el *Julio César* del propio Mankiewicz (1953), con Marlon Brando como Marco Antonio, y *El asesinato de Julio César (Julius Caesar)* de S. Burge (1970), con Charlton Heston en ese mismo papel.

II. EL IMPERIO ROMANO

Por curioso que parezca, la llegada de Augusto al poder marca el principio de una enorme crisis iconográfica: desde el siglo xv los emperadores son desde luego apreciados: los príncipes de toda Europa coleccionan o se hacen esculpir series de bustos de los *Doce Césares* de Suetonio (desde César hasta Domiciano) y, en cierto modo, éstos y sus sucesores son personajes de facciones bien conocidas, pues el estudio de sus monedas ha marcado la recuperación de la iconografía antigua en los albores del Renacimiento. Sin embargo, sus imágenes representativas, símbolo de legitimidad para cualquier estado que se considere heredero del Imperio, son todo lo que interesa de sus personas y sus vidas.

En realidad, hay razones para ello: sin duda Augusto mantiene viva, al menos durante el siglo xvi, la leyenda medieval de su relación con la Sibila Tiburtina (A. Caron, h. 1575); sin duda se perpetúa hasta el siglo xix la leyenda de la justicia que dispensó Trajano a la anciana que lloraba (N. Halle, 1765; E. Delacroix, 1840), pero lo cierto es que estos emperadores son excepcionales: Augusto podía ser visto como un príncipe ideal (así lo imaginó Tischbein en todo un ciclo que le dedicó, en 1769, en el palacio de Kassel) y recordado como quien trajo la Paz Romana cerrando las puertas del templo de Jano (L. Boullogne, 1681; C. Van Loo, h. 1750); Trajano, por su parte, fue siempre considerado un emperador modélico y justo (N. Coypel, 1672); pero, si dejamos de lado estas figuras señeras, sólo ciertos príncipes del siglo ii d.C. merecían un canto a sus acciones. Los historiadores antiguos (Tácito y Suetonio en particular) dejaban pocos resquicios para convertir a los demás emperadores de los primeros tiempos en modelos de ninguna virtud, y ese criterio —ya lo hemos repetido— era determinante en el Renacimiento y el Barroco. Si a ello se añade que, en muchos casos, la imagen que se tenía del emperador era la de un juez gesticulante en el martirio de un cristiano, poco queda que añadir.

En el siglo xviii la situación empeora más todavía: para Montesquieu y Gibbon, el Imperio es, por definición, la “decadencia”, una imagen que Occidente ya no abandonará; por tanto, aunque todavía J.-M. Vien puede reflejar a Marco Aurelio distribuyendo al pueblo alimentos y medicinas (1765), el Neoclasicismo puro ha de

olvidar la existencia de estos príncipes y de la institución monárquica que representan. Realmente, hay que esperar al siglo XIX para que, una vez concluida la visión de la Antigüedad como maestra de virtudes, las figuras de los emperadores y su entorno empiecen a atraer a los artistas, que asumen el interés que pueda tener por sí misma la "decadencia de los romanos" (Th. Couture, 1847)

Además, es entonces cuando, al amparo del creciente interés arqueológico de Pompeya y de una reivindicación romántica del cristianismo primitivo, surgen unas novelas históricas que logran un éxito universal: *Los últimos días de Pompeya*, de E. Bulwer-Litton (1834) —que coincide en la fecha con el cuadro del mismo tema por K. Brullov—, *Fabiola*, del cardenal Wiseman (1854), *Ben-Hur*, de L. Wallace (1880) y *'Quo vadis?'*, de H. Sienkiewicz (1895). Si a ello añadimos una obra teatral llamada *El signo de la cruz*, de W. Barrett (1895), y, ya en el siglo XX, la novela *La túnica sagrada*, de L. C. Douglas (1943), habremos dado, de paso, los títulos de las principales películas "paleocristianas" que han copado el género *peplum* hasta 1960.

Sin embargo, desde fines del siglo XIX también ha interesado la marcha del Imperio como tal, sin sus relaciones con el cristianismo. Siempre dentro del concepto de "decadencia", han resurgido como protagonistas los emperadores "malditos" del siglo I d.C., como Calígula (recuerde quien quiera la película con este título protagonizada en 1979 por Malcolm McDowell), Claudio —protagonista del film inacabado *Yo, Claudio*, de A. Korda (Fig. 197)—, Mesalina la Mayor, la disoluta primera esposa del propio Claudio (caricaturizada por A. Beardsley en 1987 y retratada en tres películas que llevan su nombre) y, desde luego, Nerón (véase el lienzo de J.W. Waterhouse titulado *Los remordimientos de Nerón tras el asesinato de su madre*, 1878, y una película con su nombre, por A. Blassetti, de 1930).

Obviamente, el concepto de "decadencia" permite olvidar por completo la mayor parte del siglo II d.C., y sólo resurge el interés cuando aparece el contraste entre el emperador-filósofo Marco Aurelio y su hijo y sucesor Cómodo, tema de la bella película *La caída del Imperio Romano*, de A. Mann (1964), y de su vistosa réplica *Gladiator* (2001). Después, un nuevo salto nos lleva hasta las locuras de Heliogábalo —L. Alma-Tadema, *Las rosas de Heliogábalo*, 1888—, verdadero principio de la anarquía del siglo III. Cuando vuelva la paz y se corone Constantino, realmente habremos llegado al final del Mundo Clásico: la *Batalla del Puente Milvio*, por la escuela de Rafael, y el *Constantino* de Bernini (1654), ambos en el Vaticano, así como la película *Constantino el Grande*, de L. De Felice (1960), nos introducen ya en un mundo nuevo: el de la iconografía cristiana.

Apéndices

I. LA VIDA COTIDIANA

Las representaciones del Mundo Antiguo se centran, desde luego, en los dioses, los héroes y los personajes históricos famosos, pero no se limitan a ellos: también tienen su cabida en el arte las personas particulares e incluso anónimas, así como las acciones que protagonizan.

En la propia Antigüedad, estas representaciones se dan en dos campos diversos: por una parte, los cuadros de carácter votivo o funerario, que representan, desde el Periodo Geométrico hasta la Antigüedad Tardía, escenas de entierros, despedidas de difuntos –vistos en ocasiones como seres aún vivos–, banquetes funerarios, procesiones, visitas a deidades, sacrificios, etc.. Por otra parte, verdaderas “escenas de género”, compuestas para evocar momentos agradables de la existencia.

Lo curioso es que el límite entre ambos campos dista de ser preciso: la descontextualización de un exvoto puede convertirlo en una escena de género; ciertas fiestas –por ejemplo, las bodas– se han movido siempre a caballo entre lo ritual y lo profano, y la mentalidad antigua daba un cierto halo de sacralidad a acontecimientos que hoy carecen de ella: tal es el caso, por ejemplo, de los juegos atléticos de las Panateneas o las Olimpiadas. Sin embargo, aun con todas las reservas, sí puede afirmarse que la “escena de género” griega se concentra en dos periodos muy concretos: el primero comienza a mediados del siglo VI a.C. –se habla, en especial, de la actividad del Pintor de Amasis como punto de partida– y llega hasta mediados del siglo V a.C.: es una época en que los pintores de vasos se entusiasman por la vida cotidiana de las mujeres (en la fuente, en el gineceo), los talleres y mercados, las naves, las danzas y representaciones teatrales, las despedidas de guerreros, los simposios (verdadero muestrario de diversiones nocturnas) o las actividades de gimnasio (tanto las deportivas como las docentes).

El Siglo de Pericles marca un corte en esta afición por la vida cotidiana: durante más de un siglo, la pintura sobre tabla prescindirá de esta temática, despreciándola como un tema menor, y la cerámica seguirá en cierto modo su ejemplo. Hay que esperar al principio del Helenismo para que surja la figura del pintor Pireico, quien “se ocupó de temas sencillos, y logró sin embargo, dentro de esa sencillez, la máxima

gloria. Pintó barberías y zapaterías, asnos, comestibles y similares; se le llamó por ello *riparógrafo* (“pintor de cosas bajas”), pero mostró una habilidad consumada, logrando vender estas pinturas a un precio más alto que los mejores cuadros de muchos otros pintores” (Plinio, 35, 112).

Así comienza la fase helenístico-romana de la pintura de género, donde se advierte el interés por los temas más diversos: escenas y actores teatrales, visiones caricaturescas de Egipto (protagonizadas por negritos cabezudos llamados *grylloi*), temas de tiendas y de prostíbulos (tan famosos en la pintura pompeyana), carreras de carros, enfrentamientos de gladiadores, etc.

En la Antigüedad Tardía se va ahogando por completo esta temática –aunque aún gozamos de juegos de anfiteatro en los dípticos consulares del siglo VI–, y hay que esperar al siglo XV para que empiece a darse, de forma aún muy tímida, un interés por recuperar la vida cotidiana de los antiguos, y de los romanos ante todo. Ya no existe, como es lógico, una distinción entre escenas sacras y escenas profanas, y todo se funde en la idea general de las “instituciones antiguas”, que interesa conocer para imaginarse en su contexto las referencias literarias.

Una de las primeras “instituciones” que interesa es el *triunfo* de los generales romanos victoriosos. Sin duda aguijoneados por los *Trionfi* de Petrarca, fuente de inspiración de múltiples miniaturas, los humanistas se dedican a analizar, en las fuentes, las monedas y los relieves, cómo se celebraba esta procesión a través del Foro, y fruto de ello son, como ejemplos señeros, los grabados y cuadros que compuso A. Mantegna para imaginar el *Triunfo de César* (1480-1495). Sin embargo, el proceso no había hecho más que empezar: a medida que avanza el siglo XVI, numerosos estudiosos se interesan por las carreras de carros, los juegos de anfiteatro, las naumaquias, los ejercicios deportivos, las costumbres de la mesa, el teatro, la vestimenta, las armas y técnicas militares, los instrumentos de música, las exequias y enterramientos... A medida que estos estudios cobran importancia, los artistas se acercan a ellos: a veces componen ciclos sobre “instituciones” antiguas, y, desde luego, tienen en cuenta las observaciones eruditas para perfeccionar la iconografía mitológica e histórica.

Este interés generalizado explica la pasión con la que se vivieron desde el principio las excavaciones de Herculano y Pompeya: por fin se iba a saber, con todo lujo de detalles, cómo era la vida cotidiana de los romanos. A partir del Neoclasicismo, el conocimiento de lo que se suele llamar “anticuariado” –trajes, armas, mobiliario, instrumentos de todo tipo, arquitectura doméstica y su decoración– toma una importancia fundamental para la formación del artista, y modifica sustancialmente la ambientación de las escenas propuestas por las Academias. Además, poco a poco se impone la historia del arte antiguo como un proceso muy largo, se empieza a distinguir la vestimenta de un siglo de la de otro, se analiza la evolución del armamento, se identifica –gracias a los descubrimientos arqueológicos– la arquitectura de

distintas épocas, y se llega, en fin, a reconstruir de forma verosímil un acontecimiento dado.

Dentro de esta pasión por los detalles anticuarios, que tuvo su último periodo de esplendor en la segunda mitad del siglo XIX, hubo algún artista que logró ambientaciones asombrosas, y que incluso se especializó en escenas cotidianas de la Antigüedad: ¿quién no recuerda, en este sentido, los cuadros de L. Alma-Tadema (Fig. 198)? Realmente, en la actualidad solemos echar de menos un mejor conocimiento de estos campos por quienes deben vigilar la ambientación de los grandes films históricos: ellos, que hacen *peplums* o *pepla*, deben saber qué es un peplo y cuándo se utilizó, qué mobiliario adornaba un palacio de Alejandro o en qué tipo de vaso podía beber Calígula.

II. LOS CATASTERISMOS

Ya hemos mencionado, en múltiples ocasiones, personajes, animales o monstruos que fueron “catasterizados”, es decir, convertidos en constelaciones (Fig. 199). Esto puede entenderse de dos modos diversos: o bien que fueron trasladados al cielo, o bien que se crearon constelaciones como recuerdo suyo. De cualquier modo, hemos de tener en cuenta que, si algunas constelaciones eran ya conocidas por los griegos desde las épocas más remotas, la verdadera imagen del cielo sólo fue concluida en la Época Helenística, tomando como base los estudios y las figuras que ya se habían elaborado en Mesopotamia. Como inmediatamente veremos, a veces se trasluce esta “traducción” tardía, ya que los criterios para interpretar los grupos de estrellas a través de la mitología griega pueden ser tan variados como artificiales.

Comencemos con los signos del Zodíaco: *Aries* es el carnero que trasladó a Friso y Hele y dio lugar al Vellocoino de Oro. *Tauro* recuerda la figura que tomó Zeus para raptar a Europa. *Géminis* evoca a los hermanos Cástor y Pólux. *Cáncer* es la catasterización del cangrejo que envió Hera para ayudar a la Hidra de Lerna contra Heracles, y que éste aplastó. *Leo* evoca al León de Nemea. *Virgo* es Astrea, la Justicia, que subió al cielo huyendo de la progresiva maldad de los hombres, y su atributo es *Libra*. *Escorpio* es el escorpión que Ártemis hizo surgir en Quíos para que picara a Orión. *Sagitario*, un arquero imaginado en ocasiones como un centauro y en otras como un sátiro, planteaba un grave problema: se pensó que pudiese representar a Croto, un hijo de Pan, que usaba el arco y que inventó el aplauso (*krótos*), por lo que las Musas, agradecidas, pidieron a Zeus su catasterización. *Capricornio*, el animal híbrido de cabra y pez que sirvió de atributo al dios mesopotámico Ea, hubo de ser interpretado con mucha imaginación, ya que, en Grecia, sólo el chivo marino se le parecía: se pensó que era Pan, y que su imagen fue trasladada al cielo porque ayudó a los dioses en la Titanomaquia. *Acuario* sería un homenaje a Ganimedes,

el escanciador de los dioses. Finalmente, *Piscis* quedó sin una explicación clara: sería una alusión a la diosa siria Dérceto, que, o bien fue salvada en una ocasión por unos peces, o bien fue figurada con su parte inferior en forma de pez.

Pasemos ahora a las constelaciones del Hemisferio Norte. La Osa Mayor (*Ursa Maior*) es la catasterización de Calisto. Para explicar la Osa Menor (*Ursa Minor*) se

ESQUEMA DE CORRESPONDENCIAS ASTRALES

ASTRO	SIGNO DEL ZODÍACO	"Hijos"	METAL	ANIMAL	CARÁCTER
Sol	Leo	Aristócratas y atletas	Oro	León, caballo	
Luna	Cáncer	Navegantes y pescadores	Plata	Toro, cangrejo	
Marte	Aries y Escorpio	Militares	Hierro	Lobo, perro	Colérico
Mercurio	Géminis y Virgo	Sabios y comerciantes	Mercurio	Gallo	Sanguíneo
Júpiter	Sagitario y Piscis	Gobernantes	Estaño	Zorro, águila	Flemático
Venus	Libra y Tauro	Amantes	Cobre	Paloma	
Saturno	Capricornio y Acuario	Agricultores y pobres	Plomo	Ciervo	Melancólico

acudió a una figura casi ignorada, Fenice, que habría tenido una aventura muy similar con Zeus. Puede parecer escaso honor para una constelación tan importante, pero debe tenerse en cuenta que, hasta el Renacimiento, el Polo Norte no se situaba en la Osa Menor, sino en el inmediato Dragón (*Draco*), llegado allí desde el Jardín de las Hespérides. Por ello está muy cerca, en actitud de combate, Hércules el Arrodillado (*Hercules*), portando su clava y su piel de león. Detrás de él hallamos la Corona (*Corona*), regalo divino que recibió Ariadna al casarse con Dioniso, y el Boyero (*Bootes*), que se interpreta a través de su estrella principal, *Arcturus* ("el guardián de la osa"): en efecto, sería la catasterización de Árcade, el hijo de Calisto. Detrás del Boyero aparece una constelación muy especial: la Cabellera de Berenice (*Coma Berenices*), descubierta y bautizada a mediados del siglo III a.C., cuando se perdió la cabellera que la reina egipcia Berenice II había entregado como ofrenda para propiciar la victoria de su esposo Ptolomeo III Evergetes.

Volviendo a la cabeza de Hércules, a su lado encontramos la del enorme Ofiuco o Serpentario (*Ophiuchus*), así llamado porque lleva en sus manos la Serpiente (*Serpens, Anguis*): es Asclepio con su atributo tradicional. Junto al brazo extendido y

la piel de león de Hércules se halla, por otra parte, la Lira (*Lyra*), sea la cítara de Orfeo, sea la lira que Hermes (Mercurio) inventó y vendió a Apolo. Inmediatamente hallamos un cúmulo de pequeñas constelaciones: el Cisne (*Cygnus*, *Avis*, *Olor*), recuerdo de la conocida metamorfosis de Zeus en el mito de Leda; la Flecha (*Sagitta*, *Telum*), es decir, la saeta que usó Apolo para herir a los Cíclopes cuando Zeus fulminó a Asclepio (Esculapio); el Delfín (*Delphinus*) que propició las bodas de Posidón con Anfitrite, y el Águila (*Aquila*), alusión al rapto de Ganimedes.

Más adelante hallamos la gran constelación del Caballo o Pegaso (*Pegasus*), que no necesita explicación. El prótomo equino surge de uno de los peces de Piscis y de la figura de Andrómeda (*Andromeda*) encadenada, que espera, bajo la atenta mirada de sus padres —Casiopea (*Cassiopeia*) y Cefeo (*Cepheus*)— a que llegue Perseo (*Perseus*) a salvarla; éste lleva en su mano, como es lógico, la Cabeza de Medusa (*Caput Medusae*). A un lado del grupo que forman estas constelaciones se halla del Triángulo (*Triangulus*, *Deltoton*), alusión al delta del Nilo.

La serie de las constelaciones septentrionales concluye con el Cochero (*Auriga*, *Erichthonius*), catasterización de Erictonio, el mítico rey de Atenas que inventó la cuadriga, y aún cabe añadir dos pequeños conjuntos de estrellas situados sobre el cuerpo de Tauro: las Cabrillas o Pléyades (*Pleiades*), recuerdo de las siete hijas de Atlante y Pléyone, es decir, de Maya y sus hermanas, y las Híades (*Hyades*), que cuidaron a Dioniso en su infancia.

Como es lógico, la Antigüedad sólo conoció las constelaciones del Hemisferio Sur más próximas al Zodíaco: separado de Andrómeda por el signo de *Aries* aparece, como corresponde, la Ballena (*Cetus*), es decir, el monstruo marino que se aproxima a la heroína para devorarla. Junto a él pasa el Río Erídano (*Eridanus*), al que cayó fulminado Faetonte, y su corriente nos lleva a Orión (*Orion*), el hombre gigantesco que fue muerto por Escorpio, situado al otro extremo de la bóveda celeste. Como cazador, Orión lleva dos perros: uno junto a él —el Can Menor o Proción (*Canis Minor*)— y otro a sus pies —el Can Mayor (*Canis Maior*, *Canicula*), la constelación más meridional que podían ver en verano los griegos—, del que huye una Liebre (*Lepus*).

El Hemisferio Sur se completa con unas cuantas constelaciones más: tras el Perro Mayor surge la Nave Argo (*Argo navis*), que se ve reducida a la popa y el mástil. Después aparece el Centauro (*Centaurus*), catasterización del centauro Quirón cuando murió accidentalmente, herido por una flecha de Heracles; ataca o porta en su mano un Animalillo (*Fera*), que parece llevar al Altar (*Ara*) donde se conjuraron Zeus y sus hermanos antes de acometer la Titanomaquia. Al norte de este conjunto, ya muy cerca del Zodíaco, desarrolla sus anillos la serpiente de agua o Hidra (*Hydra*), con una Copa (*Crater*) y un Cuervo (*Corvus*) pegados a su cuerpo: para explicar esta asociación, se acudió a un cuento: el cuervo, animal sagrado de Apolo, tenía que

llevarle al dios agua en una cratera, pero se entretuvo y volvió diciendo que había tardado tanto porque una serpiente acuática se había bebido toda el agua. Sólo nos queda concluir mencionado el Pez Notio o Pez del Sur (*Piscis Notius*, *Piscis Australis*), considerado el padre de los de *Piscis*.

III. EL ARTE CLÁSICO COMO TEMA ICONOGRÁFICO

En muchas ocasiones, la iconografía no es la faceta principal de una obra clásica para el artista que la reproduce o se inspira en ella: ya desde la Antigüedad, la imitación de obras de arte anteriores toma a menudo como razón de ser la admiración estética, y por tanto debe ser vista con este enfoque.

Aunque el interés por copiar obras de generaciones anteriores se aprecia ya en el Clasicismo griego —recuérdese el *Paladio* que aparece en pinturas de vasos del siglo V a.C., o la imagen arcaica de la *Atenea Prómaco* reproducida en las ánforas panatenaicas—, la pérdida de interés por el contenido de la obra copiada no se aprecia hasta más tarde. En concreto, parece ser en el siglo II a.C. cuando, al amparo del coleccionismo tardorrepblicano en Roma, se realizan las primeras copias de esculturas clásicas con el solo fin de adornar casas o salas termales, y cuando empieza por tanto a olvidarse su significado: Luciano, al describir las estatuas de un patio doméstico, nos demuestra que ya en el siglo II d.C. se les daban nombres convencionales, que nosotros hemos heredado en ocasiones: “¿Te refieres al lanzador de disco ligeramente inclinado en actitud de lanzamiento?... No; ése del que hablas es una obra de Mirón, el *Discóbolo* en concreto. Y tampoco me refiero al que está a su lado, el bello *Diadúmeno* de Policleto...” (*El mentiroso*, 18).

Desde el punto de vista del iconógrafo, esa progresiva independencia de formas y contenidos debe ser valorada en el arte antiguo: a veces hallamos esculturas que, mediante un simple cambio de atributos, pasan a tener un significado distinto; en cambio, puede en ocasiones apreciarse el juego lingüístico, dirigido a personas cultas de su época, que supone utilizar un prototipo famoso para darle un contenido particular: quizá no sea casualidad que el *Augusto de Prima Porta* tome como base el *Doríforo* de Policleto, una representación de Aquiles, o que ciertas damas romanas coloquen sus cabezas sobre cuerpos bien conocidos de distintas diosas.

Al hundirse el paganismo durante los siglos V a VIII d.C., se olvida el sentido de muchas imágenes que, sin embargo, se conservan en lugares públicos o en colecciones privadas. Hay que tener en cuenta este fenómeno a la hora de estudiar, por ejemplo, la iconografía clasicista de los renacimientos Carolingio y Macedónico. Es muy posible que quien copiaba entonces las miniaturas de un texto antiguo leyese a la vez el texto que las acompañaba, pero que, por el contrario, el artesano eborario que realizaba una arqueta se limitase a copiar modelos de figuras aisladas o de pequeñas

escenas sin conocer su significado; resulta por tanto impropio empeñarse en dar sentido a sus obras a la luz de la mitología.

A partir del Renacimiento, por el contrario, el enfoque debe hacerse cada vez más flexible. Desde el siglo xiv, una obra antigua recuperada —una escultura, un sarcófago o una gema, por poner ejemplos reales— puede ser vista desde ángulos muy diversos: para unos artistas, es sencillamente un modelo para estudiar proporciones, ritmos, musculaturas y pliegues de telas; por tanto, vale cualquier modelo para cualquier tema al que pueda acoplarse; por poner un ejemplo, el caballo caído de un Nióbide o una Amazona puede servirle a Joan de Joanes como montura para San Pablo, mientras que la conocida escultura del “pedagogo” de los Nióbides le interesa para componer una figura secundaria del mismo cuadro, conservado en la Catedral de Valencia.

Otros artistas, en cambio, tendrán muy en cuenta la iconografía de su modelo, y hasta la utilizarán para conferirle a su obra un significado añadido, sólo accesible para los espectadores más cultos. Es el caso, por ejemplo, de la perdida *Leda* de Miguel Ángel, basada directamente en una gema antigua, o de la conocida *Alocución del Marqués del Vasto* de Tiziano, que sigue el esquema de una moneda o un relieve romano imperial con esa misma iconografía y que, por ello, sugiere la gran importancia del retratado al servicio del emperador Carlos V.

Finalmente, nos hallamos a veces ante la “cita” propiamente dicha de una obra de arte emblemática, como podían serlo, en la Roma del siglo xvi, el *Torso del Belvedere*, el *Laocoonte*, la *Ariadna*, el *Apolo del Belvedere* o la *Loba Capitolina*. En estos casos, lo más normal es que se copien con cuidado sus formas y que la obra se incluya en una composición más amplia, atendiendo sólo a sus valores formales y a su fama entre los eruditos y gentes de gusto. Sin embargo, resultan mucho más interesantes ciertos juegos plásticos, que pueden ser brillantes en manos de un artista de genio: así, F. Girardon evoca textualmente la postura del *Apolo de Belvedere* en su *Apolo y las Ninfas* de Versalles, mientras que El Greco, en su *Laocoonte*, descompone la escultura que le sirve de modelo sin ocultarla.

Podríamos seguir nuestro repaso en siglos posteriores buscando matices nuevos: en unos casos hallaríamos alusiones irónicas al culto por ciertas estatuas; en otros, por el contrario, la captación romántica, simbolista y aun surrealista de una obra, o el deseo de devolverla a la vida, incluso si se halla rota (Fig. 200). Artistas habrá que acentúen el carácter de “yeso” de sus modelos, evocación de su juventud en el taller, o que intenten convertir las obras maestras en esquemas abstractos, y hasta habrá quien se deje subyugar por el carácter sugestivo de ciertos fragmentos, sentidos como “ruinas” de una cultura pretérita. Realmente, la iconografía clásica no es una ciencia de una sola dimensión.

Bibliografía general

DICCIONARIOS DE MITOLOGÍA Y RELIGIÓN ANTIGUAS

- J. Contreras Valverde *et alii*, *Diccionario de la religión romana*, Madrid, 1992.
C. Falcón *et alii*, *Diccionario de mitología clásica*, Madrid, 1994.
P. Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, 1986 (traducido del francés).
R. Jacquenod, *Diccionario de mitología*, s.l., 2000.
J. March, *Diccionario de mitología clásica*, Barcelona, 2002.
P. Olalla, *Atlas mitológico de Grecia*, Atenas, 2001.
W.H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig, 1884-1937.

TRATADOS SOBRE MITOLOGÍA Y RELIGIÓN ANTIGUAS

- G. Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, ed. preparada por M.C. Álvarez y R.M. Iglesias, Madrid, 1983.
Y. Bonnefoy (dir.), *Diccionario de las mitologías*, vol.II: *Grecia*, y vol. III: *De la Roma arcaica a los sincretismos tardíos*, Barcelona, 1996-1997.
R. Buxton, *Todos los dioses de Grecia*, Madrid, 2004.
N. Conti, *Mitología* (1551), trad. y coment. de R.M^a Iglesias Montiel y M.C. Álvarez Morán, Murcia, 2006 (2.^a ed.).
F. Cumont, *Las religiones orientales y el paganismo romano*, Madrid, 1987 (traducido del francés).
P. Diel, *El simbolismo en la mitología griega*, Barcelona, 1998.
G.S. Kirk, *El mito, su significado y funciones en las distintas culturas*, Madrid, 1969 (traducido del inglés).
M.D. Gallardo López, *Manual de mitología clásica*, Madrid, 1995.
L. Preller y C. Robert, *Griechische Mythologie*, Berlín, 1894-1926.
H.J. Rose, *Mitología griega*, Barcelona, 1969 (traducido del inglés).
A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, 1975 (2.^a ed. corregida: 1982).

TRADUCCIONES DE LOS PRINCIPALES TRATADOS MITOGRÁFICOS ANTIGUOS

- Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, trad. y comentarios de J. Calderón Felices, Madrid, 1987.

- Apolodoro, *Biblioteca mitológica*, trad. y comentarios de J. García Moreno, Madrid, 1993.
- Eratóstenes, *Catasterismos*, trad. y comentarios de J. R. del Canto Nieto, Madrid, 1992.
- Filóstrato el Viejo y Filóstrato el Joven, *Imágenes*, y Calístrato, *Descripciones*, trad. y comentarios de L. A. de Cuenca y M. A. Elvira, Madrid, 1993.
- Filóstrato, *Heroico, Gimnástico y Descripciones de cuadros*, y Calístrato, *Descripciones*, trad. y comentarios de F. Mestre, Madrid, 1996.
- Hesíodo, *Obras y fragmentos*, trad. y comentarios de A. Pérez Jiménez y A. Martínez Díez, Madrid, 2000.
- Higino, *Fábulas: mitología clásica*, trad. y comentarios de S. Rubio Fernaz, Madrid, 1987.
- Ovidio, *Fastos*, trad. y comentarios de M.A. Marcos Casquero, Madrid, 1984.
- Ovidio, *Metamorfosis*, trad. y comentarios de A. Ruiz de Elvira, Madrid, 1988 (2ª reimp.)
- Ovidio, *Metamorfosis*, trad. y comentarios de C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid, 2005 (7.ª edición).
- Ovidio, *Metamorfosis*, trad. y comentarios de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín, Madrid, 1995.

DICCIONARIOS DE ICONOGRAFÍA CLÁSICA EN GENERAL Y ANTIGUA

- E. Aghion *et alii*, *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*, Madrid, 1997 (traducido del francés).
- E. Moorman *et alter*, *De Acteón a Zeus. Temas sobre la mitología clásica en la literatura, la música, las artes plásticas y el teatro*, Madrid, 1997 (traducido del neerlandés).
- E. Moorman *et alter*, *De Adriano a Zenobia. Temas de historia clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*, Madrid, 1998 (traducido del neerlandés).
- J.A Overberck, *Griechische Kunstmythologie*, Leipzig, 1871-1879.
- G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, Óxford, 1965, 3 vols.
- G.M.A. Richter, *The Portraits of the Greeks*, versión abreviada y revisada por R.R.R. Smith, Óxford, 1984.
- VV.AA., *Enciclopedia dell'arte antica (EAA)*, Roma, 1958-1966.
- VV.AA., *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zürich-Munich, 1981-1997.

TRATADOS SOBRE ICONOGRAFÍA CLÁSICA EN GENERAL Y ANTIGUA

- O. Aparicio, *La mitología en la pintura y escultura*, Madrid, 1990.

- J. Carmona Muela, *Iconografía clásica. Guía básica para estudiantes*, Madrid, 2000.
 T.H. Carpenter, *Art and Myth in Ancient Greece*, Londres, 1991.
 M.C. Fernández Castro, *Leyendas de la guerra de Troya*, Madrid, 2002.
 J.M. González de Zárate, *Mitología e Historia del Arte*, Vitoria, 1997.

DICCIONARIOS DE ICONOGRAFÍA CLÁSICA DESDE EL MEDIEVO HASTA HOY

- H.D. Brumble, *Classical Myths and Legends in the Middle Ages and Renaissance. A Dictionary of Allegorical Meanings*, Londres, 1998.
 J. Davidson Reid *et aliter*, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts*, 1300-1990s, New York-Oxford, 1993.
 L. Impelluso, *Gods and Heroes in Art*, Los Ángeles, 2002 (traducido del italiano).
 VV.AA., *Enciclopedia dell'arte medievale (EAM)*, Roma, 1991-2002.

TRATADOS SOBRE ICONOGRAFÍA CLÁSICA DESDE EL MEDIEVO HASTA HOY

- J. Chance, *Medieval Mythography: from Roman North Africa to the School of Chartres, A.D. 433-1177*, Gainesville, 1994.
 C. Cieri Via (comis.), *Immagini degli dei. Mitologia e collezionismo tra '500 e '600*, Lecce-Venezia, 1996.
 R. De España, *El peplum. La Antigüedad en el cine*, s.l., 1998.
 M.F. Díez Platas, *Imágenes para un texto. Guía iconográfica de las Metamorfosis de Ovidio*, Santiago de Compostela, 2000.
 J. F. Esteban Lorente, *Tratado de iconografía*, Madrid, 1990.
 J. Godwin, *The Pagan Dream of the Renaissance*, Londres, 2002.
 R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985.
 C.H. Martindale (ed.), *Ovid Renewed. Ovidian Influences on Literature and Art from the Middle Ages to the Twentieth Century*, Cámbridge, 1988.
 E. Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1972 (traducido del inglés).
 E. Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975 (traducido del inglés).
 C. Ripa, *Iconología* (edición de P. Buscaroli), Milán, 1992.
 J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1983 (traducción del francés).
 K. Weitzmann, *Greek Mythology in Byzantine Art*, Princeton, 1951.
 E. Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, 1971 (traducido del inglés).

OTRAS OBRAS DE CONSULTA

J. Chevalier *et alter*, *Dictionnaire des symboles*, París, 1973.

Ch. Daremberg y E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, París, 1877-1919.

M.C. Howatson, *Diccionario de la literatura clásica*, Madrid, 1991 (traducido del inglés).

J. Martínez-Pinna *et alii*, *Diccionario de personajes históricos griegos y romanos*, Madrid, 1998.

A.M. Vázquez Hoys, *Arcana magica. Diccionario de símbolos y términos mágicos*, Madrid, 2003.

Índice de referencias iconográficas

- A
- Abdero XVIII, 2
- Abradatas XXVI, 6
- Abraxas XVII, 4
- Abundantia (y Abundancia) XVI, 4, 7; XVII, 2
- Aca Larentia XXVI, 9
- Acamante XXII, 9
- Acis VI, 7
- Acrisio IV, 7
- Acteón IX, 3
- Actoriones v. Moliónidas
- Adonis XII, 4
- adlocutio* XXV, 4
- Admeto VIII, 5; XVIII, 6
- Adrastea I, 4
- Adrasto XIX, 8
- adventus* XXV, 4
- Aedón XX, 1
- Aegyptos XVI, 1
- Aequitas XVI, 4
- Aeracura VII, 3
- Aeternitas XV, 1
- África XVI, 1
- Afrodita (o Venus) II, 2; VI, 3; IX, 8; X, 2, 5; XI, 2, 3, 6; XII, entero; XIII, 5, 8; XIV, 1, 2; XV, 2; XIX, 5; XXII, 1, 2, 5; XXIII, 7, 8
- Afrodita Anadiomene* XII, 1; XXIV, 6
- Afrodita Pandemo* XII, 3
- Afrodita Púdica* XII, 1
- Afrodita Urania* XII, 3
- Agamenón XXII, 2, 3, 5; XXIII, 2
- Ágape XVI, 5
- Agathodaimon V, 1; XVII, 4
- Ágave XIII, 4
- Aglauro XI, 3; XX, 1
- Aglaya XII, 9
- Aglibol XVII, introducción
- Ágnoia XVI, 5
- Agón XVI, 3
- Agripina la Mayor XXVI, 7
- Agua XIV, 1
- Aión XV, 1; XVII, 3
- Aire XIV, 1
- Aita VII, 1
- Al-Kutbay XI, 1
- Alceo XXIV, 3
- Alcestis XVIII, 6
- Alcibfades XXIV, 4
- Alcides (Heracles en su juventud) XVIII, 3
- Alcinoo XXIII, 5
- Alcioneo XVIII, 6
- Alcmena IV, 2; XVIII, 3
- Alcmeón XIX, 8
- Alejandro (nombre alternativo de Paris) v. Paris
- Alejandro Magno XXIV, 4, 6; XXV, 2; XXVI, 1, 2, 8
- Bodas de Alejandro y Roxana*, por Actión XXIV, 6
- Alfeo XIV, 3
- Allath X, 1; XVI, 2; XVII, introducción
- almas de los muertos VII, 5
- Alóadas III, 8
- Altea XIX, 5
- Amaltea I, 4
- cuerno de Amaltea I, 4
- Amazonas XVIII, 5; XIX, 3; XX, 5; XXI, 6
- amazonomaquia v. Amazonas
- Ambrosía XIII, 4
- Ámico XXI, 1
- Amimone VI, 4
- Amón o Ammón XVII, 4
- Amor v. Eros
- Amor a la Virtud XII, 7
- Amor Carnal XII, 6
- Amor Profano XII, 7
- Amor Sacro XII, 7
- amorcillos v. Eros
- Dieu Amour* XII, 6

- amyetoi* VII, 5
 Anacreonte XXIV, 1, 3
 Andrógino XIV, 3
 Andrómaca XXII, 3, 5, 6; XXIII, 1, 7
 Andrómeda XIX, 1; Ap.II
 Anfiarao XIX, 8
 Anfión IV, 8; VIII, 5; XIX, 6
 Anfitríon IV, 2; XVIII, 3
 Anfítrite VI, 2, 3; XX, 4; Ap.II
 Anfíbal XXVI, 10
 Annona XVI, 4
ánodos V, 2
 Anquises XII, 4; XXIII, 7
 Antenor XXII, 3
 Anteo XVIII, 5
 Anteros XII, 5, 7
 Antígona XIX, 8
 Antíloco XXII, 6, 7
 Antíoco XXVI, 6
 Antíoque (amante de Zeus) IV, 8; XIII, 8
 Antíoque (amazona) XX, 5
 Antioquía XVI, 1
 Antístenes XXIV, 1
 Antonio (Marco) XXV, 3; XXVI, 10
 Anubis XI, 1, 2; XVII, 4
 Annus XV, 1
 Apeles XXIV, 6
 Apeliotes XIV, 5
 Aphlad XI, 4
 Apis XVII, 4
 Aplu v. Ápulu
 Apolo VII, 5; VIII, 1, 3 a 9; IX, 1; X, 2; XI, 3; XV, 3; XVIII, 4, 7; XIX, 3; XXI, 4; XXII, 6, 7; XXIII, 2; Ap.II
 Apolo citaredo VIII, 1
 Apolo flechador VIII, 1
 Apolo-Nabu VIII, 1
 Apsirto XXI, 2
 Ápulu VIII, 1
 Aqueloo XIV, 4; XVIII, 7; XX, 5
 Aquiles XXI, 3; XXII, 2 a 7
 Aracne X, 3
 Árcade IV, 3; Ap.II
 Arcadia XXIV, 5
 Ares (o Marte) X, 2, 5; XI, 4 a 6; XII, 3; XVIII, 6; XXII, 5
 Arete XXIII, 5
 Aretusa XIV, 3
 Argo (guardián de Ío) IV, 4
 Argo (argonauta) XXI, 1
 Argo (perro de Ulises) XXIII, 6
Argo (nave) XXI, 1; Ap.II
 Ariadna XIII, 5, 6, 8; XX, 4; Ap.II
 Arimaspos XXI, 6
 Arión XXIV, 3
 Aristófanes XXIV, 1
 Aristóteles XXIV, 1, 2
 Aristrato de Sición XXV, 3
 Arminio XXVI, 5
 Arpías v. Harpías
 Arquémoro XIX, 8
 Arquídamo III de Esparta XXV, 3
 Arria XXVI, 7
 Arsu XI, 1
 Ártemis (o Diana) IV, 3; VII, 5; VIII, 5; IX, 1 a 4; XII, 3; XIII, 8; XIV, 2, 3; XVIII, 4; XXII, 3
 Ártemis Anaitis IX, 1
 Ártemis Efesia IX, 1, 2
 Ártemis Eleuthéria IX, 1
 Baño de Diana IX, 3
 Diana cazando con sus ninfas IX, 3
 Artemisia XXVI, 2, 7
Artes Liberales (las Siete) XXIV, 2
 Ártumes IX, 1
 Ascálofo VII, 3
 Ascanio XXIII, 7
 Asclepio (o Esculapio) VIII, 5; XV, 3; Ap.II
 Astarté XVII, 3
 Astería III, 5
 Astianacte XXII, 5, 9
 Astrea II, 4; Ap.II
 Astreo IX, 7
 Atalanta XIX, 5; XXI, 2
 Atamante XIII, 3; XIX, 6
 Atargatis XVII, 3
 Atenea (o Minerva) I, 1; II, 1, 2; III, 8; VI, 4; VII, 3; VIII, 7; X, 1 a 3; XI, 2, 3; XII, 3; XIII, 2; XVIII, 4; XIX, 1, 3; XXI, 1; XXII, 1, 5, 8; XXIII, 2, 5, 6
 Atenea Prómaco X, 1
 Ática XVI, 1
 Atis XVII, 3
 Atlante XVIII, 5
atlante (elemento arquitectónico) XVIII, 5
 Atlántida XXIV, 5
 Atlas v. Atlante
 Atreo XIX, 2
 Átropo XV, 5
 Auge XVIII, 6
 Augias XVIII, 4

- Augusto XXV, 4; XXVI, 1, 10, 11
aulós VIII, 6; XIII, 6
 Aurelio (Marco)
 v. Marco Aurelio
 Auras XIV, 5
 Aurora v. Eos
 Automedonte XXII, 6
 Ave Fénix v. Fénix (ave)
 Aves de la laguna Estinfálide
 v. Estinfálide (laguna)
 Ayante v. Áyax
 Áyax, hijo de Oileo XXII, 9; XXIII, 1
 Áyax Telamonio, o Áyax el Mayor, o simplemente Áyax XXII, 2, 4, 5, 6, 7
- B**
- Baalshamin III, 1; XVII, introducción
 Bacanal XIII, 1, 6
 Bacanal infantil XIII, 6
 bacante v. Ménade
 Baco v. Dioniso
 barbarie primitiva (mito de la) II, 5
bárbiton XIII, 6
 Bastet XVII, 4
 Bato XI, 3
 Baubo V, 2
 Baucis XXI, 5
 Belén (monte de) XIV, 4
 Belerofonte XIX, 3
 Bélidas v. Danaides
 Belisario XXVI, 4
 Bellum v. Pólemos
 Belona XI, 5
 Bendis IX, 1; XVII, 3
 Berenice II Ap.II
 Bes XVII, 4
 Besit XVII, 4
betilo VIII, 1
 Bías XXIV, 1
 Bitón v. Cleobis
 Bona Dea XVII, 1
 Bonus Eventus XVII, 1
 Boréadas XXI, 1
 Bóreas XIV, 5; XXI, 1
 Botrys v. Dioniso-Botrys
 Boulé XVI, 1
bracae XXI, 4, 6
 Briseida XXII, 5
 Bruto v. Junio Bruto
 Budicca XXVI, 5
- Bucyes de Gerión v. Gerión
 Busiris XVIII, 5
- C**
- Caballo de Troya XXII, 9
 Cabiros X, 4
 Caco VII, 2; XVIII, 5
 Cacú XVIII, 5
 Cadmo XIX, 6
caduceo V, 4; XI, 1, 3
 Caelus v. Úrano
 Calais v. Boréadas
 Calcante XXII, 2, 3, 5
calcei repandi X, 1
 Calidón (Jabalí de) XIX, 5
 Calígula XXVI, 11
 Calíope VIII, 7
 Calipso XXIII, 5, 6
 Calisto IV, 3; Ap.II
 Calu VII, 2
 Calumnia XVI, 3
 Cambises XXVI, 3
 Camilo XXVI, 6
 Campaspe v. Pancaspe
 Campos Eliseos VII, 1
 Candaules v. Giges
 Caos I, princ.
 Capaneo XIX, 8
capite velato V, 1
 Caribdis XXIII, 5
 Cariclea v. Teágenes
Caridad romana v. Micón
 Cárites (o Gracias) VIII, 1; XI, 2; XII, 2, 3, 9; XV, 2; XVII, 2
 Carnéades XXIV, 1
 Carondas XXVI, 3
 Caronte VII, 1, 2, 4
 Casandra VIII, 8; XXII, 3, 9; XXIII, 2
 Casiopea XIX, 1; Ap.II
 Castidad XII, 7; XVI, 9
 Cástor IX, 8; XIX, 4; XXI, 2; Ap.II
 Cástores XIX, 4
 Catilina XXVI, 10
 Catón de Útica XXV, 3; XXVI, 10
 Cautes XVII, 3
 Cautopatés XVII, 3
 Cecina Peto XXVI, 7
 Cécrope XX, 1
 Céfalo IX, 7
 Cefeo XIX, 1; Ap.II

- Céfiro VIII, 9, 10; XII, 8; XIV, 5; XVII, 2
 Ceneo VI, 4; XX, 5
 Cenis VI, 4; XX, 5
 centauro, centauros VII, 2; XIII, 6; XIV, 2; XXI, 3; Ap.II
 centauros o centauresas XXI, 3
 centauros marinos VI, 2
 Centauromaquias de Heracles XVIII, 6; XXI, 3
 Centauromaquia de Pirítoo y Tesco XX, 5; XXI, 3
 Centímanos v. Hecatonquiros
 Cer (plural: Ceres) v. Ker
 Cerbero VII, entero XVIII, 5
 Cerbero de Serapis VII, 4
 Cerción XX, 3
 Cércopes XVIII, 6
 Cerda de Cromión v. Cromión (Cerda de)
 Ceres v. Deméter
 Cerinia (Cierva de) XVIII, 4
 Cernunno III, 5; XI, 1
 César (Julio) XXV, 3; XXVI, 1, 2, 10
ceto VI, 5; XVIII, 6; XIX, 1; Ap.II
 chivo marino VI, 5
 Charun VII, 1, 4
 Chnoubis v. Cnubis
 Chronos XV, 1
 Cibeles I, 1; 4; XIV, 1; XVII, 3; XIX, 5
 Cicerón XXIV, 1, 2, 3; XXV, 3
 Cíclope Polifemo v. Polifemo
 Cíclopes "uránicos" I, 2; VIII, 5; X, 4
 Cicno (amigo de Faetonte) VIII, 9
 Cicno (enemigo de Heracles) XVIII, 6
 Cielo (el) v. Úrano
 Cierva de Cerinia v. Cerinia (Cierva de)
címbalos XIII, 6
 Cimón XXVI, 4
 Cincinato XXVI, 6
 Cíniras XII, 4
 Cinturón de Hipólita v. Hipólita
 Cipariso VIII, 9
 Circe XVII, 2; XXIII, 4
 Ciro XXVI, 1, 6, 7
cista mística XVII, 4
ctára VIII, 1
 Citera XII, 4
 Civil (Julio) XXVI, 5
clámide
 Claudia Quinta XXV, 4; XXVI, 7
 Claudio XXVI, 11
 Clelia XXVI, 7
 Clementia XVI, 4
 Cleobis (y Bitón) XXIV, 5
 Cleonis XXVI, 7
 Cleopatra XXV, 3; XXVI, 1, 10
 Clímene VIII, 10
 Clío VIII, 7
 Clitemestra XXIII, 2
 Cloe v. Dafnis
 Cloris XVII, 2
 Cloto XV, 5
 Cnubis XVII, 4
 Como XII, 10; XIII, 4
 Concordia XVI, 4
 Constantino XXVI, 11
 Constantinopla XVI, 1
 Convite XII, 10
 Core v. Perséfone
 Coribantes v. Curetes
 Coriolano XXVI, 6
 Cornelia XXVI, 4
cornucopia V, 1; v. Amaltea
 Corónide (heroína transformada en corneja)
 VI, 4
 Corónide (madre de Asclepio) VIII, 5
 Creonte (rey de Tebas) XIX, 8
 Creonte (rey de Corinto y suegro de Jasón)
 XXI, 2
 Crepúsculo v. Héspero
 Creso XXV, 1; XXVI, 3
 Creta (Toro de) XVIII, 5
 Creúsa (prometida de Jasón) XXI, 2
 Creúsa (esposa de Eneas) XXIII, 7
 Crisaor XIX, 1
 Criseida XXII, 5
 Crises XXII, 5
 Crisipo (héroe) XIX, 7
 Crisipo (filósofo) XXIV, 1
 Cromión (Cerda de) XX, 3
 Crono (y Saturno) I, 3, 5; XVI, 8; XVII, 1
crótalos XIII, 6
 Croto Ap.II
 Cuatro Elementos (los) v. *Elementos*
 Cuatro Estaciones (las) v. *Estaciones*
cuerno de la abundancia v. *cornucopia*
 Culsans XVII, 1
 Cunctator (Fabio Máximo) v. Fabio Máximo
 Cunctator
 Cupido v. Eros
 Curcio (Marco) XXV, 4; XXVI, 5
 Curetes I, 4; XIII, 6; XVII, 3

- Curiacios XXVI, 5
 Curio Dentato XXVI, 6
- D**
 Dáctilos v. Curetes
 Dafne VIII, 9
 Dafnis (y Cloe) XXIV, 5
 Dafnis (alumno de Pan) XIII, 10
 Damastes XX, 3
 Dánae IV, 7; XIX, 1
 Danubio XIV, 4
 Darío I XXVI, 8
 Dea Syria XVII, 3
 Decio Mus XXVI, 5
 Dédalo XX, 2
Dei Consentes III, 6; V, 1
 Deidamia XXII, 2
 Deífobo XXII, 2
 Deimo XI, 5
 Deméter (o Ceres) III, 4; V, 2; VI, 4; VII, 3; XII, 3; XIII, 1, 2, 10; XV, 2; XVII, 2
 Demiurgo I, introducción; II, 1
 Demócrito XXIV, 2
 Demódoco XXIII, 5
 Demofonte XXII, 9; XXIII, 1
 Demogorgon XV, 5
 Demos XVI, 1
 Demóstenes XXIV, 1, 3
 Dentato (Curio) v. Curio Dentato
 Derceto XVII, 3; Ap.II
 Deucalión II, 3
 Deyanira XVIII, 7
 Día VIII, 4
 Diabolé XVI, 3
 Diana v. Ártemis
 Dike XVI, 3, 7
 Diluvio (el) v. Deucalión
 Diógenes XXIV, 1, 2, 8
 Diomedes (rey de Tracia) XVIII, 5
 Diomedes (héroe de la Guerra de Troya) XXII, 2, 5, 8
 Dione III, 5
 Dioniso (o Baco) IV, 6; VIII, 5; X, 5; XII, 3, 4; XIII, 1 a 6; XV, 2; v. Yaco y Líber
 Dioniso-Botrys XIII, 1
 Dioniso Tauro XIII, 1
 Dioniso-Zagreo XIII, 1
 Dioniso o Baco niño XIII, 3
 Triunfo de Dioniso o Baco XIII, 1, 6
 Triunfo de Dioniso o Baco niño XIII, 6
- Dioscuros v. Cástor
 Diotima XXIV, 4
 dios-monte v. Monte
 dios-río v. Río
 Dirce IV, 8
 Dis (o Dis Pater) v. Hades
 Discordia v. Éride
 Dite v. Dis
Dodekathemon (o *Dodekatheoi*) III, 6; V, 1
Dodekathlos XVIII, 4
Doce Trabajos de Heracles XVIII, 4, 5
 Dolón XXII, 5
 Dríades XIV, 2
 Dynamis XVI, 5
- E**
 Ea Ap.II
 Éaco VII, 1
écfrasis (y *cuadro de écfrasis*) XXIV, 6
 Eco XIV, 3
 Edad de Oro (y de Plata, de Bronce y de Hierro) II, 4
 Eetes XXI, 2
 Efilates III, 8
 Egeo XX, 3, 4
 Egeria XXVI, 9
égida I, 4; III, 1; X, 1
 Egina IV, 2 y 6
 Egisto XXIII, 2
 Egle XIII, 9
ékphrasis v. *écfrasis*
 Elagábalo (dios de Edesa) VIII, 3
 Elagábalo (emperador romano) v. Heliogábalo
 Electra XXIII, 2
 Elementos (Los Cuatro) XIV, 1
 Endimión IX, 5
 Eneas XXII, 2, 3; XXIII, 7, 8; XXV, 4
 Eneo XVIII, 7; XIX, 5
 Enio XI, 5
 Enodia IX, 1
 Enómao XIX, 2
 Enone XXII, 8
 Envidia XI, 3
 Eolo II, 5; XIV, 5; XV, 2; XXIII, 3, 7
 Eón v. Aión
 Eos IX, 7; XXII, 7
 Eósforo IX, 7, 8
 Epaminondas XXVI, 5
 Epicasta v. Yocasta
 Epicuro XXIV, 1

- Epígonos XIX, 8
 Epimeteo II, 1, 2
 Epíone XV, 3
 Erato VIII, 7
 Erecteo XX, 1
 Erictonio I, 1; XX, 1; Ap.II
 Éride XI, 5; XXII, 1
 Erifila XIX, 8
 Erígone XIII, 4
 Erimanto (Jabalí de) XVIII, 4
 Erinias (o Furias) VII, entero; IX, 6; XIX, 8; XXIII, 2
 Erisítrato XXVI, 6
 Eros, Eroses (o Cupido, o Amor) IX, 8; X, 5; XI, 3; XII, 1 a 8; XIII, 6, 10; XIV, 2; XVI, 9; XXII, 2
 Eros o Cupido funerario XII, 5, 6; XV, 4
 Escamandro XXII, 6
 Escévola (Mucio) XXVI, 5
 Escila VI, 7; XXIII, 5
 Escíluro XXIV, 5
 Escipión Africano el Viejo XXVI, 6, 10
 Escirón (enemigo de Teseo) XX, 3
 Escirón (viento) XIV, 5
 Esculapio v. Asclepio
 Esfinge VII, 5; XIX, 7
 Esmirma v. Mirra
 Esón XXI, 2
 Esopo XXIV, 1, 2, 3
 Esquilo XXIV, 1
 Esquinas XXIV, 1
 Espartaco XXVI, 10
 Esperanza XII, 7
 Establos de Augias v. Augias
 Estaciones (las Cuatro) XV, 2
 Estenebea XIX, 3
 Estinfálide (laguna) XVIII, 4
 Estinfalo (lago) v. Estinfálide (laguna)
 Estratónice XXVI, 6
Et in Arcadia ego v. Arcadia
 Eteocles XIX, 8
 Etra XX, 3; XXII, 9
 Eubuleo V, 2
 Eucaris XXIII, 6
 Euclides XXIV, 2
 Eufrosine XII, 9
 Euménides v. Erinias
 Eumeo XXIII, 6
 Eumolpo V, 2
 Euríbatos XXII, 5
 Euriclea XXIII, 6
 Eurídice XXI, 4
 Euríloco XXIII, 4
 Eurínome III, 4
 Eurínomo VII, 4
 Eurípides XXIV, 1
 Euristeo XVIII, 4, 5
 Euritión (boyero de Gerión) XVIII, 5
 Euritión (Centauro) XVIII, 6
 Éurito XVIII, 7
 Euro XIV, 5
 Europa IV, 5; Ap.II
 Euterpe VIII, 7
 Evadne XIX, 8
 Evandro XVIII, 5

F
 Fabio Máximo Cunctator XXVI, 10
 Fabricio XXVI, 6
 Faetonte VIII, 10
 Fálaris XXVI, 7
 Fama XVI, 8
 Faón XII, 4; XXIV, 4
fasces II, 4
 Fatum, Fata XV, 5
 Fauna XIII, 6 a 8
 Fauno, faunos XIII, 6 a 8, 10
 Fáustulo XXVI, 9
 Febe I, 2
 Febo v. Apolo, Helio y Sol
 Fecunditas XVI, 4
 Fedra XX, 5
 Felicitas XVI, 4
 Fenice Ap.II
 Fénix (consejero de Aquiles) XXII, 2, 5, 8
 Fénix (ave) XV, 1; XXI, 6
 Fides XVI, 4
 Fidias XXIV, 1
 Filecio XXIII, 6
 Filemón XXI, 5
 Filipo de Macedonia XXV, 2
 Filis o Filide (amante de Demofonte) XXIII, 1
 Filis o Filide (amante de Aristóteles) XXIV, 4
 Filoctetes XVIII, 7; XXII, 3, 8
 Filomela XX, 1
 Fineo (pretendiente de Andrómeda) XIX, 1
 Fineo (adivino tracio) XXI, 1
 Flegias VII, 2
 Flora XII, 4; XV, 2; XVII, 2
 Fobo XI, 5
 Foción XXVI, 4

- Folo XVIII, 6; XXI, 3
 Forbante (auriga de Teseo) XX, 5
 Forbante (enemigo de Apolo) VIII, 5
forminge
 Fortuna XVI, 2, 6
Frau Minne XII, 6
 Friné XXIV, 3
 Frixo XIX, 6; Ap.II
 Fuego XIV, 1
 Fufluns XIII, 1
fulmen III, 1
 Furias v. Erinias
 Furor XI, 5
- G**
 Galatea (estatua y esposa de Pigmalión) XXI, 5
 Galatea (Nereida) VI, 3, 7
 Galia XVI, 1
 Ganimedes IV, 10; Ap.II
 Gea I, 1; XV, 2
 Gebrinio XI, 1
 Genio V, 1
 Genio del Pueblo v. Populus
 Genio del Senado v. Senado
 Geras XVIII, 6
 Gerión VII, 2; XVIII, 5
 Geriones v. Gerión
 Gigantes I, 1; III, 7; VII, 2
 Gigantomaquia I, 1, 5; III, 7; XVIII, 6
 Gíges (y Candaules) XXIV, 5
 Glauce v. Creúsa
 Glauco VI, 7
 Gorgonas XIX, 1
gorgóneion XVII, 4; XIX, 1
 Gracias v. Cárites
 Graco (Tiberio y Cayo Sempronio) XXVI, 4
 Grayas XIX, 1
 Greas v. Grayas
 Grecia v. Hélade
 Grifo VIII, 1; XXI, 6
grylloi Ap.I
 Guerra XI, 5; XVI, 8
 Guerra de Troya XXII, entero
 Primera Guerra de Troya XVIII, 6
- H**
 Hades (dios) I, 5; VII, entero; XVIII, 5; XXI, 4
 Hades (lugar) VII, 1; XVIII, 5; XX, 5; XXI, 4; XXIII, 4
 Hamadriades XIV, 2
 Harmodio y Aristogitón XXV, 1
 Harmonía XIX, 6
hárpē XIX, 1
 Harpías VII, 2; XVIII, 4; XXI, 1; XXIII, 4
 Harpócrates XVII, 4
 Hécate VII, 3
 Hecatonquiros I, 2
 Hécula XXII, 3; XXIII, 3
 Hebe V, 4; XVIII, 7
 Hécate IX, 6
 Héctor XXII, 3, 5, 6; XXVI, 1
 Hefesto (o Vulcano) II, 2, 5; X, 3 a 5; XI, 6; XII, 7; XIV, 1; XV, 2; XXII, 6; XXIII, 8
 Hélade XVI, 1
 Hele v. Frixo
 Helena XIX, 4; XX, 5; XXII, 2, 3, 5, 9
 Héleno XXIII, 7
 Heláfades VIII, 10
 Helio VIII, 2 a 4, 6, 10; X, 5
 Heliogábalo XXVI, 11
 Hemón XIX, 8
 Heósforo v. Eósforo
 Hera (o Juno) III, 5, 8; IV, 4, 6; V, 3, 4, VII, 5; X, 4, 5; XIV, 1; XXII, 1; XXIII, 7
 Heracles (o Hércules) II, 1; V, 4; VIII, 5; XVIII, entero; XIX, 6; XXI, 1; Ap.II
 Heracles en la encrucijada XVIII, 3
 Heracles Gálico XXIV, 6
 Heracles músico o musageta XVIII, 3
 Centauromaquias de Heracles XVIII, 6, 7
 Columnas de Heracles XVIII, 5
 Locura de Heracles XVIII, 3
 Nudo de Heracles XVIII, 7
 Triunfo de Heracles XVIII, 8
 Heráclito XXIV, 2
 Herclé XVIII, 1
 Hércules v. Heracles
herma XI, 1
 Hermafrodita XIII, 6; XIV, 3
 Hermafrodito XIV, 3
 Hermanubis XVII, 4
 Hermarco XXIV, 1
 Hermes (o Mercurio) II, 2; IV, 2, 4, 6; VII, 1, 3, 5; VIII, 5; X, 2; XI, 1 a 3; XII, 7 a 9; XIII, 3; XIV, 2; XVII, 2; XVIII, 4; XIX, 1, 3; XXII, 1; XXIII, 4, 5
 Hermes Crióforo XI, 1
 Hermes Trismegisto XI, 1, 2
 Hermífone XXIII, 2
 Hero XXI, 5
 Heródoto XXIV, 1

heroización VII, 1
 Herse XI, 3; XX, 1
 Hersilia XXVI, 9
 Hesíodo XXIV, 3
 Hesíone XVIII, 6
 Hespérides XVIII, 5; Ap.II
 Héspero IX, 8
 Hestia (y Vesta) V, 1; XIII, 11
 Híacinto VIII, 9; XVII, 2
 Híades XIII, 3, 8; Ap.II
 Hidra de Lerna v. Lerna (Hidra de)
hierogamia V, 4
 Higía XV, 3
 Hilaritas XVI, 4
 Hilas XXI, 1
 Hilo XVIII, 7
 Himeneo XII, 10; XIII, 5
 Hímero XII, 5
hipalectrio VI, 2
 Hipérides XXIV, 3
 Hipno IX, 6; XII, 5; XV, 3, 4; XXII, 6
hipocampo VI, 2, 5, 6
 Hipócrates XXIV, 1
 Hipodamia (esposa de Pélope) XIX, 2
 Hipodamia (esposa de Pirítoo) XX, 5
 Hipólita XVIII, 5; XXVI, 1
 Hipólito XX, 5
 Hipómenes XIX, 5
 Hispania XVI, 1
 Homero XXIV, 1, 2, 3
 Honos XVI, 4
 Horacio (poeta) XXIV, 1, 2
 Horacio Cocles XXV, 4; XXVI, 5
 Horacios (los tres hermanos) XXV, 3; XXVI, 5
 Horas I, 1; XII, 2, 4, 9; XV, 2; XVII, 2

I

Icaro XIII, 4
 Ícaro XX, 2
ictiocentauro VI, 2, 5
 Ida I, 4
 Idas XIX, 4
 Idomeneo XXIII, 6
 Ificles XVIII, 3
 Ífigenia XXII, 3; XXIII, 2
 Ífito XVIII, 7
 Ilitía V, 4; XIII, 3
 Indulgentia XVI, 4
 Infierno v. Hades
 Incubo XV, 4

Ino VI, 7; XIII, 3; XIX, 6; XXIII, 5
 Invierno XV, 2
 Ío IV, 4
 Irene XVI, 3
 Iris V, 4; XXII, 5; XXIII, 7
 Isis IV, 4
 Islas de los Bienaventurados VII, 1
 Ismene XIX, 8
 Istmo de Corinto XIV, 4
 Itis XX, 1
 Iustitia XVI, 4, 7; v. Astrea
 Ixión VII, 5

J

Jabalí de Calidón v. Calidón (Jabalí de)
 Jabalí de Erimanto v. Erimanto (Jabalí de)
 Jacinto v. Híacinto
 Jano XVII, 1
 Jantipa XXIV, 4
 Jardín de las Hespérides v. Hespérides
 Jasón XXI, 1, 2
 Jordán XIV, 4
 Julio César v. César
 Julio Civil v. Civil
 Julo v. Ascanio
 Junio Bruto (Lucio) XXV, 3; XXVI, 7, 9
 Junio Bruto (Marco) XXV, 3; XXVI, 10
 Juno v. Hera
 Júpiter v. Zeus
 Justicia (la) v. Iustitia y Dike
 Justiniano XXVI, 3
 Juventas v. Hebe

K

Kaikías XIV, 5
Kairoi (personificaciones de las Estaciones) I, 1;
 XIII, 1; XV, 2
Kairós (la Ocasión) XVI, 3, 6, 9; XXIV, 6
kálatbos VII, 3; XVII, 4
kántharos XIII, 1
karchésion XIII, 1
Karpoi I, 1; XV, 2
 Ker (plural: Keres) VII, 5; XIX, 7
kerykion v. caduceo
kerostasia VII, 5
ktíbis XIX, 1

- L
 Laberinto XX, 2, 4
 Laetitia XVI, 4
 Lamia IV, 2
 Laocoonte XXII, 9
 Laodamia XXII, 3
 Laomedonte XVIII, 6
 Láquesis XV, 5
 Lara XVII, 2
 Laran XI, 4; XII, 1
 Larentia (Aca) v. Aca Larentia
 Lares V, 1
 Lasa XVII, 1
 Latino XXIII, 8
 Latona v. Leto
 Lavinia XXIII, 8
 Layo XIX, 7
 Leandro XXI, 5
 Learco XIX, 6
 Leda IV, 9; Ap.II
 León de Nemea v. Nemea (León de)
 Leónidas XXVI, 5, 8
leonté XVIII, 1
 Lerna (Hidra de) XVIII, 4
 Lestrigones XXIII, 3
 Leto III, 5; VII, 5; VIII, 5
 Leucípides XIX, 4
 Leucótea VI, 7; XIX, 6; XXIII, 5
 Líber V, 2; XIII, 1
 Líbera V, 2; XIII, 1
 Liberalitas XVI, 4
 Libertas XVI, 4
 Libra (signo del zodiaco) II, 4
 Licaón II, 3
 Licas XVIII, 7
 Lico IV, 8
 Licomedes XXII, 2
 Licurgo (legislador) XXVI, 3
 Licurgo (rey de Tracia) XIII, 4
 Lino XVIII, 3
 Linceo XIX, 4
 Lips XIV, 5
lira VIII, 1; XI, 1, 3
 Lisias XXIV, 1
Loba con los gemelos (la) y la Loba Capitolina
 XXV, 3, 4; XXVI, 1, 9
 Lotis XIII, II
 Lucano XXIV, 2
 Lucifer v. Eósforo
 Lucina v. Ilitía
 Lucrecia XXVI, 7
 Lugh XI, 1
 Luna v. Selene
 Lyssa XVI, 3
 M
 Ma XI, 5; XVII, 3
 Ma-Belona XI, 5
 Macaón XV, 3
 Magna Mater XVII, 3
 Manlio Torcuato XXVI, 6
 Mar (el o la) v. Ponto y Thálassa
 Maratón (Toro de) XX, 3
 Maris XII, 1; XVII, 1
 Marco Antonio v. Antonio
 Marco Aurelio XXV, 4; XXVI, II
 Marco Curcio v. Curcio
 Mario XXVI, IO
 Maris XII, 5
 Marón XXIII, 3
 Marsias VIII, 6
marsupio XI, 1
 Marte v. Ares
 Marte Céltico XI, 4
 Marte Grabovio XI, 4
 Marte Gradivo XI, 4
 Más Allá v. Hades
 Mauretania XVI, 1
 Mausolo de Halicarnaso XXV, 3
 Maya III, 5; XI, 3; Ap.II
 Medea IX, 6; XX, 3
 Mediodía VIII, 4
 Medusa VI, 4; X, 1, 2; XVII, 4; XIX, 1; XXI, 2;
 Ap.II
 Mégara XVIII, 3
 Melampo XIII, 4
 Meleagro XIX, 5
 Melicertes XIX, 6
 Melisa I, 4
 Melkart XVIII, 1
 Melpómene VIII, 7
 Memnón IX, 7; XXII, 7
 Memoria v. Mnemósine
 ménade, ménades XIII, 4, 6, 8
 Menandro XXIV, 1
 Meneceo XIX, 8
 Menelao XXII, 2, 3, 5, 6, 9
 Ménerva X, 1
 Menipo XXIV, 2
 Mentor XXIII, 6

- Mercurio v. Hermes
 Mesalina la Mayor XXVI, 11
 Meses (los) XV, 2
 Methe XVI, 3
 Metefoco XXIII, 4
 Metis III, 4
 Metrodoro XXIV, 1
 Micón (y Pero) XXIV, 4
 Mídas VIII, 6
 Milcíades XXV, 1; XXVI, 4
 Minerva v. Atenea
 Mínos VII, 1, 2, 4; XX, 2
 Minotauro VII, 2; XX, 2, 4
 Mirra XII, 4
 Mirtilo XIX, 2
 Mitra VIII, 3; XVII, 3
 Mneme III, 4
 Mnemósine III, 4; VIII, 6
modius VII, 3
 Moira, Moiras XV, 5
 Moliónidas XVIII, 4
 Momo XVI, 3, 8
 Moneta XVI, 4
 Monte (como concepto general) I, 1
 Monte (personificación de montes particulares)
 I, 1; XIV, 4
 Morfeo XV, 4
 Mucio Escévola v. Escévola
 Muert v. Tánato
 Musa, Musas VIII, 6; XI, 2; XIX, 3
- N**
 Narciso XIV, 3; XVII, 2
 Naturaleza IX, 2
 Nauplio XXIII, 1
 Nausícaa XXIII, 5
 Náyades VI, 6; XIV, 2
nebris XIII, 1
 Néfele XIX, 6
 Neith X, 1
 Nemea (León de) XVIII, 1, 4; Ap.II
 Némesis IV, 2 y 9; XVI, 2
 Neoptólemo XXII, 8, 9; XXIII, 1
 Neptuno v. Posidón
 nereidas I, 2; VI, 5, 6; XIV, 2
 Nereo VI, 1; XVIII, 5
 Nerón XXVI, 11
 Neso XVIII, 6, 7
 Néstor XXII, 2, 7
 Nethuns VI, 2
- Nike (y Victoria) VIII, 1; X, 1; XII, 7; XVI, 2, 7
 Nilo XIV, 4
 Niobe VIII, 5
 Nióbides VIII, 5
 ninfas XIII, 8; XIV, 2; XIX, 3; XXI, 1
 ninfas marinas VI, 6
 Nisas XIII, 3, 8
 Nix v. Nyx
 Noche v. Nyx
 Noctiluca IX, 4
 Noto XIV, 5
 Nox v. Nyx
 Numa XXVI, 9
 Nyx IX, 6, 7
- O**
 Ocasión v. Kairós
 oceánidas XIV, 2
 Océano I, 2
 Ocno VII, 5
 Odiseo v. Ulises
 Ofeltes XIX, 8
Olimpo (tema iconográfico) III, 6
 Olimpo (flautista) VIII, 6
Omnia vincit Amor XII, 7
 Ónfale XVIII, 7
ónfalo VIII, 1
 Oniro XV, 4
 Orco VII, 3
 Oréades XIV, 2
 Orestes XXII, 3; XXIII, 1, 2
 Orfeo XXI, 4
 Orión IX, 3; Ap.II
 Ortro XVIII, 5
 Osiris XVII, 4
 Oto III, 8
 otoño XV, 2
 Ovidio XXIV, 2
- P**
Paladio V, 1; X, 1; XXII, 8; XXIII, 7
 Palamedes XXII, 2
 Palas v. Atenea
 Palemón XIX, 6
 Palestra XVI, 3
 Pan VIII, 6; IX, 5; XII, 4, 7, 8; XIII, 6 a 8, 10;
 XIV, 2, 3; Ap.II
 Panes XIII, 6, 7, 10
 Panisco XIII, 6, 10
 Panacea XV, 3

- Pancaspe XXIV, 6
 Pandora II, 2
 Pándroso XI, 3; XX, 1
 Paniasis XXIV, 1
Panisco v. Pan
 Pantea XXVI, 6
 Parca, Parcas XV, 5
pardalé XIII, 1
 Paris XXII, 1, 2, 3, 5, 7, 8
 Parnaso (tema iconográfico) VIII, 7
 Parrasio XXIV, 6
 Parténope XXIII, 4
 Pasífae XX, 2
pátera III, 1
 Patientia XVI, 4
 Patroclo XXII, 3, 5, 6
 Pavor v. Deimo
 Pax (y Paz) XVI, 4, 7
pedum IV, 10
 Pegaso VIII, 7; IX, 7; XIV, 2; XIX, 1, 3; Ap.II
 Peito XII, 10; XXII, 2
 Peleo VI, 7; XXI, 2, 3; XXII, 1
 Pelíades XXI, 2
 Pelias XVIII, 6; XXI, 1, 2
 Pélope XIX, 2
pelta XXI, 6
 Penates V, 1
 Penélope XXIII, 6
 Penco VIII, 9
 Penteo XIII, 4
 Pentésilea XXII, 7; XXVI, 1
 Periandro XXIV, 1
 Pericles XXV, 1; XXVI, 8
 Perifetes XX, 3
 Pero v. Micón
 Perséfone IV, 2; V, 2; VII, entero; XXI, 4
 Perseo IV, 7; XIX, 1; Ap.II
 Persuasión v. Peito
pétaso XI, 1
 Peto (Cecina)
 v. Cecina Peto
 Phanes XV, 1
 Phersipnei VII, 1, 4
phiale III, 1
 Phylai XVI, 1
 Phosphóros v. Eósoforo
 Phthonos XVI, 3
 Pico XVII, 2
 Piérides VIII, 7
 Pietas XVI, 4
 Pigmalión XXI, 5
 Pigmeos XVIII, 5
 Pilades XXIII, 2
pilos XIX, 4
 Píndaro XXIV, 1
 Píramo XXI, 5
 Pírftoo VII, 5; XX, 5
 Pirra II, 3
 Pirro (hijo de Aquiles) v. Neoptólemo
 Pirro (rey del Epiro) XXVI, 6
 Pítaco XXIV, 1
 Pitágoras XXIV, 2
pitia de Delfos VIII, 8
 Pítis XIII, 10
 Pitón III, 5; VIII, 1, 5
 Platón XXIV, 1, 2
 Pléyades Ap.II
 Pluto XVI, 3, 7, 8
 Plutón v. Hades
 Podalirio XV, 3
 Pólemos XI, 1
 Polidectes XIX, 1
 Polífemo VI, 7; XXIII, 3
 Poliméstor XXIII, 3
 Polimnia VIII, 7
 Polinices XIX, 8
 Politecno XX, 1
 Políxena XXII, 4, 9
polos V, 2
 Polideuces v. Pólux
 Pólux v. Cástor; XXI, 1
 Pomona XV, 2; XVII, 2
 Pompeyo XXV, 3; XXVI, 10
 Ponto I, 1
 Populus XVI, 1
 Porcia XXVI, 10
 Porsena XXVI, 5, 7
 Posidipo XXIV, 1
 Posidón (o Neptuno) I, 5; III, 8; VI, entero; X, 3; XIV, 1; XX, 4; XXIII, 7
 Posidonio XXIV, 1
Potnia therón IX, 1
 Poto XII, 5
 Preto XIX, 3
 Príamo XVIII, 6; XXII, 3, 6, 9
 Príapo XIII, 6, 11
 primavera XV, 2
 Procne XX, 1
 Procris IX, 7
 Procrustes XX, 3

- Prometeo II, 1; XVIII, 5
 Proserpina v. Perséfone
 Proteo VI, 1
 Protesilao XXII, 3
prótomo VI, 2
 Providentia XVI, 4
 Prudencia III, 4
Pseudo-Séneca v. Séneca
psicostasia VII, 5; XXII, 6
 Psique II, 1, 2; XII, 8
 Ptolomeo XXIV, 2
 Pudicitia XVI, 4
 Pueblo v. Populus
putti XII, 5, 6
- Q**
 Qos III, 1
 Quelidón XX, 1
 Químera XIX, 3
 Quirón XV, 3; XVIII, 6; XXI, 1, 3; Ap.II
Quos ego! VI, 4; XXIII, 7
- R**
 Radamantis VII, 1
 Raza de Oro (y de Plata, de Bronce y de Hierro)
 v. Edad de Oro
 Rea I, 3, 4
 Rea Silvia XI, 6; XXV, 4
 Régulo XXVI, 6
 Remo XXVI, 9
 Reso XXII, 5
 Río XIV, 4
ritón XIII, 1
 Roma XVI, 1
 Rómulo XXV, 4; XXVI, 3, 9
 Rocío v. Ros
 Ros IX, 8
 Rosmerta III, 5
rostrum VI, 2
- S**
 Saeculum XV, 1
 Safo XXIV, 3
 Sakkon XVII, 3
sákkos IX, 1
 Salmacis XIV, 3
 Salus XV, 3
 Sarapis v. Serapis
 Sardanápalo XXVI, 7
 Sarpedón IV, 5; XXII, 6
 sátiros II, 1; IV, 8; VIII, 6; IX, 3; X, 4; XII, 3, 4;
 XIII, 3, 4, 6 a 8; XIV, 2; XVIII, 1, 8; Ap.II
 satiresa XIII, 6 a 8
 satirillo XIII, 6, 7
 Saturno v. Crono
 Securitas XVI, 4
 Selene VIII, 4; IX, 1, 2, 4, 6
 Seleuco I XXVI, 6
 Sémele IV, 2 y 6; XIII, 5
 Semíramis XXVI, 1, 7
 Senado XVI, 1
 Séneca XXIV, 1, 2; XXVI, 4
Pseudo-Séneca XXIV, 1, 2, 4
 Serapis VII, 4; XVII, 4
 Serapis-Ammón XVII, 4
 Sethlans X, 4
 Sexto Tarquinio v. Tarquinio (Sexto)
 Sibila, Sibilas VIII, 8
 Sibila de Cumas VIII, 8; XXIII, 8
Siete artes liberales (las) XXIV, 2
Siete contra Tebas (los) XIX, 8
Siete maravillas del mundo (las) XXIV, 5
Siete sabios (los) XXIV, 1
 Sila XXV, 3
 Silvano XVII, 1
 Sileno VIII, 6; XIII, 2 a 4, 6, 9, 11
 Silvia XXIII, 8
Sine Baccho et Cerere friget Venus XII, 3
 Sinis XX, 3
 Sinón XXII, 9
 sirenas VI, 6; VIII, 7; XXI, 1; XXIII, 4
siringa VIII, 6; XI, 1, 3; XIII, 6, 10
 Siringe XIII, 10
 Sisamnes XXVI, 3
 Sísifo VII, 5
situla XVII, 4
 Sócrates XIII, 9; XXIV, 1, 2; XXVI, 4
 Sófocles XXIV, 1, 2
 Sofonisba XXV, 4; XXVI, 7
 Sol VIII, 2 a 4, 10
 Sol Indígete VIII, 2
 Sol Invicto VIII, 3
 Solón XXIV, 2; XXVI, 3
 Somnus XV, 4
 Spes XVI, 4
stephane V, 3
 Sueño v. Hipno

- T
- Tacio (Fito) v. Tito Tacio
- Tales de Mileto XXIV, 1
- Talía (una de las Musas) VIII, 7
- Talía (una de las Gracias) v. Thalfá
- Talos XXI, 2
- Taltibio XXII, 5
- Támiris VIII, 7
- Tanaquil XXVI, 9
- Tánato VII, 4; IX, 6; XII, 5; XV, 4; XXII, 6
- Tannhäuser XII, 2
- Tántalo VII, 5
- Taranis III, 1
- Tarpeya XXV, 3; XXVI, 7
- Tarquino (Sexto) XXVI, 7
- Tarquino el Viejo XXVI, 9
- Teágenes (y Cariclea) XXIV, 5
- Tecmesa XXII, 8
- Telamón XVIII, 6
- Télefo XVIII, 6; XXII, 3
- Telémaco XXIII, 6
- Telesforo XV, 3
- Tellus v. Gea
- Temis III, 4
- Temístocles XXV, 1, 4; XXVI, 9
- Teodosio XXV, 4
- Teofrasto XXIV, 1
- Terencio XXIV, 2
- Tereo XX, 1
- Terpsícore VIII, 7
- Terra Mater v. Gea
- Terror v. Fobo
- Tersites XXII, 7
- Teseo VI, 4; VII, 5; XIII, 5; XIX, 4; XX, 4, 5
- Tethys I, 2; VI, 2
- Tetis VI, 7; XXI, 3; XXII, 1, 5, 6, 7
- Thálassa I, 2; VI, 2
- Thalfá XII, 9
- Thesan IX, 7
- Thoth XI, 1
- Thusnelda XXVI, 5
- Tía I, 2
- Tíades XIII, 8
- Tías v. Cíniras
- Tíber XIV, 4; XXIII, 8
- Ticio II, 1; VII, 5; VIII, 5
- Tideo XIX, 8
- Tierra (la) v. Gea
- Tierra (uno de los Cuatro Elementos) XIV, 1
- Tiestes XIX, 2
- Tifón III, 8
- Timoleón XXVI, 6
- tímpano XIII, 6
- Tindáridas
- Tinia III, 1
- Tiodamante XVIII, 5
- Tione v. Sémele
- Tiresias XIX, 7
- tirso XIII, 1
- Tisbe XXI, 5
- Titanes I, 2, 5
- Titanomaquia I, 3, 5
- Tito XXV, 4
- Tito Tacio XXVI, 9
- Titono IX, 7
- Timolo VIII, 6
- Toante XXIII, 2
- Tolomeo v. Ptolomeo
- Tomiris XXVI, 1, 7
- Torcuato (Manlio) v. Manlio Torcuato
- Toro de Creta v. Creta (Toro de)
- Toro de Maratón v. Maratón (Toro de)
- Trajano XXV, 4; XXVI, 1, II
- Tranquillitas XVI, 4
- Tríada Aventina V, 2; XIII, 1
- Tríada Capitolina III, 1; V, 3; X, 1
- Tríada de Delos III, 5; VIII, 5; IX, 1
- Triptólemo V, 2
- Tritón VI, 5, 6; XVIII, 5; XX, 4
- Tritones y tritonas VI, 5, 6; XXIII, 4
- triumfo* Ap. I
- Troya v. Guerra de Troya o Caballo de Troya
- Troilo XXII, 4
- Tuccia XXVI, 7
- Tuchulcha VII, 1
- Tucídides XXIV, 1
- Tulia XXVI, 7
- Turan XII, 1, 5
- Turms XI, 1
- Turno XXIII, 8
- Tyche XVI, 1, 2
- Tyche de Antioquía v. Antioquía
- U
- Uberitas XVI, 4
- Ulises XXII, 2, 3, 5, 8; XXIII, 3, 4, 5, 6
- Uni V, 3
- unicornio XXI, 6
- Urania VIII, 7

Úrano (Caelus, Cielo) I, 1
uroboros I, 4
 Usil VIII, 2

V

Valentía v. *Virtus*
 Vanth VII, 1, 4; IX, 1
 Veiovis III, 1
 Vellocino de Oro (el) XIX, 6; XXI, 1, 2
 Venus v. *Afrodita*
 Venus frigida XII, 3
 Venus Genetrix XII, 1
 Verano XV, 2
 Vercingetorix XXVI, 5
 Verdad XVI, 8
 Verethragna XI, 4
 Vertumno XVII, 2
 Vesta v. *Hestia*
 Veturia XXVI, 6
 Victoria v. *Nike*
 Viento, vientos XIV, 5; XXIII, 7
Villa Laurentina de Plinio el Joven XXIV, 6
 Virgilio VII, 2; XXIV, 1, 2, 3
 Virginia XXVI, 7
 Virgo (signo del zodiaco) II, 4
 Viriato XXVI, 5
 Virtus XI, 5; XVI, 4
 Volumnia XXVI, 6
 Vulcano v. *Hefesto*

Y

Yaco V, 2; XIII, 1
 Yambe V, 2
 Yápige XXIII, 8
 Yeguas de Diomedes v. *Diomedes* (rey de Tracia)
 Yóbates XIX, 3
 Yocasta XIX, 7
 Yolao XVIII, 4
 Yole XVIII, 7

Z

Zagreo v. *Dioniso-Zagreo*
 Zaleuco XXVI, 3
 Zéfiro v. *Céfiro*
 Zenobia de Armenia XXVI, 7
 Zenobia de Palmira XXVI, 7
 Zenón XXIV, 1
 Zetes v. *Boréadas*
 Zeto IV, 8; XIX, 6

Zeus (o Júpiter) III y IV, enteros; V, 3, 4; VIII, 5; X, 3, 4; XII, 8; XIII, 3, 8; XVII, 2; XXII, 1, 5
 Infancia de Zeus I, 4
 Reparto del mundo entre Zeus y sus hermanos I, 5
 Zeus o Júpiter Ammón XVII, 4
 Zeus Belos III, 1; XVII, introducción
 Zeus o Júpiter Doliqueno III, 1
 Zeuxis XXIV, 6

CAPÍTULO I



Fig. 1. *Mosaico Cómico* de Mérida (parte superior), conservado *in situ* (h. 200 d.C.). Abajo, en el centro, restos de la figura de Aeternitas (Aion, el tiempo eterno), flanqueada por los *Karpoi* de las estaciones: aún se ven Autumnus [otoño] y Aestas [verano]. A la izquierda, Natura [la naturaleza]. Sobre ella, Oriens (el oriente, representado por Helio –Sol– en su carro) y, junto a él, la inscripción de Euro [el viento del Sudeste], cuya figura se ha perdido. Arriba, de izquierda a derecha: Nubs [la nube], Notus [el viento del sur], Saeculum [el siglo], Caelum [Úrano, el cielo] asentado sobre Polum [el polo]; siguen Caos, situado sobre Tonitrum [el trueno], Nebula [la neblina] y Céfiro [viento del Oeste], Occasus (el crepúsculo, representado por Selene –Luna– en su carro), Boreas [el viento del norte] y Mons [el monte como concepto] portando en sus brazos a Nix [la nieve].



Fig. 2. *Friso de la Gigantomaquia del Altar de Zeus* en Pérgamo (181-159 a.C.); Berlín, Museos Estatales. Detalle del sector oriental: Atenea [Minerva], coronada por Nike [Victoria], vence al gigante Alcioneo, mientras que Gea [Tellus, la Tierra] surge el suelo para pedir clemencia por sus hijos derrotados.

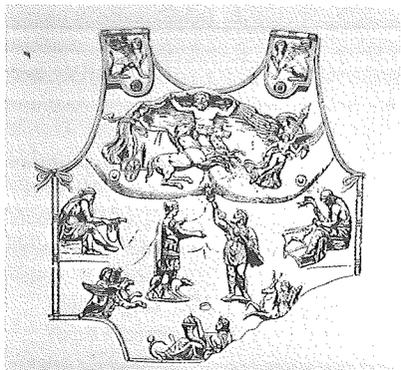
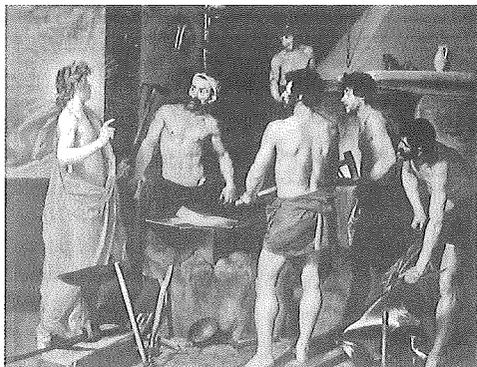


Fig. 3. *Coraza del Augusto de Prima Porta* (h. 20 a.C.); Roma, Museos Vaticanos. En el centro, devolución por un general parto de un estandarte a un general romano, o al propio dios Marte, acompañado por una loba o un perro; a los lados, dos personificaciones de provincias del Imperio. Arriba, bajo el manto celeste que sostiene Úrano [Caelus], surge Helio [Sol] con su cuadriga, precedido por Eos [Aurora], que lleva una vasija con rocío, y sobre la cual se ve la figura de Venus, que sustituye a Eósforo, el lucero matutino, y porta su antorcha. Abajo, Gea [Tellus], con cornucopia y dos niños (*Kairoi* o *Karpoi*); a sus lados, Apolo, que monta en un grifo y lleva una cítara, y Ártemis [Diana], que monta en una cierva y porta un carcaj.

Fig. 4. *Marfil carolingio* (siglo IX); Munich, Biblioteca Estatal. Arriba, en círculos, aparecen Helio [Sol], en su carro tirado por caballos, y Selene [Luna], en su carro tirado por bueyes. En el centro, la *Crucifixión* y otros temas de la vida de Cristo. Abajo, Océano reclinado, con pinzas de cangrejo en la frente y vertiendo agua de una vasija, y Gea [Tellus, la Tierra] sentada, portando *cornucopia* y serpiente.



Fig. 5. *La Fragua de Vulcano*, por D. Velázquez (1630); Madrid, Museo del Prado. A la izquierda, Helio [Sol], con los rasgos de Apolo, se dirige a Hefesto [Vulcano] para revelarles los amores de Afrodita [Venus] y Ares [Marte]. Escuchan sus palabras los Cíclopes "uránicos", con dos ojos cada uno. La figura del fondo sugiere que Velázquez se acoge a la tradición marcada por la *Eneida* (VIII, 418-438), donde el número de Cíclopes que trabajan con Hefesto es indeterminado.



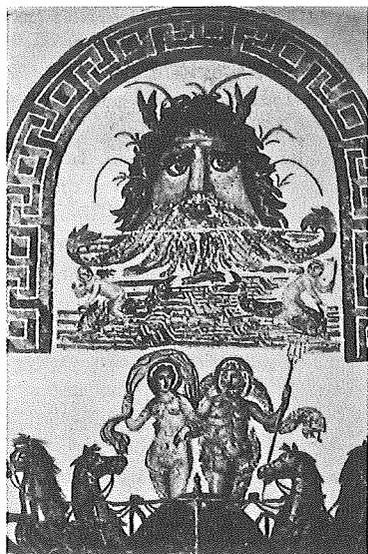


Fig. 6. *Mosaico romano* (siglo II d.C.); Túnez, Musco del Bardo. Arriba, sobre una extensión acuática en la que juegan Eroses [amorcillos] sobre delfines, cabeza de Océano, con pinzas de cangrejo en la frente y largas melenas de las que surgen juncos. Abajo, Posidón [Neptuno] y Anfítrite, ambos con nimbo y montados sobre una cuadriga tirada por caballos marinos.

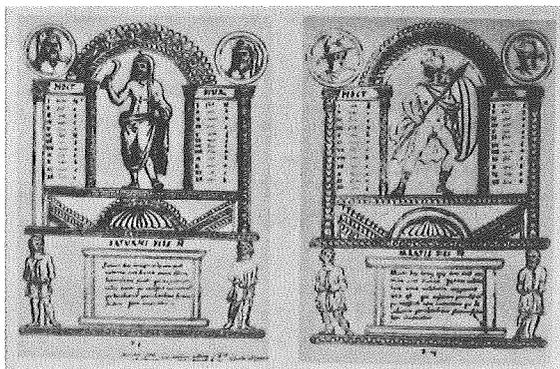


Fig. 7. *Los dioses-planetas Saturno y Marte*, según un manuscrito del siglo XVII que copia un manuscrito carolingio, a su vez copia del *Cronógrafo o Calendario del año 354* (siglo IV d.C.); Biblioteca Vaticana. Saturno, a la izquierda, con velo y hoz; Marte, a la derecha, desnudo, con clámide, casco, lanza, escudo de hoplita y sandalias altas.



Fig. 8. *Saturno*, miniatura del libro de L. Lazzarelli titulado *De gentiliū deorum imaginibus* (h. 1475); Roma, Biblioteca Vaticana. Esta obra, copia fiel de una carta de los *Tarots de Mantegna* (h. 1465), muestra a Saturno pobremente vestido, portando guadaña y uroboros. Se va a tragar un hijo, y tiene a sus pies otros cuatro.



Fig. 9. *El Tiempo sustrae a la Verdad de la Envidia y la Discordia*, obra de N. Poussin (1641); París, Museo del Louvre. Tondo encargado por el cardenal Richelieu como respuesta a las insidias que lo acechaban. Saturno aparece semidesnudo, alado y con manto azul, y, junto a él, un amorcillo porta su hoz y su uroboros. La Verdad, como marca la tradición, va desnuda. Éride, la Discordia, lleva, como es común en la Edad Moderna, serpientes mezcladas con sus cabellos y muestra la manzana que lanzó en las bodas de Tetis y Peleo. La pretendida Envidia, en cambio, no lleva la iconografía correspondiente a este pecado: más bien responde a la imagen de la Ira, la cual, según C. Ripa, ha de llevar espada y antorcha encendida.



Fig. 10. *La infancia de Júpiter*, por N. Poussin (h. 1638); Berlín, Museos Estatales. Mientras que las abejas, alusión a Melisa, revolotean en torno a sus panales, Adrastea e Ida cuidan al pequeño Zeus [Júpiter] y un cabrero anónimo –acaso uno de los Curetes– ordeña la cabra Amaltea.

CAPÍTULO II

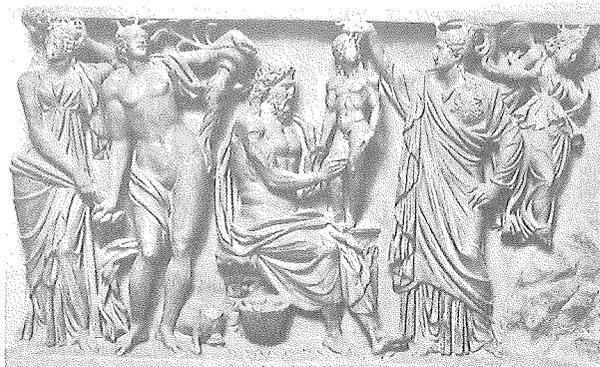


Fig. 11. *Fragmento de sarcófago romano con el mito de Prometeo* (h. 180 d.C.); Madrid, Museo del Prado. Dos ninfas (a la izquierda) contemplan asombradas cómo Prometeo modela al primer hombre. Atenea hace además de colocarle encima una mariposa, símbolo de Psique (el alma): en efecto, ésta aparece personificada, a la derecha, como una niña con alas de mariposa.

Fig. 12. *La historia de Prometeo*, por Piero di Cosimo (h. 1517); Estrasburgo, Museo de Bellas Artes. Al fondo, Prometeo asciende hasta el carro del Sol para arrebatarse una llama de fuego; con ella, va a dar vida al primer hombre, que ha modelado como una estatua (a la izquierda). A la derecha, Hermes, mensajero de Zeus, ata a Prometeo para que el águila lo atormente. En el centro, los dioses visten y adornan a Pandora.

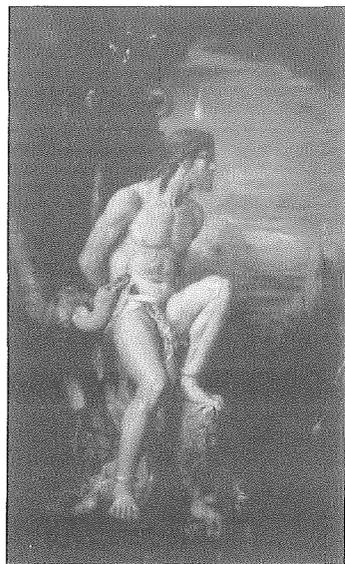
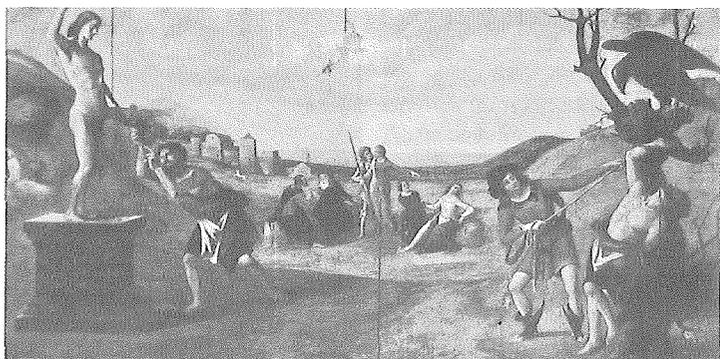


Fig. 13. *Prometeo*, por G. Moreau (1868); París, Museo Gustave Moreau. Imagen de Prometeo que sintetiza la estética ideal griega con una voluntad de sacralizar al personaje. El fuego traído por el Titán a los hombres se convierte en una llama sobre su frente, mientras que el águila del mito, acaso para acentuar su carácter negativo, se ha convertido en un buitre.

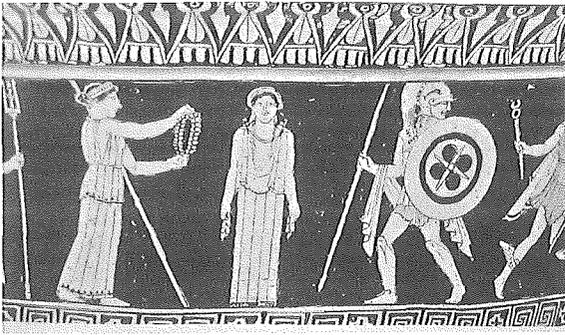


Fig. 14. *Los dioses adornando a Pandora* (detalle), por el Pintor de Nióbides (h. 450 a.C.); Londres, British Museum. Pandora, en el centro, recibe un collar de una diosa (Afrodita o Hera), tras la cual se aprecia la presencia de Posidón. A la derecha se acerca Ares, mientras que se aleja a la carrera Hermes.

Fig. 15. *Pandora*, por J.W. Waterhouse (1896); colección particular. La primera mujer abre la caja de Pandora, concebida como un cofre de oro, y lo hace en el ambiente misterioso de un bosque.



Fig. 16. *Deucalión y Pirra*, miniatura de la *Crónica florentina ilustrada* (h. 1465); Londres, British Museum. Alejándose del santuario de Delfos, representado por un altar, los dos personajes, con vestimentas inspiradas remotamente en obras antiguas —la de Pirra, en concreto, recuerda la túnica de Ártemis—, lanzan al aire las piedras o “huesos de la madre Tierra”, que caen al suelo convertidas ya en seres humanos completos.



Fig. 17. *La Edad de Oro*, por L. Cranach (h. 1530); Munich, Alte Pinakothek. Imagen idílica de un mundo aislado y feliz, donde todos los elementos naturales (plantas, animales y hombres) florecen en paz, mientras que varones y mujeres conversan, yacen, bailan o se bañan desnudos.

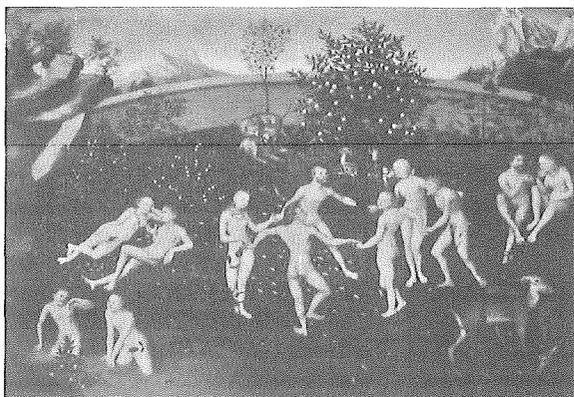


Fig. 18. *La caza*, tabla del ciclo *La vida humana y la Edad de Piedra*, por Piero di Cosimo (h. 1500); Nueva York, Metropolitan Museum. Imagen brutal de una época primitiva en la que hombres, animales y sátiros se peleaban constantemente, armados, en el mejor de los casos, con toscos bastones.



CAPÍTULO III

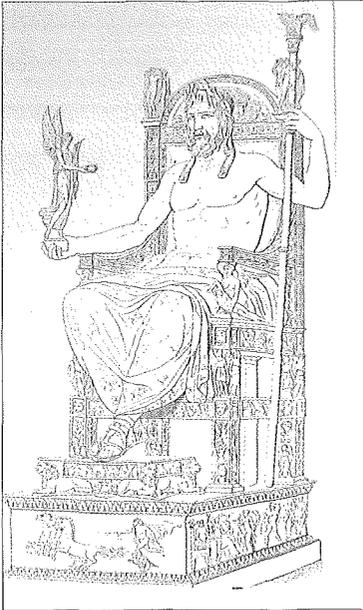


Fig. 19. *Zeus de Olimpia*, por Fidiades (h. 430 a.C.), según la reconstrucción ideal de L. Cicognara (1817) a partir de la descripción de Pausanias (V, II, 1-10). Zeus aparece vestido con manto y sandalias y lleva los siguientes atributos: corona de olivo, Nike [Victoria] y cetro coronado por un águila. A los lados de su cabeza aparecen como remates del respaldo las Cárites [Gracias] y las Horas, hijas del dios.

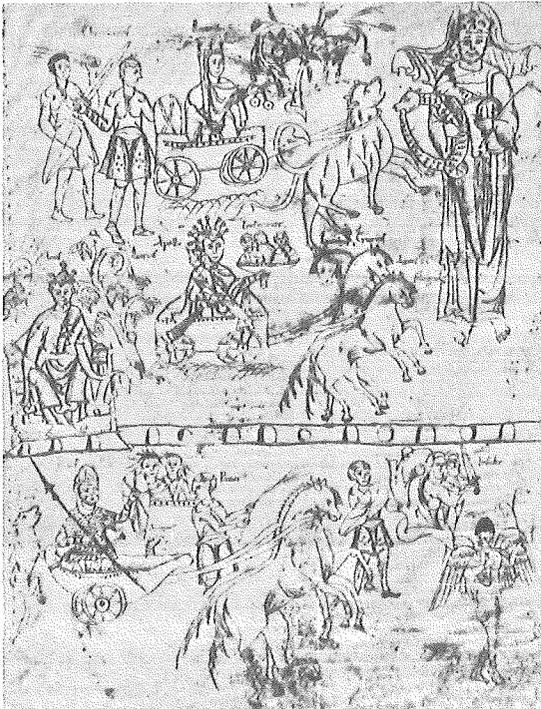


Fig. 20. *Figuras de dioses-planetas*, en el manuscrito del *Comentario a Marciano Capela* por Remigio de Auxerre conservado en la Biblioteca Estatal de Munich (h. 1100). Arriba, en su carro tirado por leones, Cibele simboliza a la Tierra, entre los Coribantes y el pino de Atis. A la derecha, Saturno velado y portando *uroboros* y guadaña. Más abajo, a la izquierda, Júpiter entronizado, entre un águila y un roble. En el centro, el Sol en su cuadriga. En el registro inferior, Marte en su carro, seguido por un lobo o perro y precedido por varias figuras, entre las que destacan *Deimo* (el Pavor, que hace de auriga), *Enio* o *Belona* [la Guerra] y *Éride* (la Discordia, aquí representada por las "insidias"). A la derecha, Mercurio, con alas y portando una rama (el *caduceo*).

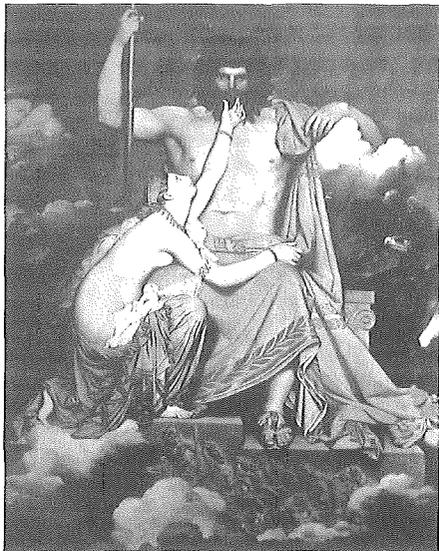


Fig. 21. *Tetis implorando a Júpiter*, por J.A.D. Ingres (1811); Aix-en-Provence, Museo Granet. Cuadro que ilustra el pasaje de la *Iliada* (I, 498-530) en el que la nereida Tetis, madre de Aquiles, sube al Olimpo para informar a Zeus [Júpiter] de la injusticia que ha sufrido su hijo en la Guerra de Troya. El dios lleva su vestimenta y atributos clásicos (águila, cetro), y reposa sobre un pedestal en el que aparece él mismo, en su carro, derrotando a los Gigantes. Tetis lleva un manto azul, como corresponde a las deidades marinas. A la izquierda asoma la cabeza de Hera, con diadema y cetro, que intenta enterarse de la conversación.

Fig. 22. *Hermes y la Triada de Delos*, en una vasija realizada en Lucania por el Pintor de Palermo (h. 410 a.C.); Malibu, Museo J.P. Getty.

A la izquierda, Hermes lleva el *caduceo*; a la derecha, Leto [Latona] resalta su dignidad con cetro, velo y corona alta en forma de *polos*. Ambos escuchan la música que tañe en su *cítara* Apolo, coronado de laurel y vestido con túnica larga y clámide.

Ártemis (Diana), con dos túnicas cortas superpuestas, porta dos venablos y entrega a su hermano una corona, símbolo de victoria. Entre ambos asoma una cierva, su atributo común.

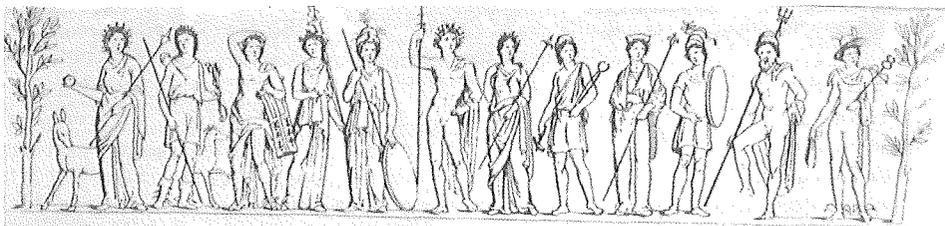


Fig. 23. Los *Dei Consentes* según una pintura hallada en la casa VIII 3, 9-10 de Pompeya (h. 75 d.C.). De izquierda a derecha vemos los siguientes dioses romanos: Vesta (con un asno), Diana (con venablo y arco), Apolo (con *cítara*), Ceres (con antorcha), Minerva (con casco, lanza y escudo), Júpiter (de tipo juvenil, como Veiovis), Juno (con cetro), Vulcano (con martillo y tenazas), Venus (del tipo Venus Pompeyana, con cetro y completamente vestida), Marte (con casco, coraza y escudo), Neptuno (con tridente) y Mercurio (con *pétaso* alado, *caduceo*, *marsupio* y alas en los talones).

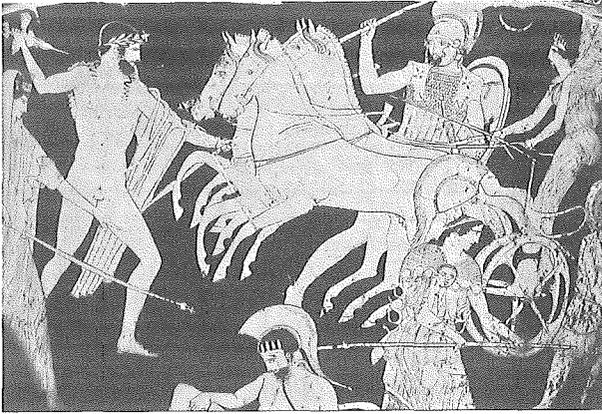


Fig. 24. *Gigantomaquia*, en vasija ática de h. 450 a.C.; Ferrara, Museo Nacional. A la izquierda, Hera, con velo, diadema y cetro, ha derribado a un Gigante semidesnudo con casco. A su lado combate su marido, quien adopta la actitud de Zeus *Keraunoforos* y rechaza a un Gigante —armado como un hoplita— para subir a su cuadriga, que le trae Nike [Victoria]. Abajo, Atenea, protegida por el casco y la *égida*, alancea a otro Gigante vestido de hoplita.

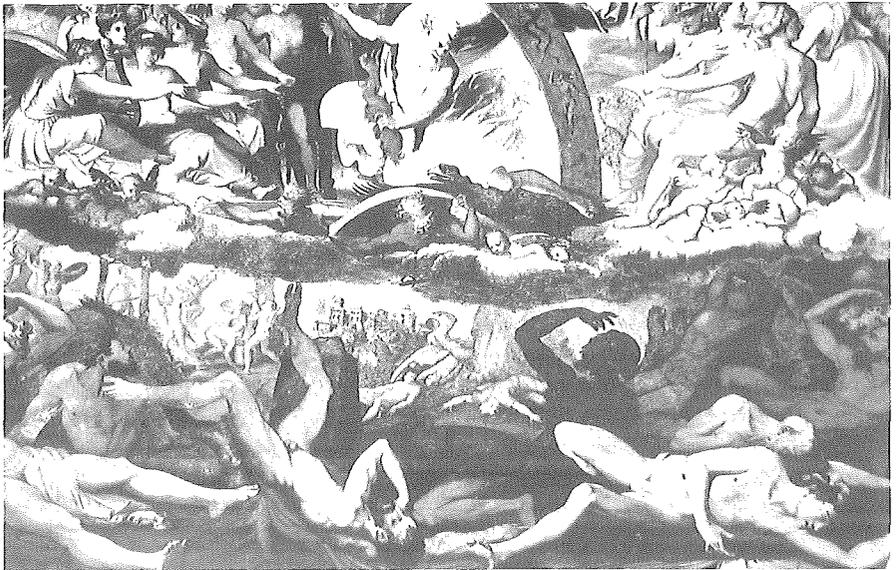


Fig. 25. *La caída de los Gigantes*, por Perin del Vaga (h. 1533); Génova, fresco del Palazzo Doria. Arriba, Júpiter, rodeado por el aro del zodíaco, se asienta sobre su águila y sobre la figura de Úrano [Caelus], que recupera aquí la iconografía romana antigua: un anciano que sostiene el velo de la bóveda celeste. A sus lados observan y comentan la escena diversos dioses. Abajo aparecen los Gigantes derribados, que parecen simples hombres desnudos; el rostro del que cae en el centro, de carácter retratístico, invita a pensar en una alusión política precisa: Andrea Doria, comitente de esta obra, acababa de pasarse de las filas de Francisco I de Francia a las de Carlos V.

CAPÍTULO IV

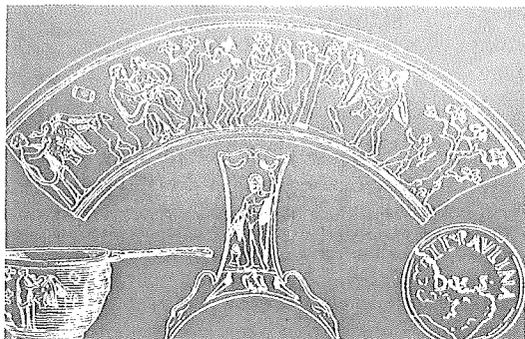


Fig. 26. *Los amores de Zeus*, figurados en el *simpulum* de Cullera, obra de plata del siglo II d.C.; París, Petit Palais. En el mango aparece, junto a un altar, Júpiter con sus atributos convencionales (cetro, *fulmen* y águila); en el desarrollo de la vasija, vemos sucesivamente los mitos de Leda (con el cisne), Sémele (con Júpiter en su forma normal), Calisto (con Júpiter transformado en Ártemis) y Ganimedes (abrazado al águila y con gorro frigio); el friso se completa con Eroses alusivos a la temática representada.

Fig. 27. *Diana y Calisto*, miniatura del *Ovide moralisé* conservado en la Biblioteca Municipal de Lyon (h. 1400). Calisto intenta ocultar su embarazo y se marcha, expulsada por Ártemis de la compañía de sus ninfas, que comentan el acontecimiento. Peinados y proporciones revelan la interpretación medieval del mito.

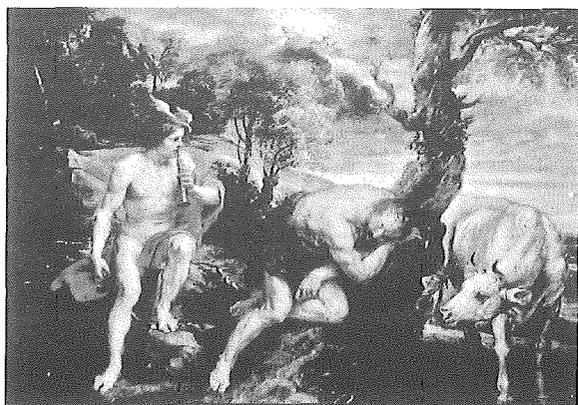


Fig. 28. *Mercurio y Argo*, por P.P. Rubens (h. 1635); Dresde, Galería de Pintura. Bajo la mirada de Ío transformada en ternera, Mercurio, con su *pétaso* alado sobre la cabeza, oculta su espada y tañe su flauta (en realidad, un oboe o dulzaina del siglo XVII). Argo, figurado como un simple pastor semidesnudo, se va adormeciendo.

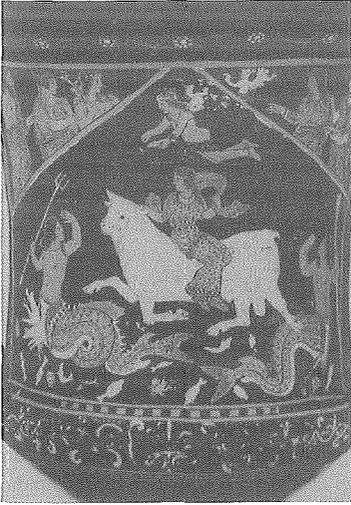


Fig. 29. *Ruptura de Europa*, pintura en vasija de Paestum firmada por Asteas (h. 360 a.C.); Malibú, J.P. Getty Museum. Europa cabalga sobre el toro blanco, que aquí se interpreta como un animal enviado por Zeus; ambos se mueven sobre un paisaje marino representado por Escila a la izquierda, Tritón a la derecha y numerosos peces. Sobre el grupo central vemos a Poto, personificación del amor lejano. Desde el cielo contemplan la escena, a la izquierda, el propio Zeus, la personificación de Creta y Hermes, que parecen esperar a los viajeros. A la izquierda, Eros, Adonis y Afrodita aluden al carácter amoroso del mito y al origen oriental de Europa. Todos los personajes se identifican por las inscripciones que los acompañan.

Fig. 30. *El mito de Semele*, según un relieve funerario romano acaso destinado a un niño (h. 220 d.C.); Zagreb, Museo Arqueológico. A la derecha, Zeus [Júpiter] se aparece con su imagen verdadera –*fulmen* incluido– a Semele, que muere en su lecho. A la izquierda, una joven alada –sin duda una imagen atípica de Ilítia [Lucina], diosa de los alumbramientos– ayuda a Zeus en el parto de su muslo. En el centro, Mercurio se apodera de Dioniso recién nacido y lo lleva a las ninfas de Nisa –vemos una de ellas a sus pies– para que lo cuiden.

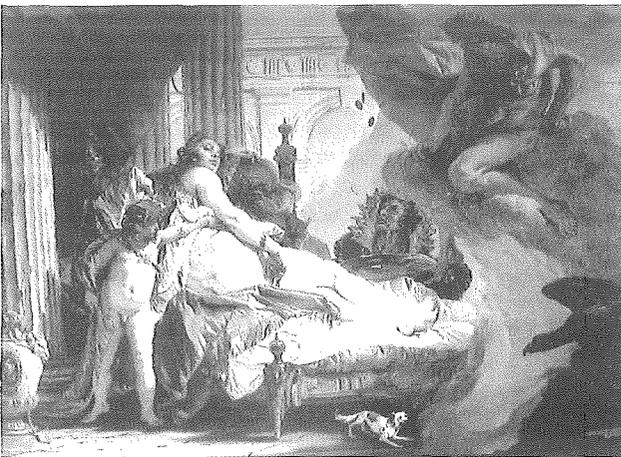
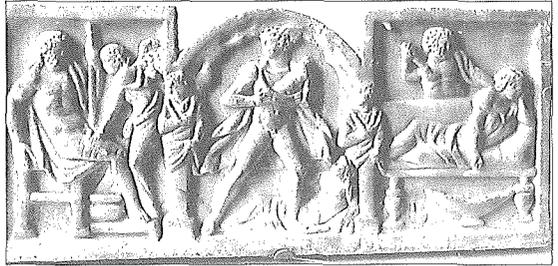


Fig. 31. *Júpiter y Danae*, por G.B. Tiepolo (h. 1736); Estocolmo, Universidad. En un pórtico veneciano, y no en la torre del mito primitivo, el viejo Júpiter, acompañado por su águila, descende, montado sobre una nube, hasta el lecho de Danae. Va arrojando monedas, que una vieja alcahueta, con vestido dieciochesco, recoge en una bandeja de metal. Mientras tanto, Cupido destapa a la dama.

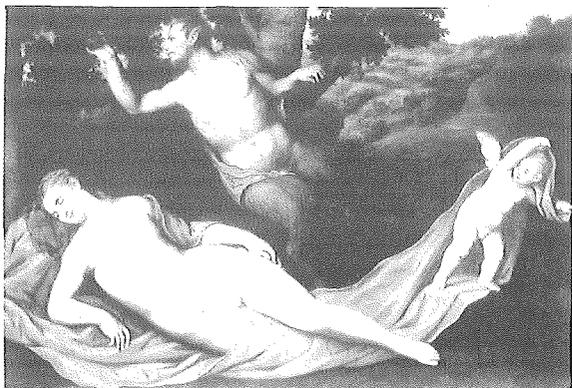


Fig. 32. *Júpiter y Antiope*, por P. Bordone (h. 1560); Roma, Galleria Borghese. Transformado en sátiro, Zeus [Júpiter] busca una manzana para obsequiar a Antiope, que yace desnuda ante él. Su propia actitud y su cara idealizada, unidas a la presencia de Cupido, revelan que nos hallamos ante el dios, y no ante un simple sátiro.

Fig. 33. Copia de la *Leda* de Leonardo (h. 1510), realizada quizá por su discípulo F. Yánez de La Almedina; Florencia, Galleria degli Uffizi. Leda se abraza al cisne, que la contempla embelesado y ansioso, agitando todo su cuerpo. A sus pies se han roto dos huevos, y de ellos salen sendas parejas de recién nacidos: Pólux y Helena de uno, Cástor y Clitemestra de otro, según las tradiciones mitográficas más comunes.



Fig. 34. *Ganímedes*, obra romana decorativa (siglo II d.C.), inspirada en un famoso original de Leocares (h. 335 a.C.); Venecia, Museo Arqueológico. El pastor troyano, tocado con un gorro frigio, se deja arrebatar a los cielos por el águila, y la actitud cariñosa de ambos evidencia que el ave es Zeus metamorfoseado.



CAPÍTULO V



Fig. 35. *El Genio y los Lares*, pintura hallada y conservada en la Casa de los Vettii, en Pompeya (h. 75 d.C.). Los Lares muestran su iconografía convencional: son bailarines vestidos con túnica corta y manto anudado en torno al pecho, y liban con ritones en *stíbulas* o vasijas rituales. El Genio del padre de familia, como es normal, aparece como un simple romano togado que ha cubierto su cabeza para ofrecer un sacrificio, llevando para ello una *pátera* y una *acerra* o cofrecillo de incienso. La serpiente con barba y cresta que ocupa el registro inferior es Agathodaimon, un genio de la buena suerte que se vinculó a menudo al dios egipcio Serapis.

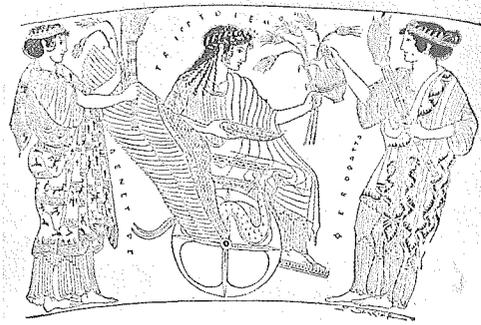


Fig. 36. *Triptólemo entre Deméter y Perséfone*, pintura ática sobre cerámica realizada por Makrón (h. 500 a.C.); Londres, British Museum. El héroe, subido en su carro adornado por alas y serpientes, se dispone a partir de Eleusis para enseñar al mundo el cultivo de los cereales. Perséfone le ofrece el líquido ritual llamado *ciceón*, mientras que su madre sostiene unas espigas. Ambas diosas llevan antorchas, recuerdo de las que usó Deméter para buscar a su hija.



Fig. 37. *El pavo real quejándose a Juno*, por G. Moreau (1881); París, Museo G. Moreau. En esta ilustración para una fábula de La Fontaine, Juno aparece semidesnuda, como ocurre en ocasiones en la Edad Moderna, pero acumula sus atributos antiguos: está entronizada, lleva cetro y diadema, muestra sus dos animales predilectos —el cuclillo y el pavo real— y domina el mundo, aunque es dominada a su vez por Júpiter, representado por su águila.

Fig. 38. *Juno ofreciendo sus dones a Venecia*, por P. Veronese (1553), pintura realizada para el Consejo de los Diez en el Palacio Ducal de Venecia, donde se conserva. En esta sencilla alegoría política, Juno, carente de atributos propios, arroja símbolos de riqueza y poder: coronas –entre ellas, el tocado del propio dux veneciano–, monedas y un cetro. Venecia, representada como una matrona igualmente convencional, lleva su acompañante más conocido: el león de San Marcos.



Fig. 39. *La Vía Láctea*, por P.P. Rubens (1636); Madrid, Museo del Prado. Bajo la vigilancia de Zeus (Júpiter), acompañado por su águila y su *fulmen*, Hera [Juno], cubierta con su velo tradicional de mujer casada, ha descendido de su carro, tirado por pavos reales. Ha aceptado amamantar a Heracles [Hércules], pero el musculoso niño, en un movimiento brusco, dispersa la leche de la diosa por el firmamento, creando así la Vía Láctea.

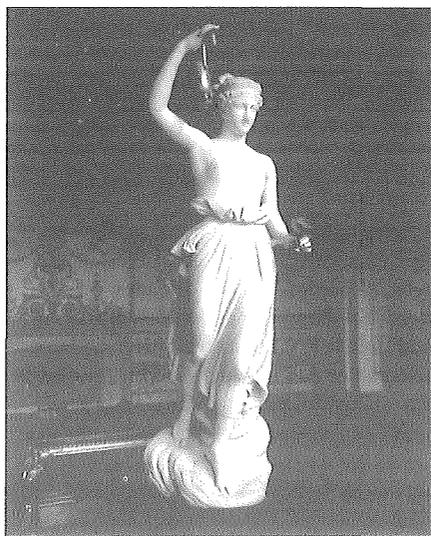


Fig. 40. *Hebe*, por A. Canova (1796); San Petersburgo, Museo del Ermitage. La diosa de la juventud aparece representada como una figura grácil que se mueve entre las nubes celestiales portando a los dioses el néctar, su bebida predilecta, con la que acompañan su alimento sólido: la ambrosía.

CAPÍTULO VI



Fig. 41. *Posidón*, placa pintada (*pinax*) en cerámica corintia (h. 550 a.C.); Berlín, Museos Estatales. En este exvoto, el dios del mar aparece con su iconografía más antigua conocida: barbado, bien peinado, con diadema, vestido con túnica larga y manto y dotado de sus dos atributos principales: el tridente (o una versión decorativa del mismo) y el delfín.

Fig. 42. *Neptuno y Anfitrite*, grabado por H. Goltzius (h. 1594). En esta pareja de dioses enamorados, Posidón [Neptuno] aparece con sus caracteres más comunes desde el Clasicismo griego: melena y barba desordenadas, cuerpo musculoso y tridente; Anfitrite se muestra semidesnuda y sin atributos, como una simple nereida, y ambos cabalgan sobre delfines.

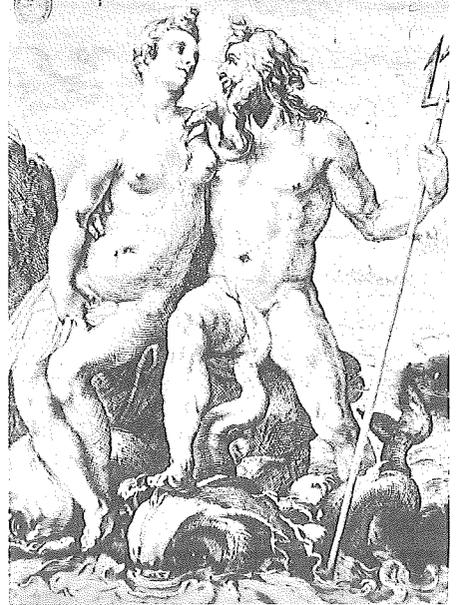


Fig. 43. *Posidón y Amimone*, según una vasija pintada en Apulia por un seguidor del Pintor de Darío (h. 330 a.C.); Moscú, Museo Puschkin. Posidón, con su tridente, se acerca de forma amistosa a Amimone, que intenta coger agua de una fuente para llevarla a Argos. Alrededor, diversas deidades: de izquierda a derecha, Hermes, una ninfa (sin duda la de la fuente), un sátiro (acaso el que ha acosado a Amimone) y Afrodita, que envía a Eros [Cupido] para que corone a la pareja.

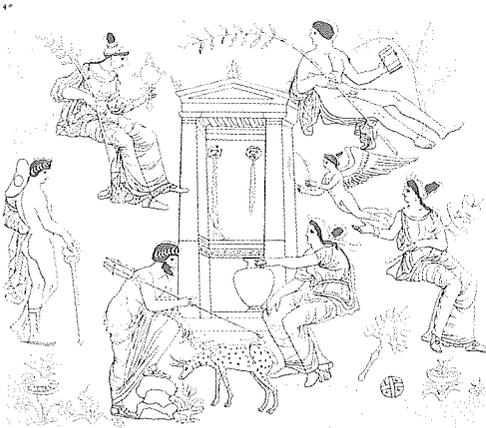




Fig. 44. *Quos ego*, tapiz tejido en Bruselas por U. Leynier, acaso sobre cartón de P.P. Rubens (h. 1730); Monasterio de El Escorial. Neptuno surge de las aguas sobre un carro en forma de concha tirado por *hipocampos* y acompañado por genios marinos, e impone la paz acallando a los vientos (que aparecen con alas y soplando). De este modo salva del naufragio la nave de Eneas y la lleva a la costa de Cartago. Arriba, como protectora del héroe troiano, aparece Venus, que ha descendido de su carro tirado por palomas y va acompañada por Cupido: es un añadido simbólico a la escena, ya que, en el pasaje de la *Eneida* que relata este acontecimiento (I, 91-157), la diosa no aparece.

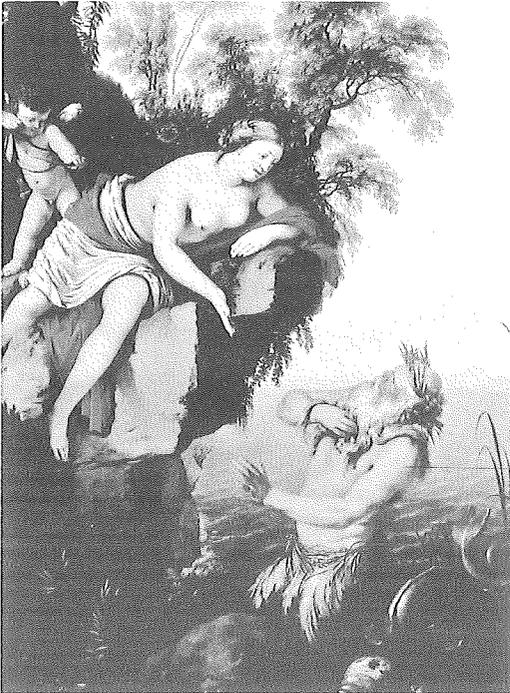
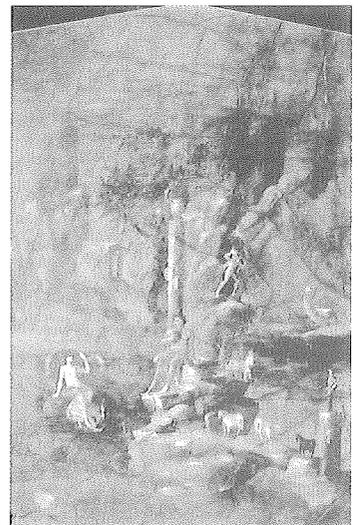


Fig. 45. *Glauco y Escila*, por L. de La Hyre (h. 1642); Los Ángeles, The J. Paul Getty Museum. Glauco, barbado, coronado de juncos, con faldellín de aletas y piernas en forma de colas de pez, declara su amor —que le provocan las flechas de Eros [Cupido]— a Escila, que aún no se ha convertido en un monstruo marino.

Fig. 46. *Polifemo y Galatea*, fresco procedente de la Villa de Boscotrecase (h. 10 a.C.); Nueva York, Metropolitan Museum. En la escena principal, Polifemo, con un bastón o *pedum* junto a él, cuida de su rebaño y toca la *siringa* para cantar su amor a Galatea, que recorre el mar sobre un delfín. Al fondo, el propio Polifemo, en un momento ulterior de su vida, arroja piedras contra la nave de Ulises.



CAPÍTULO VII

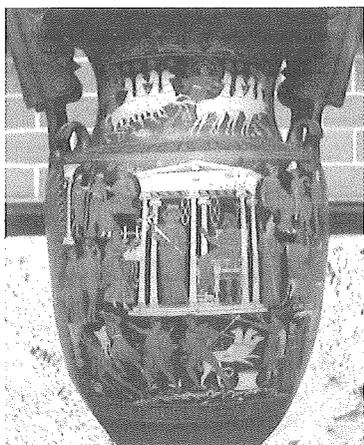


Fig. 47. *Orfeo en el Hades*, vasija pintada en Apulia por el Pintor de los Infiernos (h. 320 a.C.); Munich, Antikensammlung. En la parte superior de esta decoración vemos la cabeza de Perséfone surgiendo de la tierra y trayendo la vegetación al mundo. Inmediatamente debajo, se suceden, de derecha a izquierda, Eósforo [el lucero matutino], Eos [Aurora] y Helio [Sol]. La escena principal está centrada en el palacio de Hades, donde éste aparece junto a Perséfone, y a ellos se acerca Orfeo tocando la cítara. En los dos registros superiores se suceden figuras de difuntos, salvo en el del centro, a la derecha, donde se hallan Minos, Radamantis y Éaco, los jueces de los infiernos. Abajo vemos a Sísifo empujando su roca, amenazado por una Erinia, a Hermes psicopompo, a Heracles apoderándose de Cerbero, pese a la presencia de otra Erinia, y a Tántalo intentando lograr alimento.

Fig. 48. *El paso de la laguna Estigia*, por J. Patinir (h. 1523); Madrid, Museo del Prado. Procedente del fondo, Caronte lleva un alma en su barca. Podría dirigirse hacia el Paraíso de la izquierda, donde ángeles y almas pasean por tranquilas praderas, pero parece girar hacia los oscuros infiernos, donde Cerbero vigila la puerta del reino de Hades.



Fig. 49. *El Hades*, fragmentos del friso mural de la Tomba dell'Orco II en Tarquinia (h. 325 a.C.). Arriba, de izquierda a derecha, restos de un demonio alado (Charun o Vanth), alma de Gerión (con tres cabezas), Phersipnei (Perséfone, con serpientes en la cabellera) y Aita (Hades, sentado, cubierto por una piel de lobo y portando una serpiente). Abajo, alma de Agamenón (aún vendado tras su muerte), pequeñas almas anónimas (saltando entre las ramas de un árbol) y almas de Tiresias y Áyax.

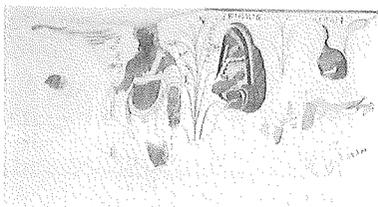
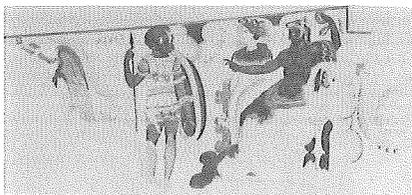




Fig. 50. *El rapto de Proserpina*, por P.P. Rubens (1636); Madrid, Museo del Prado. Imagen directamente basada en el relieve de un sarcófago romano: a la izquierda, Diana (con el creciente sobre su cabeza), Venus y Minerva intentan impedir que Plutón rapte a su compañera, que ha dejado caer un cesto de flores. El dios monta con ella sobre su carro tirado por caballos negros; le acompañan dos Cupidos alusivos a su amor.

Fig. 51. *Ticio, Tántalo y Sísifo*, en el cómic titulado *Odisea*, por F. Pérez Navarro y J.M. Sauri (1995). Los textos, que dan una versión algo resumida de los textos de la *Odisea* (XI, 576-600), explican cumplidamente el contenido de las viñetas.

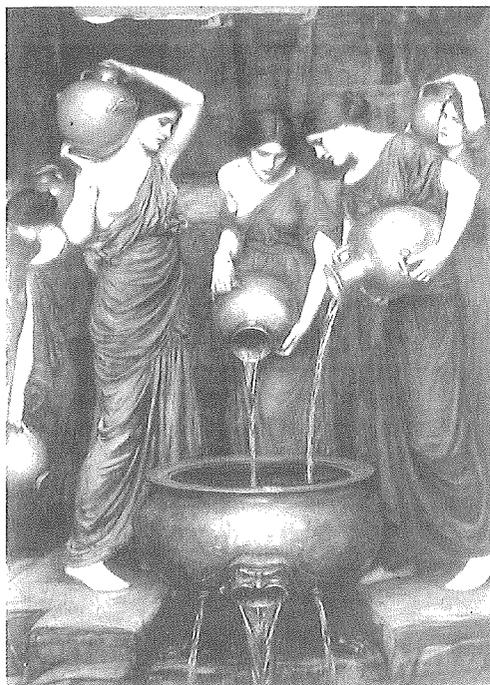
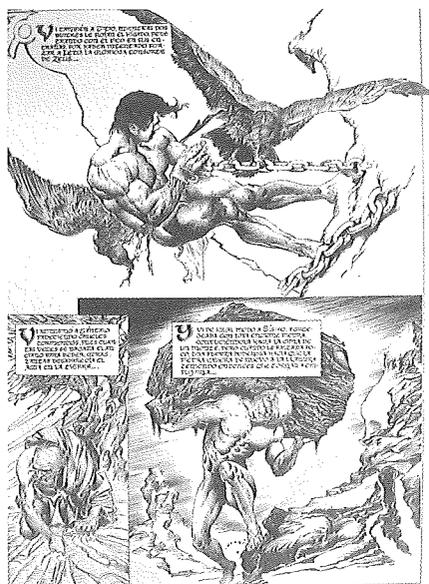


Fig. 52. *Las Danaides*, por J.W. Waterhouse (1906); Aberdeen, Art Gallery. Las almas de estas jóvenes condenadas vacían sus *hidrias*, o vasijas destinadas al transporte del agua, en un gran *dinos* agujereado por una gárgola de rasgos maléficos.

CAPÍTULO VIII

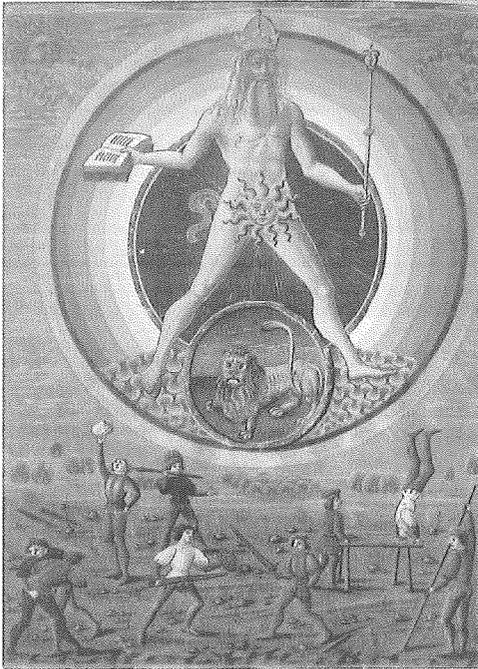


Fig. 53. *El Sol y sus hijos*, miniatura del libro *De Sphaera Estense* (h. 1490); Módena, Biblioteca Estense. Dentro de su esfera, sobre la que soplan dos vientos, aparece el Sol con una imagen atípica: barbado, desnudo, con libro, cetro y corona, como astro-rey. Sobre su sexo, en el centro geométrico de su figura, aparece el propio astro, y entre sus piernas, el signo zodiacal de Leo. Debajo, los "hijos del sol" se entregan a juegos gimnásticos.

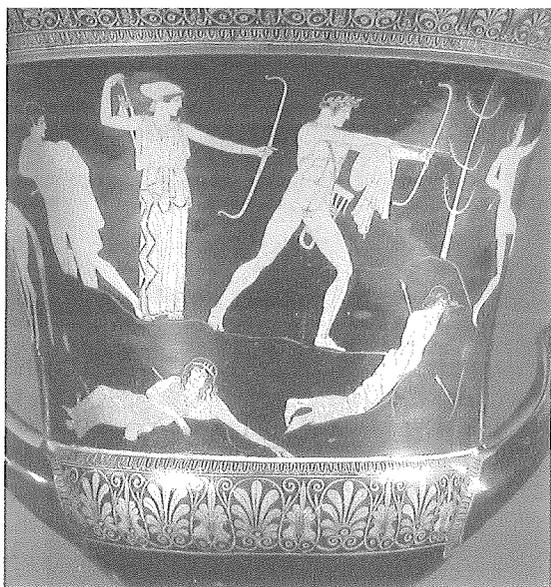
Fig. 54. *Apolo*, relieve por Agostino di Duccio en el Templo Malatestiano (hoy San Francesco) de Rímmini (1454). Aunque el dios aun no ha recuperado su atuendo antiguo –va vestido con túnica corta–, acumula en torno a sí atributos clásicos: larga cabellera recogida con una cinta; en la mano derecha, viola (en vez de *cítara*), rama de laurel y Cártes [Gracias]; en la mano izquierda, arco, flecha y carcaj; a los pies, cisne y ave relacionada con la adivinación (?cuervo?).





Fig. 55. *El carro de Apolo precedido por la Aurora*, fresco de G. Reni en el Palacio Pallavicini Rospigliosi de Roma (1612). Apolo-Helio, rubio, semidesnudo y portando el arco a la espalda, avanza, rodeado por su propio resplandor y entre la danza de las Horas (concebidas como las horas del día); su carro va tirado por cuatro caballos, que, con su color cambiante, muestran el avance de la claridad sobre las tinieblas. Encima de ellos va Eósforo (un niño alado con una antorcha); delante vuela la Aurora, que derrama flores sobre un paisaje con luz de amanecer.

Fig. 56. *La muerte de los Nióbedes*, pintura sobre cerámica ática del Pintor de Nióbedes (h. 455 a.C.); París, Museo del Louvre. *Apolo flechador* aparece desnudo, con la clámide sobre un brazo, corona de laurel y carcaj. A su lado, *Ártemis* viste un peplo y lleva la cabellera recogida en un *sákkos*. Ambos disparan sus flechas contra los hijos y las hijas de Níobe.



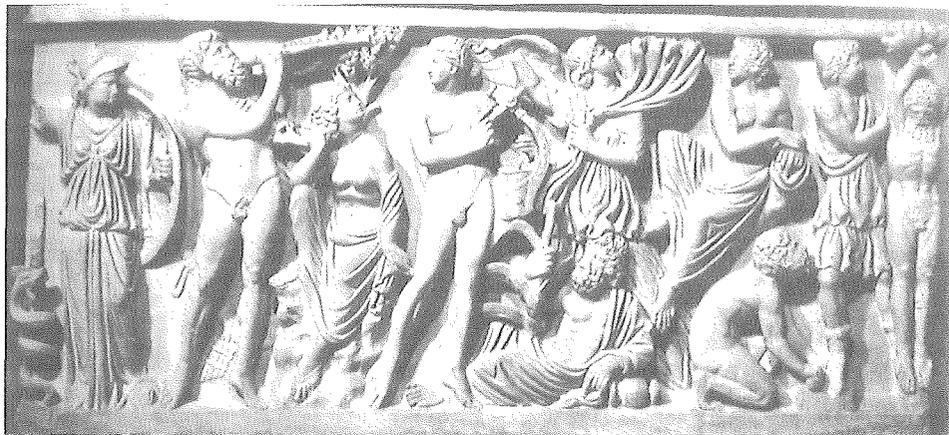


Fig. 57. *Apolo y Marsias*, sarcófago romano procedente de Via Aurelia (siglo II d.C.); París, Museo del Louvre. A la izquierda, Atenea [Minerva], con su serpiente (alusión a Erictonio), recuerda el pasaje en que despreció las flautas y Marsias las recogió. En el centro se desarrolla el concurso musical entre Marsias, que toca esas mismas flautas, y Apolo, que tañe la *cítara* y es coronado por una Nike [Victoria]. Junto a ellos aparecen personificaciones de elementos paisajísticos, entre ellas un dios-río agarrado a un junco. A la derecha, un escita afila la cuchilla para despellejar a Marsias colgado de un árbol, siguiendo el esquema de un grupo helenístico famoso. Entre ellos aparece un personaje con bonete cónico (*pilos*) y túnica corta, que puede ser Olimpo.

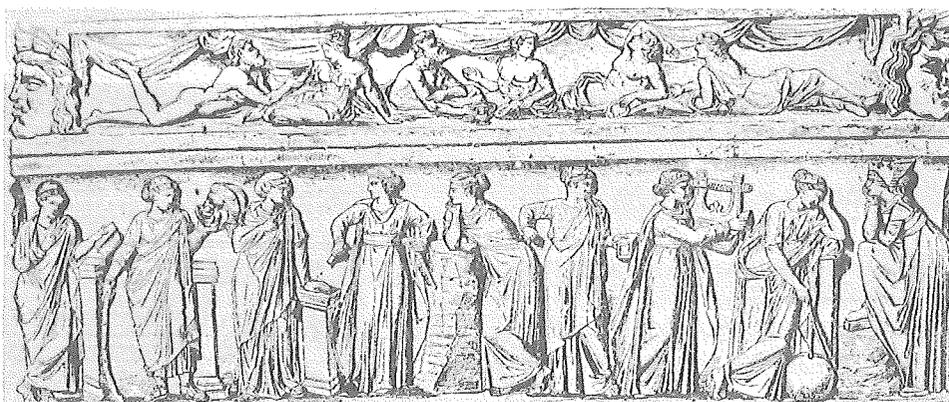


Fig. 58. *Las Musas*, sarcófago romano (siglo II d.C.); París, Museo del Louvre. Mientras que en la tapadera se representa un banquete –acaso promesa de felicidad en el Más Allá–, en la parte baja se suceden las nueve Musas: de izquierda a derecha, Clío, Talía, Erato, Euterpe, Polimnia, Calíope, Terpsícore, Urania y Melpómene.



Fig. 59. *Apolo y Dafne*, marfil tallado posiblemente en Egipto (h. 500 d.C.); Rávena, Museo Nacional. Bajo un pequeño Cupido volador, Apolo, desnudo, tañe la *cithara* acompañado por su cisne. A la derecha, Dafne, también desnuda, parece brotar del laurel en el que se está convirtiendo.



Fig. 60. *Las hermanas de Faetonte*, por Santi di Tito (1570); Florencia, Studiolo de Francesco I. En presencia de diversas figuras, algunas de ellas retratos, se desarrolla el mito: cuatro Helíades se convierten en chopos, mientras que niños y mayores recogen el ámbar en el que se transforman sus lágrimas. Abajo, el dios-río Eridano y Cicno, ya convertido en cisne.

CAPÍTULO IX

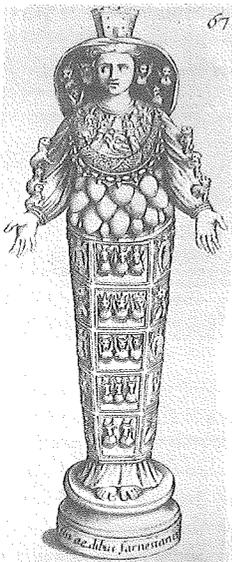


Fig. 61. *La Diana de Éfeso* conservada en el palacio Farnese, según grabado de C.F. Menestrier (1657). La diosa, tocada con un velo y coronada por una torre, ostenta sobre el cuello una amplia guirnalda y muestra, entre sus brazos inclinados hacia delante, tres hileras superpuestas de pechos femeninos. Todo su cuerpo y su estrecha falda, ajustada a sus piernas como una armadura, aparece cubierto de figuras y prótomos de animales, entre los que se distinguen ciervos, leones y seres híbridos. Por debajo, los pies surgen del borde inferior de una túnica larga.

Fig. 62. *Diana y sus ninfas contempladas por sátiros*, por A. Janssens (h. 1620); Kassel, Staatliche Kunstsammlungen. Ártemis [Diana] —con una pequeña media luna en la frente— yace dormida y semidesnuda junto a sus ninfas. Dos sátiros, con patas de cabra, se acercan para contemplarlas y enseñárselas —rasgo exótico— a un simio. Cupido, desde lo alto, excita su amor por la diosa lanzándoles una flecha.

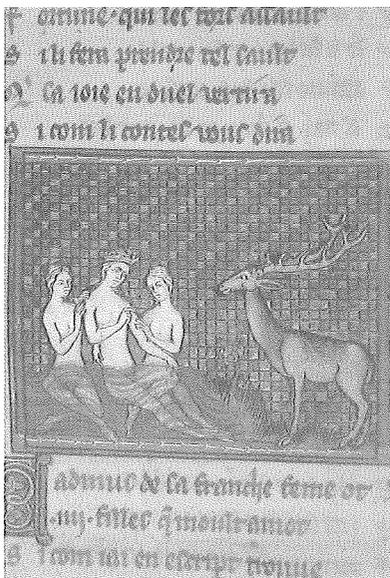


Fig. 63. *Acteón transformado en ciervo por Diana*, miniatura de un *Ovidio moralizado* (siglo XIV); Rouen, Biblioteca Municipal. Siguiendo fielmente el relato de Ovidio, las ninfas rodean a Ártemis [Diana] para intentar ocultar su cuerpo de las miradas de Acteón, pero ésta sobresale por su altura, y lleva, como es costumbre en la iconografía gótica de los dioses, una corona real. Con su gesto, acaba de convertir en ciervo al intruso.

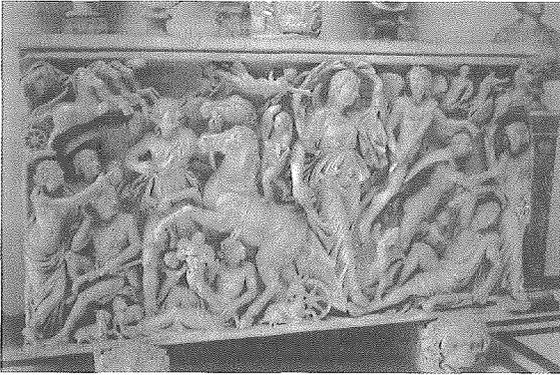


Fig. 64. *Endimión y Selene*, sarcófago romano (h. 240 d.C.); Roma, Galería Doria-Pamphilij. Gran composición que muestra a Selene [Luna] descendiendo de su carro tirado por dos caballos para unirse a Endimión, reflejado con la cara del difunto. Arriba, a la izquierda, aparece Helio [Sol] en su cuadriga; en el centro, una Aura [o brisa] levantando el velo de Selene, y, a la derecha, otra figura de Selene, esta vez en carro tirado por toros. Abajo, a la izquierda del grupo central, aparecen las Horas del verano y el invierno, un pastor, otra Aura (que dirige los caballos de Selene) y, reclinada en el suelo, Gea [la Tierra] con su *cornucopia*. A la derecha del grupo central vemos a Héspero con su antorcha, a Hipno [el Sueño] y dos Eroses [Cupidos] sobre Endimión; finalmente, cierra la escena la Hora del Otoño portando frutos.

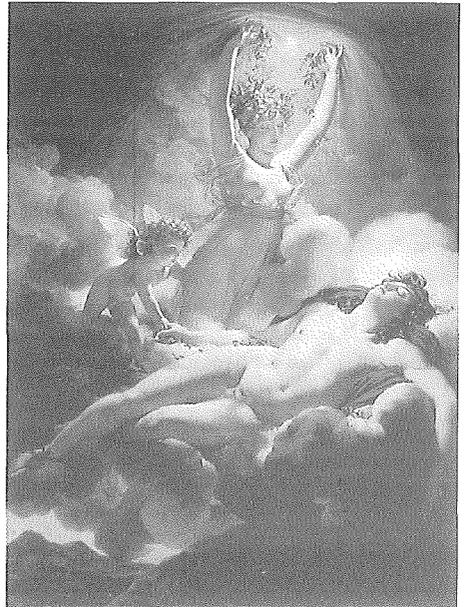


Fig. 65. *La Noche y sus hijos*, por B. Thorvaldsen (1815); Copenhague, Museo Thorvaldsen.

Nyx aparece alada, vestida con túnica larga y manto y con los cabellos envueltos en un *sákkos*; lleva en su regazo a Hipno [el Sueño] y Tánato [la Muerte] dormidos, y va acompañada por la lechuza, ave nocturna.

Fig. 66. *Céfalo y la Aurora*, por P.N. Guérin (1810); París, Museo del Louvre. Eos [Aurora] se presenta esparciendo flores y apartando con su luz el manto azul oscuro de las tinieblas celestes.

La acompaña Eros mientras que se aproxima a Céfalo dormido y desnudo, alusión al mito paralelo de Endimión y Selene [Luna].



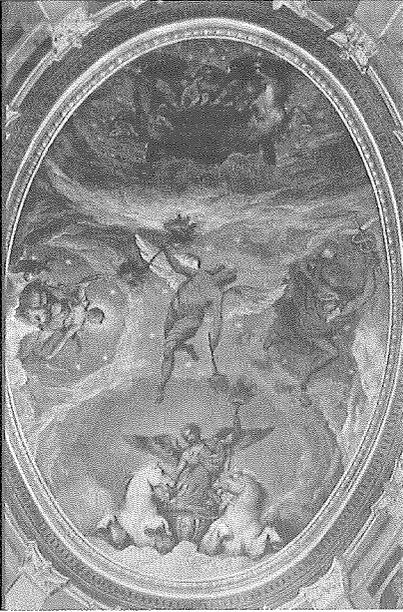
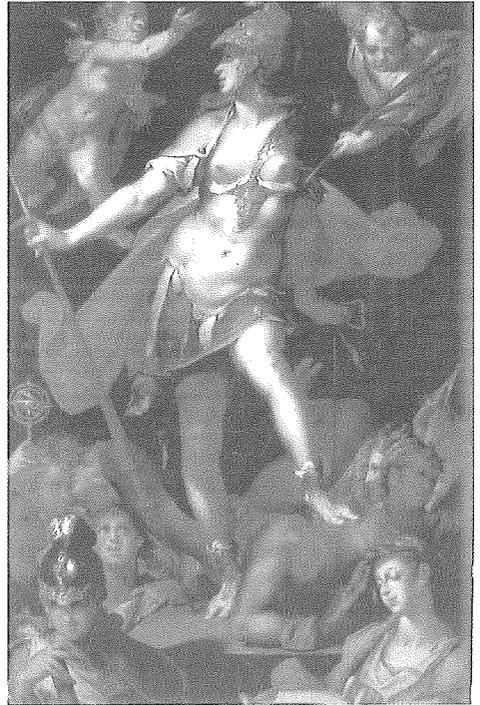


Fig. 67. *El amanecer*, fresco realizado por T. Zuccari en la Cámara de la Aurora del palacio Farnese en Caprarola (h. 1555). Eósforo [el lucero matutino] aparece, moreno, alado y con dos antorchas, entre Nyx [la Noche] y Eos [la Aurora]. Nyx, alada, va en un carro negro, tirado por dos caballos, y lleva en sus brazos a los niños Hipno [el Sueño] y Tánato [la Muerte]. Eos, alada también y con antorcha, dirige un carro tirado por dos caballos blancos. A la izquierda, Selene [Luna], con antorcha y con el arco de Ártemis [Diana], monta en un carro tirado por dos toros. A la derecha aparece Hermes [Mercurio], símbolo de la armonía universal, cubierto con su *pétaso* alado y portando su caduceo y su bolsa (*marsupio*).

CAPÍTULO X

Fig. 68. *Minerva triunfando sobre la Ignorancia*, por B. Spranger (h. 1600); Viena, Kunsthistorisches Museum. Domina la escena Atenea, recubierta con una extraña armadura y empuñando una lanza de torneo. Un amorcillo la ilumina con una antorcha, símbolo del saber, y otro le entrega la palma de la victoria; debajo, múltiples cabezas representan la variedad de las opiniones falsas frente a la unidad del conocimiento cierto, representado por la diosa. En el borde inferior, dos bustos de Musas.



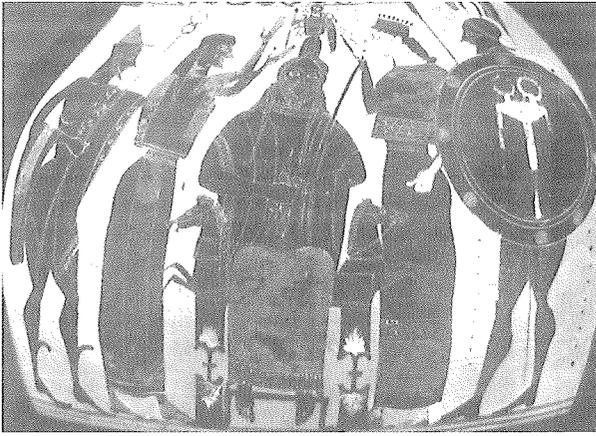


Fig. 69. *Nacimiento de Atenea*, en un vaso ático de figuras negras (h. 550 a.C.); Richmond, Virginia Museum of Fine Arts. En el centro, la pequeña Atenea surge de la cabeza de Zeus entronizado. A la izquierda, Ilítia preside el nacimiento de la diosa, seguida por Hermes; a la derecha, contemplan el acontecimiento otra diosa (quizá Hera) y Ares.



Fig. 70. *Hefesto liberando a Hera de su trono*, pintura sobre vasija apulia por el Pintor de Arpi (h. 320 a.C.); Foggia, Museo. Hera aparece apresada en su trono mágico, y su hijo Hefesto, ridiculizado con un tamaño diminuto y un aspecto de personaje de comedia, viene a liberarla con una doble hacha. Éste mira a Zeus (vinculado a su esposa por la figura de Eros), tras el que viene Atenea. Detrás de Hera se hallan Afrodita (con un vaso de perfume a sus pies) y Ares.

CAPÍTULO XI



Fig. 71. *Mercurio*, en un naipe de los *Tarots de Mantegna* (h. 1465). Figura del dios en pleno periodo de recuperación de las iconografías antiguas. Vestido con una túnica corta, el dios lleva sobre la cabeza un sombrero alado triangular, toca un caramillo, porta un *caduceo* aparatoso, con dragones en lugar de serpientes, calza unas botas aladas y tiene a sus pies uno de sus atributos animales, el gallo, además de la cabeza de Argo, el guardián de múltiples ojos al que mató en el mito de Ío.

Fig. 72. *Mercurio convirtiendo en piedra a Aglauro*, por J.-B.-M. Pierre (1763); París, Museo del Louvre. El dios toca con su *caduceo* y transforma así en piedra a Aglauro, que intenta impedirle el paso cuando va a visitar a Herse, rodeada por sus doncellas.



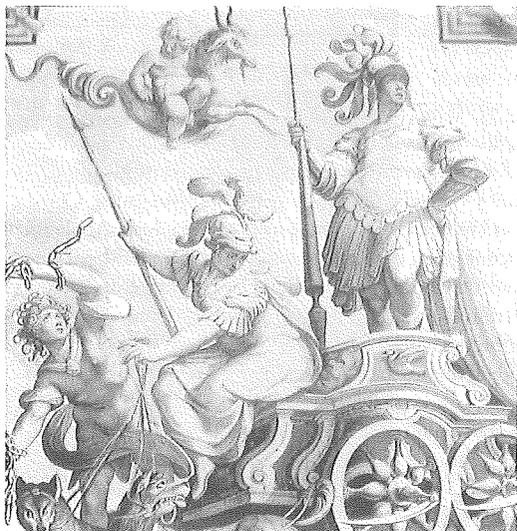


Fig. 73. *Marte*, por J. Zucchi (h. 1590); fresco en el Palazzo Ruspoli de Roma. En un conjunto de imágenes de planetas, Marte, armado y con lanza de torneo, aparece en un carro tirado por lobos y dirigido por Enio [Belona o Ma-Belona]. Les acompaña también Furor, que se ha liberado de sus cadenas. La presencia de Capricornio con un *putto*, arriba, tiene relación con el horóscopo del comitente.

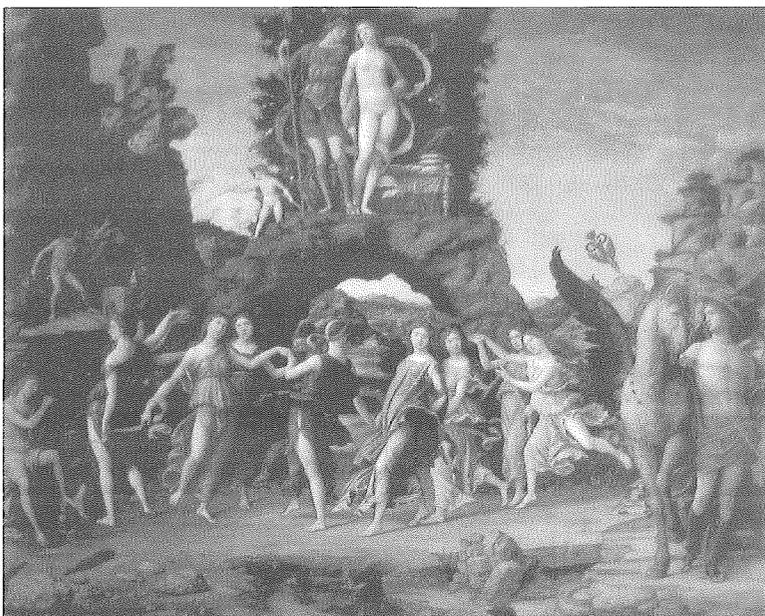


Fig. 74. *Marte y Venus, o El Parnaso*, por A. Mantegna (1497); París, Museo del Louvre. Abajo, Apolo tañe la cítara, a cuyo son danzan las nueve Musas junto a la fuente Castalia o Hipocrene.

Arriba viven su amor, junto a un lecho, Marte y Venus, mientras que Cupido lanza flechas a Vulcano, quien clama inútilmente desde su fragua. A la derecha, Pegaso acompaña a Mercurio, que lleva *pétaso* alado, manto sobre el torso desnudo, *caduceo*, *siringa* y botas aladas. Si estos últimos aparecen en el cuadro, puede ser como alusión a la fuente Hipocrene y a la armonía de la pareja, pero también, al parecer, al acontecimiento festejado por el cuadro: las bodas de Isabella d'Este y Gian Francesco Gonzaga, que se celebraron en un día presidido por el planeta Mercurio y la constelación del Caballo o Pegaso.

CAPÍTULO XII



Fig. 75. *Venus, Apolo, Vulcano y Mercurio*, miniatura del manuscrito Rawl. B. 214 de la Biblioteca Bodleiana de Oxford (h. 1470). Arriba aparece Venus, surgiendo de las aguas y rodeada de flores y palomas; a sus lados, Cupido tensando el arco y las tres Gracias. Bajo éstas, Apolo en su iconografía de *Apolo médico*, pero alcanzado por una flecha de Cupido, y Vulcano como un herrero con martillo en la mano. Abajo, Hermes [Mercurio], con sombrero alado y cabeza de cánido, toca un caramillo sobre el que se ha posado su gallo. Va vestido, como los demás, con un traje propio del siglo xv, lleva un *caduceo* coronado por un “dragón medieval” y coloca sus pies alados sobre el cadáver de Argo sembrado de ojos.

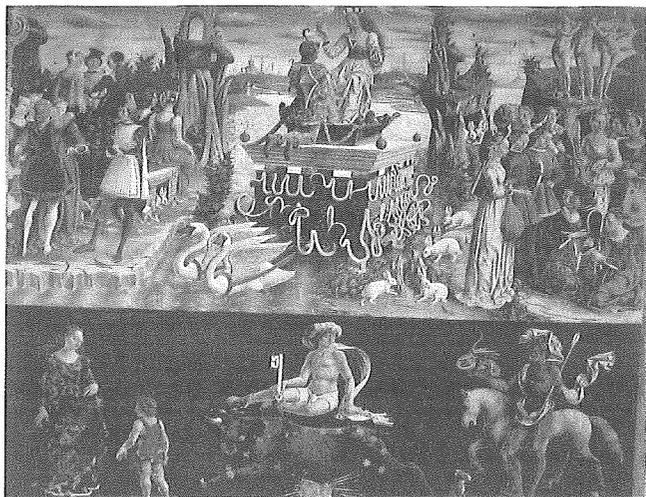


Fig. 76. *El mes de Abril*, fresco realizado por F. del Cossa en el Palacio Schifanoia de Ferrara (1466).

El mes aparece dedicado a Venus, que aparece, adorada por Marte, en un carro arrastrado sobre el mar por dos cisnes. A un lado y otro, conejos –animal vinculado al amor y la fertilidad–, grupos de amantes y las tres Cárites [Gracias]. En la parte inferior, el signo de Tauro y los símbolos de los tres *decanatos* o grupos de diez días que se reparten el mes según las doctrinas astrológicas: mujer y niño con traje rojo; hombre semidesnudo con una llave, y hombre rojo con colmillos, caballo y perro.

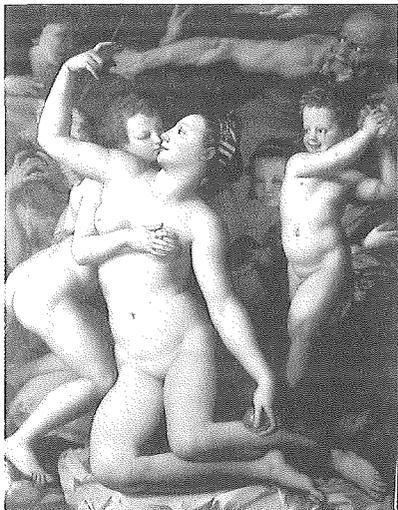


Fig. 77. *Alegoría de Venus y Cupido*, por Bronzino (h. 1543); Londres, National Gallery. El alado Cupido abraza a su madre Venus, que porta una flecha, una bola de oro (la "manzana de la Discordia") y, a sus pies, una paloma. El niño de la derecha, que les lleva pétalos de rosa, podría simbolizar el Placer. Tras él aparece la Hipocresía, con bella cara femenina, cuerpo de dragón y máscaras junto a ella; al otro lado se hallaría la Discordia o la Envidia. Al fondo, Saturno, símbolo del Tiempo (con alas y reloj de arena), levanta el velo para descubrir la trama y exaltar el amor, ayudado por una figura difícil de definir, acaso la Verdad.

Fig. 78. *Nacimiento de Venus*, por G. Moreau (h. 1890); París, Museo Gustave Moreau.

Navegando sobre su venera y acompañada por Eros [Cupido], la diosa se dirige hacia la costa causando el asombro de las nereidas.

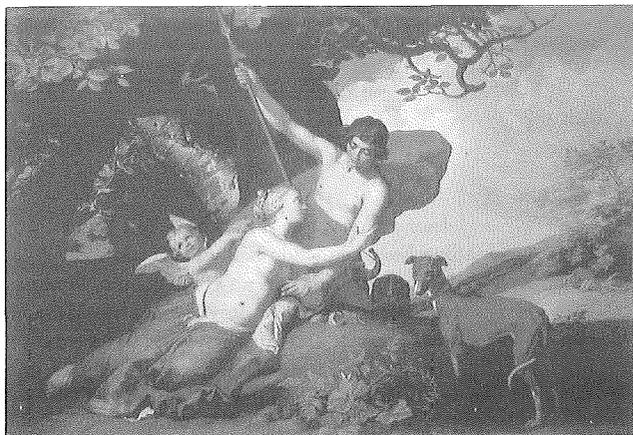
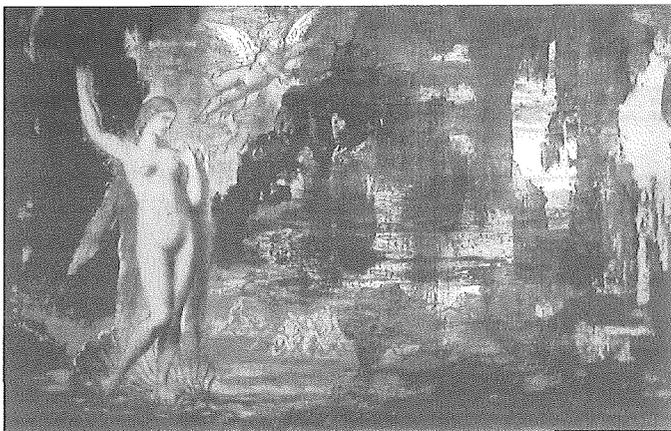


Fig. 79. *Venus y Adonis*, por A. Bloemaert (h. 1630); Copenhague, Statens Museum for Kunst. Junto a una roca coronada por dos rosas alusivas a Afrodita [Venus], la diosa del amor y el propio Eros [Cupido] intentan retener a Adonis, decidido a iniciar la caza con sus perros. Al fondo, a la derecha, se descubre el desdichado fin del joven, muerto por un jabalí.

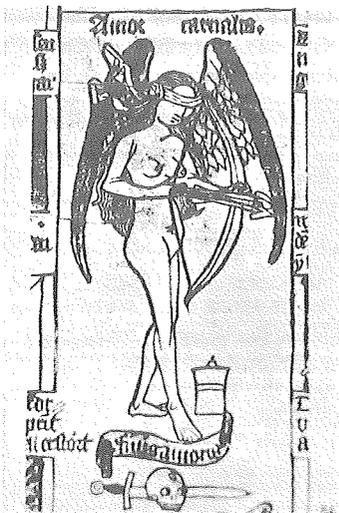


Fig. 80. *Amor Carnalis*, grabado anónimo de escuela alemana (h. 1475). Imagen moralizante con un Amor de sexo femenino, alado y con los ojos cubiertos por una venda, que lanza sus flechas. Abajo se ve el “final del amor”, es decir, la muerte.



Fig. 81. *Cupido castigado por Venus*, pintura hallada en la Casa del Cupido Castigado de Pompeya -VII 2, 23- (h. 10 d.C.), Nápoles, Museo Nacional. Afrodita, sobre la que se posa un Eros, mira severamente a otro Eros, que llora junto a una sirvienta. La escena puede mostrar a la madre castigando a uno de sus hijos tras una travesura, pero también puede hacer referencia a una disensión entre Eros y Anteros, es decir, a la tristeza de aquél al no ser correspondido por éste.

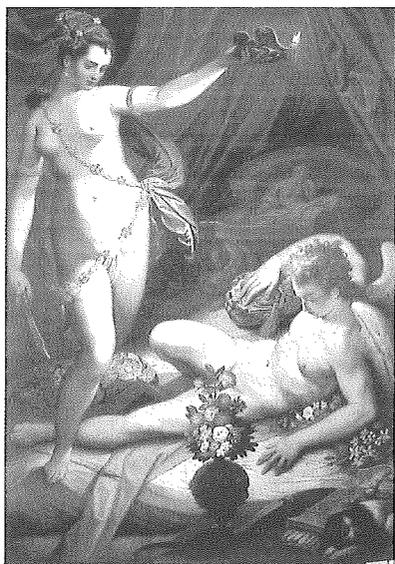


Fig. 82. *Amor y Psique*, por J. Zucchi (1589); Roma, Galería Borghese. Siguiendo fielmente el relato de Apuleyo, Psique, armada con un gran cuchillo, ilumina la figura yacente de Cupido y deja caer inadvertidamente sobre él unas gotas de aceite hirviendo de su lucerna. Cupido lleva sus atributos -alas, arco, flechas- y, en un rincón, vemos la figura de un perro, símbolo de la fidelidad conyugal que domina la leyenda.



Fig. 83. *Psique elevada al Olimpo*, por L. van Noort (h. 1549), siguiendo la imagen compuesta por Rafael en la Villa Farnesina (1518); Roma, Galería Borghese. Psique es llevada a los cielos por tres amorcillos —que hemos de suponer distintos de su amado Cupido—, y porta en sus manos una pequeña vasija cerrada. En realidad, esta escena no aparece así en ningún pasaje de Apuleyo: o bien la interpretamos como una imagen sintética de la leyenda, que representaría la ascensión final de Psique, pero sin la presencia de Mercurio, o bien habríamos de pensar en el pasaje en que la protagonista lleva a Venus el agua de la Laguna Estigia, aunque el texto no dice que lo hiciese volando.

Fig. 84. *Venus y las Gracias*, naipe perteneciente a los *Tarots de Mantegna* (h. 1465). A la izquierda, Eros [Cupido], con los ojos vendados y con alas, lanza sus flechas. Bajo el vuelo de unas palomas, Afrodita [Venus] surge de las aguas, llevando en su mano una venera o una rosa. A la derecha se ven las Cárites [Gracias] o las Horas: una de ellas se cubre, mientras que las otras portan una rama de árbol y unas llamas, posibles alusiones al verano y al invierno.



CAPÍTULO XIII



Fig. 85. *Triunfo de Baco*, mosaico hallado en la Casa de Virgilio en Hadrumeto, Túnez (siglo III d.C.). Susa, Museo Arqueológico. Coronado con guirnalda de pámpanos y vestido con túnica larga cubierta por una piel de animal, Dioniso [Baco] monta en una cuadriga tirada por tigres, mientras que una Nike [Victoria] semidesnuda le acompaña con su palma y un ménade la precede tocando un pandero o *tímpano*. En torno al carro avanzan dos sátiros adultos y un satirillo.

Fig. 86. *Nacimiento de Dioniso*, pintura sobre vasija apulia por el Pintor del Nacimiento de Dioniso (h. 390 a.C.); Tarento, Museo. Arriba, friso con centauromaquia. En la escena principal, Dioniso surge del muslo de Zeus, en el curso de su "segundo nacimiento", y es acogido por Ilitía. Arriba, a la izquierda, Afrodita y Eros; a la derecha, Apolo y Ártemis, y, en el centro, un Pan o sátiro juvenil surge detrás de un monte. Abajo, tres figuras femeninas (quizá ninfas, o las tres Moiras o Parcas), Hermes —que espera la entrega del niño— y otro sátiro.

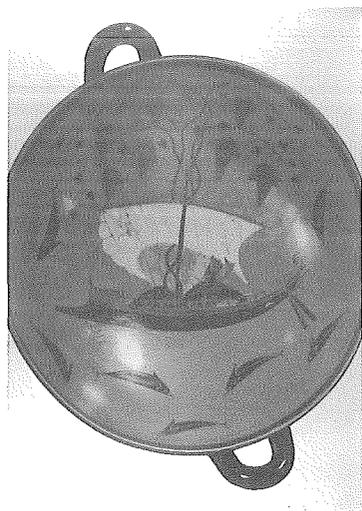
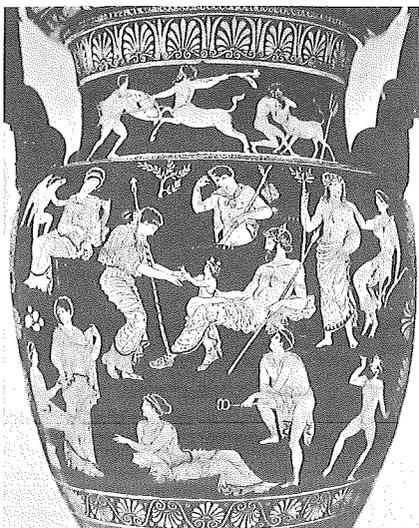


Fig. 87. *Dioniso en su barca*, copa ática pintada por Exekias (h. 530 a.C.); Munich, Antikensammlungen. Coronado de hiedra y portando en su mano un *ritón*, Dioniso reposa en la barca que le traslada; acaba de transformar en delfines a los piratas tirrenos que intentaban hacerlo su prisionero y ha hecho surgir del mástil una parra.

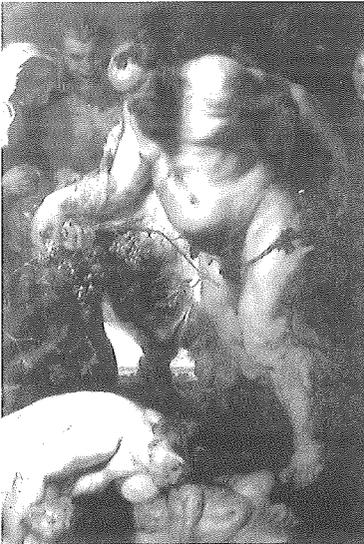


Fig. 88. *Las bodas de Baco y Ariadna*, por Guido Reni (1639); copia conservada en Roma, Palacio de Montecitorio. Dioniso [Baco] y Ariadna se acercan a Afrodita [Venus], recostada en una roca, para declararle su deseo de contraer nupcias. Alrededor de ellos se celebra una bacanal. Arriba, dos amorcillos, uno de ellos con arco, llevan a la novia una corona de estrellas (la constelación llamada precisamente Corona); a sus lados, vemos alejarse a la Purezza (vestida y velada de color blanco) con un lirio blanco en su mano, mientras que se acerca Nike [Victoria] con su palma.

Fig. 89. *Danzas báquicas*, sarcófago romano (siglo II d.C.); Roma, Museos Vaticanos. La fiesta dionisíaca aparece como promesa de inmortalidad: a la izquierda, un sátiro y una ménade danzan en torno a una máscara teatral. En el centro, entre dos mascarones de panteras bajo los que se aprecian dos amorcillos montados en panteras, otro sátiro agita un tirso mientras que una ménade toca el *tímpano* o pandero; a sus pies, otra pantera juega con una cabeza de cabra. A la derecha se adivina un tercer grupo de sátiro y ménade.



Fig. 90. *Sileno borracho* (detalle), por P.P. Rubens (h. 1617); Munich, Alte Pinakothek. El grueso y calvo Sileno se tambalea en el ambiente de una Bacanal, donde, entre varias mujeres, destaca la figura de Pan. Sobre el suelo, una sátiresa con patas de cabra amamanta a dos satirillos o *paniscos* de su misma especie.



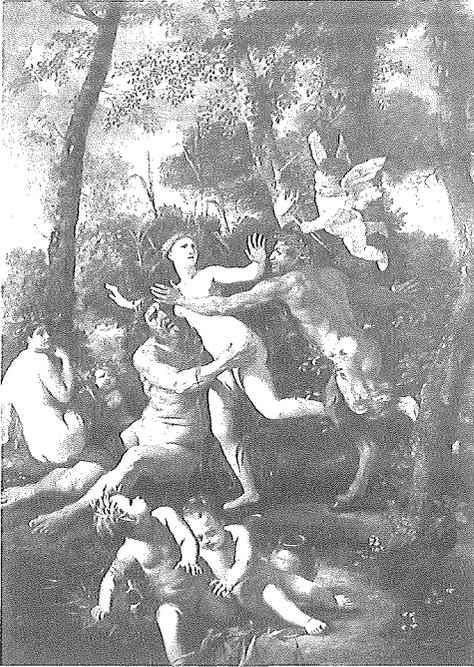


Fig. 91. *Pan y Siringe*, por N. Poussin (h. 1637); Dresde, Staatliche Kunstsammlungen. Azuzado por un amorcillo con flecha y antorcha, Pan, con rasgos faciales y patas de cabra, se lanza sobre la ninfa Siringe. El dios-río Ladón la protege mientras que ésta se ve envuelta por las cañas en las que se está convirtiendo. Alrededor, una ninfa y unos arroyos personificados como niños.

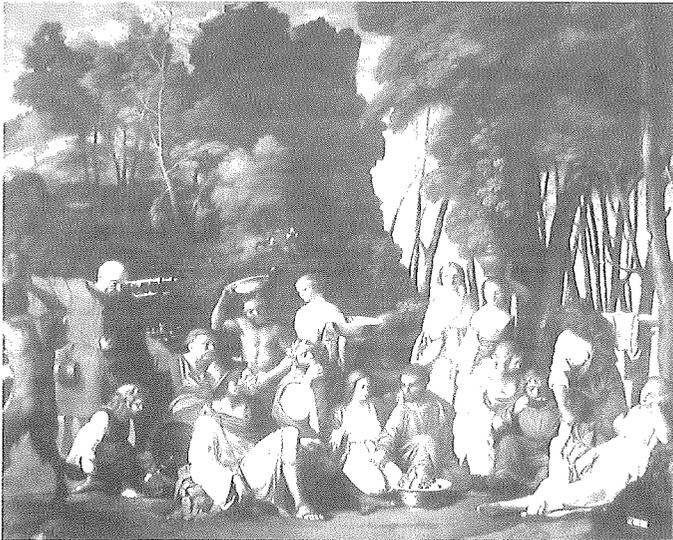


Fig. 92. *El festín de los dioses*, por G. Bellini (1514); Washington, National Gallery of Art. De izquierda a derecha vemos: un sátiro con una ánfora sobre la cabeza; Sileno con su burro y, debajo, Dioniso [Baco] niño; después, en segundo plano, se suceden Silvano, otro sátiro y tres ninfas, entre las cuales se adivina la silueta de Pan; en la parte inferior, en primer plano, aparecen sentados: Hermes [Mercurio], Zeus [Júpiter], Anfitrite y su esposo Posidón [Neptuno], Deméter [Ceres], Apolo y, finalmente, los verdaderos protagonistas del cuadro: Príapo y la ninfa Lotis.

CAPÍTULO XIV



Fig. 93. *La Abundancia y los Cuatro Elementos*, por J. Brueghel el Viejo y H. de Clerck (h. 1620); Madrid, Museo del Prado. En el centro, la Abundancia, coronada por dos amorcillos, lleva su *cornucopia* y unas espigas, que la aproximan a la iconografía de Deméter [Ceres]. A su izquierda está el agua, personificada por una figura en forma de ninfa con una concha marina y peces variados. A la derecha, la Tierra lleva atributos de Flora y de Pomona. Arriba, el Fuego parece inspirarse en la figura de Prometeo, mientras que el Aire recuerda la iconografía de Ganímedes.

Fig. 94. *Alfeo y Aretusa*, grabado por A. Diepenbeeck (1655). El dios-río Alfeo, enardecido por las flechas de Eros, persigue a la ninfa Aretusa; pero ésta pide ayuda a Ártemis [Diana], quien le envía una nube para proteger su huida.



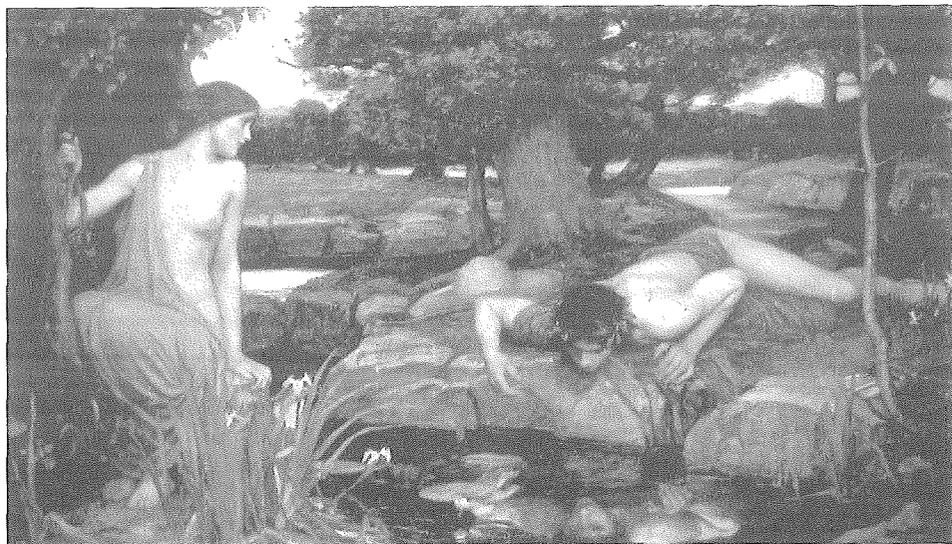


Fig. 95. *Eco y Narciso*, por J. W. Waterhouse (1903); Liverpool, Walker Art Gallery. La ninfa advierte, mientras que se refugia en un árbol hueco junto a unos narcisos, que el joven del que está enamorada no le hace caso, porque se halla absorto en la contemplación de su imagen reflejada en las aguas.



Fig. 96. *La metamorfosis de Hermafrodito y la ninfa Salmacis*, por J. Gossaert, "Mabuse" (h. 1520); Róterdam, Museum Boymans-van Beuningen. En el agua de su fuente, la ninfa apresa a Hermafrodito para abrazarlo fuertemente; al fondo se ve el resultado del abrazo: los dos se han fundido en un solo ser, aunque éste presenta aún dos cabezas distintas.

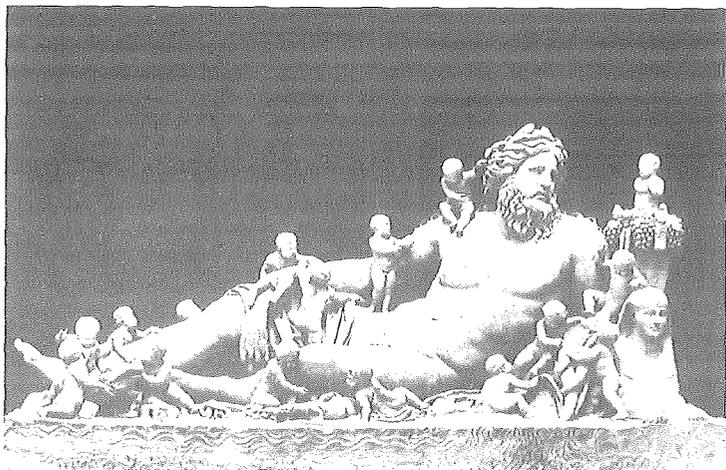


Fig. 97. *El Nilo*, posible adaptación romana de un original helenístico (siglo II d.C.); Roma, Museos Vaticanos. El río aparece personificado como un grandioso anciano de largas barbas, reclinado en su propio cauce y apoyado en una esfinge egipcia. Lleva una cornucopia, símbolo de la fertilidad que traen sus aguas, y sobre él juegan numerosos niños, que representan el elevado número de codos que debe subir su nivel para que la crecida sea fructífera.



Fig. 98. *Bóreas y Oritía*, pintura sobre vasija apulia por el Pintor de Licurgo (h. 360 a.C.); Londres, British Museum. El viento Bóreas, barbado y con alas, se apodera de la joven Oritía bajo la mirada de Afrodita. Huyen la nodriza de la joven, una compañera de juegos y un sátiro.

CAPÍTULO XV

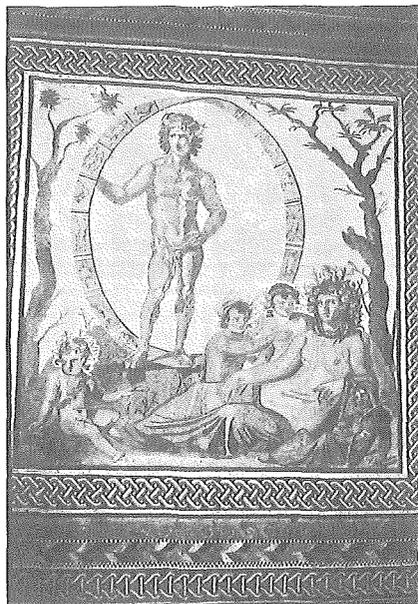


Fig. 99. *Tellus y Aión*, mosaico procedente de una villa romana de Sentinum, en Italia (h. 225 d.C.); Munich, Gliptotek. Aión aparece como un joven grandioso y desnudo, con alas en las sienes e inserto en el aro del zodiaco. Gea (Tellus, la Tierra), reclinada en su elemento, aparece semidesnuda, coronada de frutos y con una serpiente en torno a cuello. En torno a ella están los *Kairoi* con los atributos de las estaciones: los tres desnudos presentan, respectivamente, hierba y flores (Primavera), espigas (Verano) y frutas (Otoño). El único vestido, el Invierno, lleva una caña.

Fig. 100. *Neptuno y las Cuatro Estaciones*, mosaico procedente de Chebba, en Túnez (h. 150 d.C.); Túnez, Museo del Bardo. Esta composición viene a decirnos que también el mar está sujeto a los cambios estacionales. En el centro, Posidón [Neptuno] aparece en su carro tirado por hipocampos, con un centauro marino a un lado y Escila o una tritona al otro. Alrededor se observan las Cuatro Estaciones, reflejadas por sus respectivas Horas: la del Invierno, vestida y coronada por plantas lacustres, lleva una caña de la que cuelgan dos patos; las dos siguientes van desnudas: la Primavera lleva un cesto de flores y el Verano, espigas. En cuanto a la Hora del otoño, semidesnuda, porta atributos dionisíacos. Entre estas figuras se ven escenas de caza propias del norte de África.

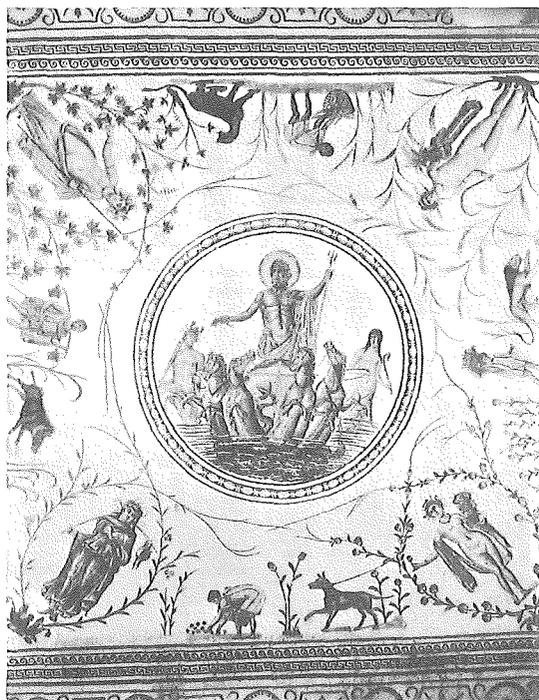
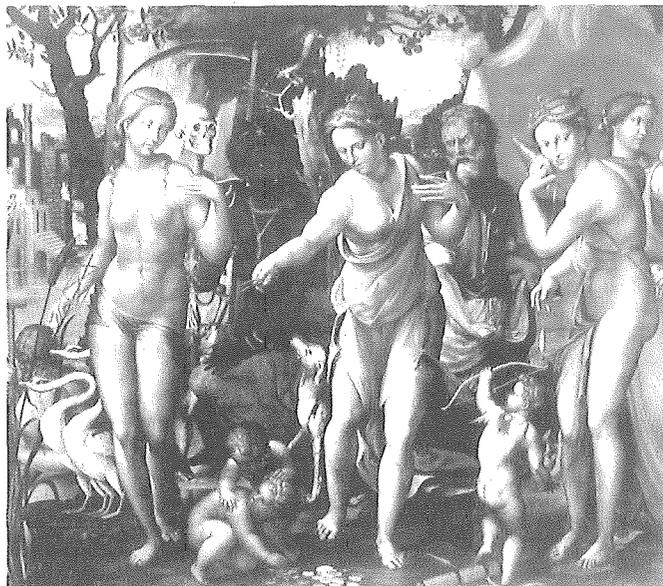




Fig. 101. *Esculapio*, grabado que ilustra las *Imagini delli dei degl'antichi* de V. Cartari (edición de 1647). Imagen, inspirada en textos antiguos, que muestra al dios de la medicina sentado y con barba, vestido con túnica (elemento atípico en la tradición antigua) y manto. Porta, como es de rigor, un bastón al que se enrosca una serpiente. A los pies hay un perro, mientras que, en la gema reproducida a la derecha, vemos junto a él al pequeño Telesforo, cubierto con su capucha.

Fig. 102. *Las tres Parcas*, por G.A. Bazzi, "il Sodoma" (h. 1535); Roma, palacio Barberini. Complejo conjunto alegórico acerca de las edades del hombre desde el nacimiento hasta la muerte, presidido, en primer plano, por las Moiras [Parcas]: a la derecha, Láquesis hilera; a la derecha, Cloto mide el hilo y, en el centro, Átropo lo corta.



CAPÍTULO XVI



Fig. 103. *Nuda Veritas*, por G. Klimt (1898); Viena, Historische Museum. Según la imagen que se difunde desde el Renacimiento, la Verdad aparece desnuda, pero, en vez del sol convencional que la ilumina casi siempre, porta un espejo, pues éste refleja la realidad.



Fig. 104. *Momo burlándose de las obras de los dioses*, por M. van Heemskerck (1561); Berlín, Museos Estatales. La cartela en latín revela el sentido del cuadro: “Nacido de la Noche y sin padre, me llamo Momo; como compañero de la Envidia que soy, me gusta criticar cualquier cosa, y soy partidario de que la gente lleve una ventanilla en el pecho para que a cuantos abren sus ojos y orejas no se le cierren cavernas ocultas”. Desharrapado, Momo critica a Posidón [Neptuno], que ha hecho aparecer un caballo, y a Atenea [Minerva], señora de la arquitectura; pero ataca sobre todo a Hefesto [Vulcano], que ha fabricado a los hombres (representados por la bella Pandora) sin ponerles la ventanilla que señala el texto. Todo el tema está basado en el párrafo 21 del *Hermótimo* de Luciano.

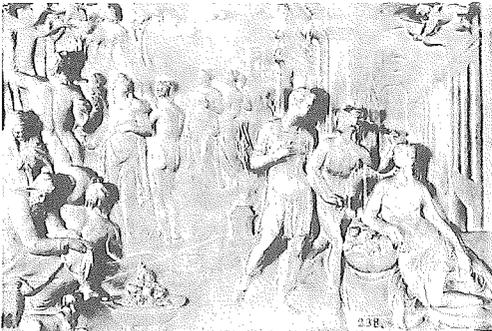


Fig. 105. *Alegoría de Francesco I de Medici*, por Giambologna (1561); Madrid, Museo del Prado. A la derecha se representa el enamoramiento, provocado por las flechas de Cupido y por la intercesión de Mercurio, entre Francesco I y la semidesnuda personificación de Florencia, a la que regirá cuando su padre Cosme I muera en 1574. A la izquierda, en torno al dios-río Arno (con su vasija), se augura el paso del tiempo que dará lugar a tan fausto suceso: Saturno devora a sus hijos entre las Estaciones personificadas (desde la desnuda Primavera hasta el anciano Invierno), mientras que, al fondo, pasan posiblemente las Horas.

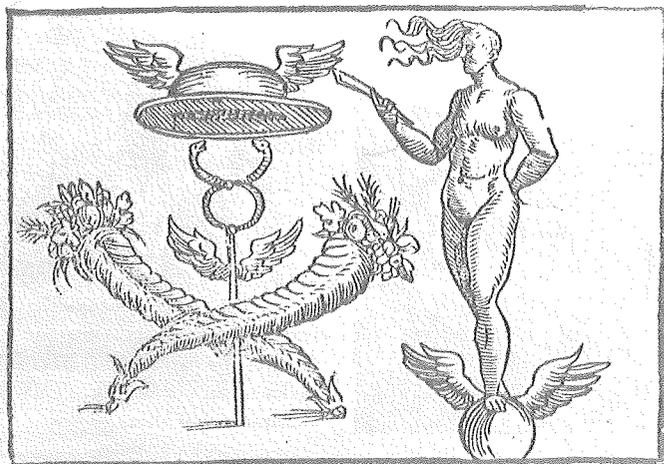


Fig. 106. "Jeroglífico", incluido en las *Imagini delli dei degl'antichi*, de V. Cartari (reedición de Venecia, 1647). El propio Cartari explica así esta imagen: "Jeroglífico que muestra que la Fortuna favorable casi siempre va unida a la elocuencia y el saber; e imagen de la Ocasión u oportunidad, considerada por los griegos el dios *Kairós*, el cual, si no se lo agarra cuando se presenta, después en vano se lo busca".

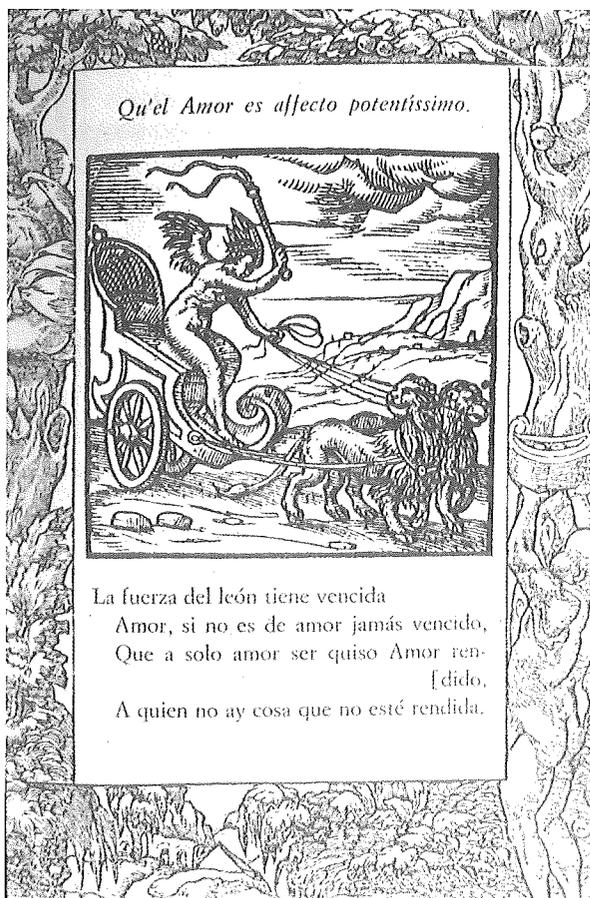


Fig. 107. "Que el Amor es affecto potentissimo", grabado de los *Emblemas* de A. Alciato en su edición castellana de 1549. La imagen está ilustrada por el poema que aparece en la parte inferior.

CAPÍTULO XVII

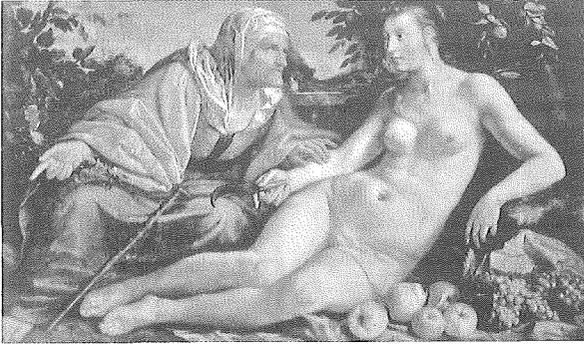


Fig. 108. *Vertumno y Pomona*, por H. Goltzius (h. 1605); Ámsterdam, Rijksmuseum. Pomona aparece reclinada, como tantas ninfas, a los pies de un árbol (en este caso, un manzano), y presenta sus atributos: las frutas y la podadera. Vertumno, metamorfoseado en anciana, le enseña la ayuda que obtiene una parra de un olmo, al poder trepar por su tronco para alcanzar mayor altura.



Fig. 109. *El triunfo de Flora*, por N. Poussin (h. 1627); París, Museo del Louvre. Bajo la atenta mirada de un dios-río y la ninfa de una fuente (en primer plano), Flora avanza en un carro tirado por Erotos, mientras que otros amorcillos cogen flores y se las entregan; uno de ellos, incluso, le coloca una corona floral. Áyax, vestido como un guerrero, le ofrece en su escudo los lirios que nacieron de su sangre. Su cuerpo oculta casi el de Narciso, que lleva en un cesto las flores a las que dio nombre; en cambio, a los pies del guerrero se destaca Clitlia, que corta un heliotropo. A la izquierda del cuadro, Afrodita, coronada de rosas, danza junto a varios Erotos, y tras ella se vuelve Adonis, coronado de jacintos y portando anémonas. Medio oculta por el carro, la ninfa Esmilax ofrece a la diosa triunfante flores de zarzaparrilla. Todos estos temas están tomados de diversos pasajes de las *Metamorfosis* y de los *Fastos* de Ovidio.



Fig. 110. *Cibele y su cortejo*, en la Pátera de Parabiago (h. 380 d.C.); Milán, Museo del Castello Sforzesco. En el centro, rodeado por Coribantes y arrastrado por leones, avanza el carro de Cibele y Atis, aquélla velada y portando tímpano y cetro, éste con pedum, flauta de Pan, gorro frigio y traje oriental. Su destino son unos símbolos del tiempo: Aión en el círculo del zodíaco, sostenido por el Polo, y un betilo u obelisco rodeado por las espiras de una serpiente. Por arriba vemos al Sol en su carro tirado por caballos, precedido por Eósforo, el lucero matutino; delante de él corre el carro de la Luna, arrastrado por dos toros y precedido por Héspero, la estrella de la tarde. Por debajo de la escena central, cuatro Kárhoi o Kairoi llevan los atributos de las Estaciones y, bajo ellos, se desarrollan personificaciones geográficas: a la izquierda, un dios-río y una ninfa simbolizan las aguas dulces; en el centro, Océano y Tethys –o Thálassa– aluden a las aguas saladas; a la derecha, Gea [Tellus, la Tierra] muestra su fecundidad a través de su cornucopia y de los hijos que alimenta, mientras que una serpiente alude a su carácter telúrico.



Fig. 111. *Los "dioses alejandrinos"*, según un medallón hallado en Augsburgo y conservado en su Museo Romano (h. 220 d.C.). Arriba, de izquierda a derecha, Harpócrates (surgiendo de una flor), Anubis (portando una palma), Isis (con su tocado típico: un disco flanqueado por dos cobras y coronado por dos espigas) y Serapis (con el kálathos sobre la cabeza). Abajo, el ave Fénix sobre su esfera, una mesa de ofrendas y la cista mística de Isis, rodeada por una serpiente.



Fig. 112. *Isis recibiendo a Ío en Egipto*, pintura descubierta en el Iseo de Pompeya (h. 75 d.C.); Nápoles, Museo Arqueológico Nacional. Este cuadro, que parece reproducir una obra del siglo III a.C., muestra el comienzo de la helenización iconográfica de Isis y las dudas acerca de su identificación con Ío: la diosa lleva una cobra como atributo y recibe a la amante de Zeus, que muestra en su frente unos cuernecillos y es llevada a hombros por el dios-río Nilo. Junto a Isis aparece su hijo Harpócrates; tras ella, dos dioses egipcios helenizados: Thoth o Anubis, asimilado a Hermes (con sistro y caduceo), y acaso Neftis, asimilada a Afrodita y hermana de Isis.

CAPÍTULO XVIII

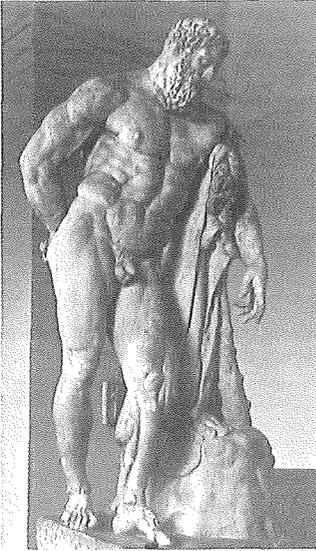


Fig. 113. *El Hércules Farnesio*, escultura firmada por Glicón de Atenas (h. 200 d.C.), que copia libremente el *Heracles en reposo* de Lisipo (h. 320 a.C.); Nápoles, Museo Arqueológico Nacional. Musculoso, barbado y con el cabello corto de los luchadores, Heracles descansa apoyado en su clava, sobre la que ha colocado la *leonté*. Acaba de concluir el penúltimo de sus Doce Trabajos, puesto que lleva en su mano derecha, oculta tras la espalda, las manzanas de las Hespérides; de este modo, sintetiza toda una vida de hazañas, ya en vísperas de su apotheosis.

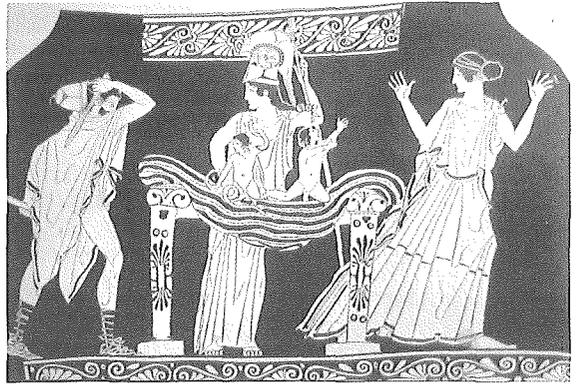
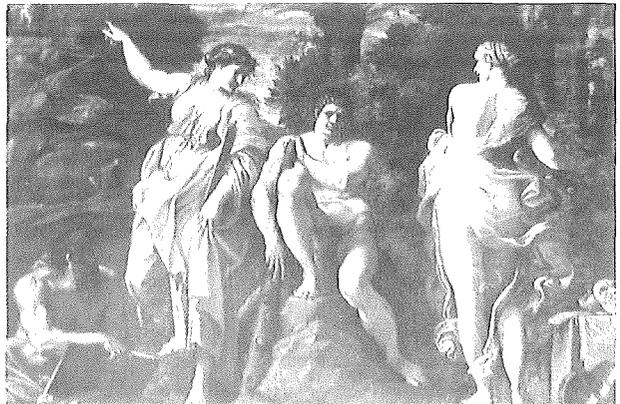


Fig. 114. *Heracles niño y las serpientes*, pintura en vasija ática por el Pintor de Nausícaa (h. 455 a.C.), Nueva York, Metropolitan Museum. En una escena presidida por Atenea, el recién nacido Heracles se enfrenta a las serpientes enviadas por Hera, mientras que, en la misma cama, su hermano Ificles hace gestos de terror. Anfitríón, a la izquierda, se acerca amenazante, mientras que Alcmena huye hacia la derecha.

Fig. 115. *Hércules en la encrucijada*, por A. Carracci (1596); Nápoles, Galería Nacional de Capodimonte. Un sabio –sin duda Pródico de Ceos o Jenofonte– contempla la escena en que Hércules –imberbe, con pelo corto y clava– duda entre Hedoné, personificación del placer, que le invita, semidesnuda, a la selva de la vida fácil (música, teatro y otras diversiones), y Areté, la virtud, que le señala la dura senda ascendente hacia la gloria, representada por el caballo Pegaso sobre un monte.



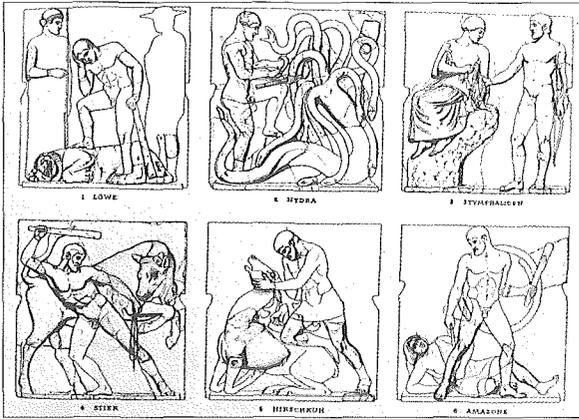


Fig. 116. Seis de las metopas del Templo de Zeus en Olimpia, con representaciones de *Trabajos de Heracles* (h. 460 a.C.); todas se hallan en el Museo de Olimpia, salvo la de arriba a la derecha, que se conserva en el Museo del Louvre. Vemos representadas, arriba, las leyendas del León de Nemea, la Hidra de Lerna y las Aves de Estinfalia, y abajo, las del Toro de Creta, la Cierva de Cerinia y el Cinturón de Hipólita.

Fig. 117. *Hércules y Anteo*, por A. Pollaiuolo (1475); Florencia, Museo del Bargello. El héroe, ataviado de forma atípica con la *leonté* en torno a las caderas, eleva por el aire a Anteo para apartarle de su madre, la Tierra, y poder así darle muerte.

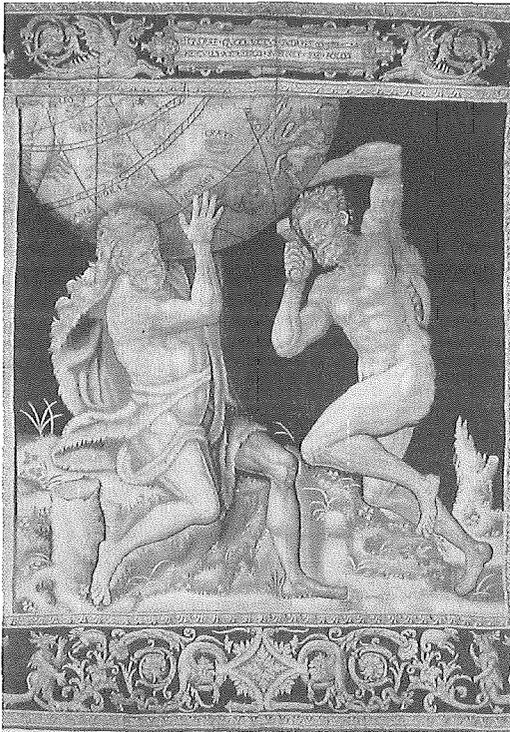
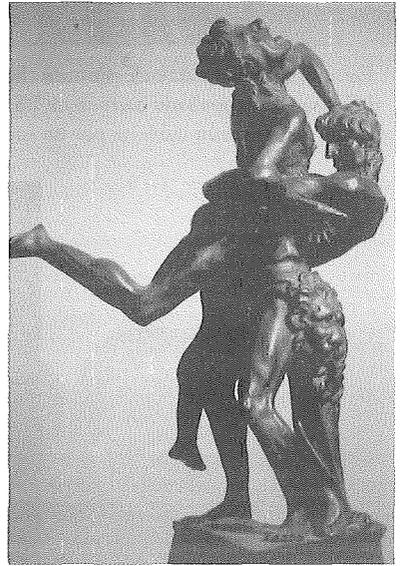


Fig. 118. *Hércules y Atlante*, tapiz realizado sobre un cartón de M. de Bos (1556); Munich, Museos Estatales de Baviera. Hércules, cubierto por su *leonté*, carga sobre sus hombros la esfera celeste que le entrega Atlante. En esta esfera sobresalen ya las constelaciones del hemisferio austral, descubiertas por los navegantes a fines del siglo xv.

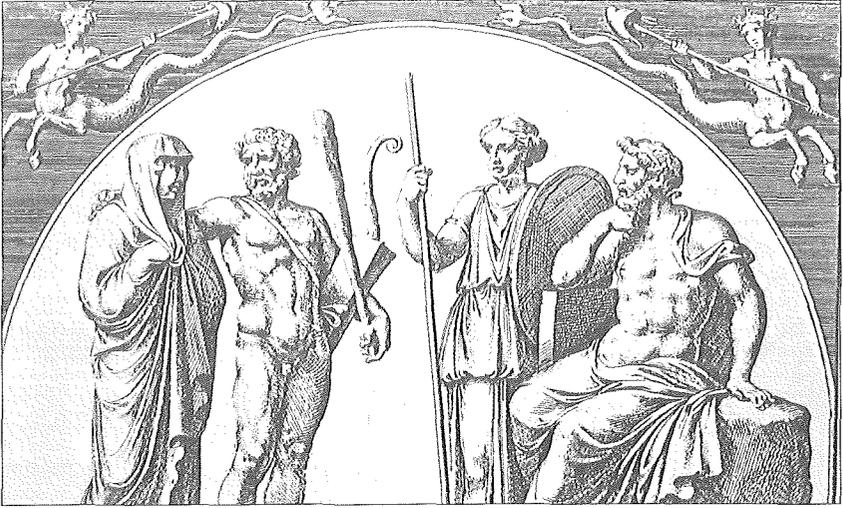


Fig. 119. *Hércules y Alceste*, pinturas (hoy perdidas) del Sepulcro de los Nasones en Roma (h. 160 d.C.), según un grabado barroco de P.S. Bartoli. Hércules, con su clava al hombro, vuelve del más allá con Alceste, aún cubierta por un sudario, y, bajo la mirada de Minerva, se la entrega a Admeto.

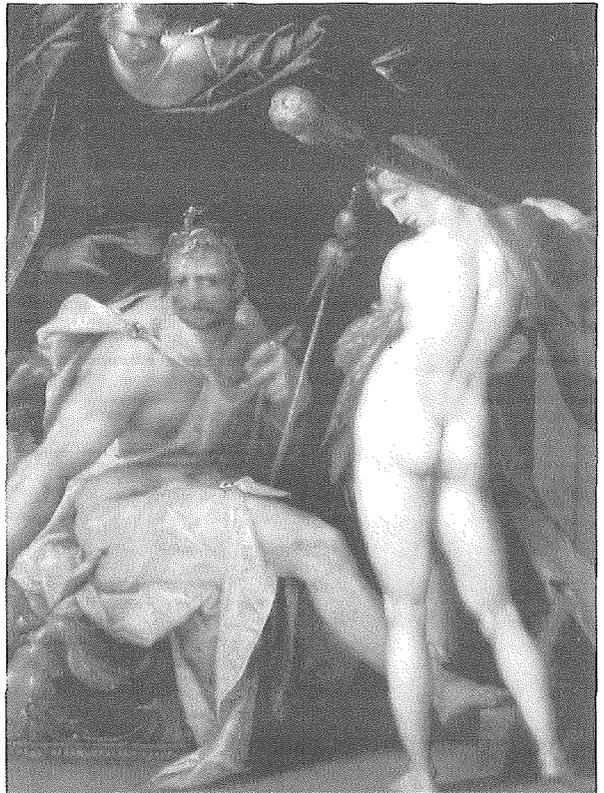


Fig. 120. *Hércules y Ónfale*, por B. Spranger (h. 1590); Viena, Kunsthistorisches Museum. Cupido contempla desde arriba cómo se ejercita con la clava Ónfale, levemente vestida con la *leonté* de Hércules, mientras que éste se ha ataviado con prendas femeninas y se dedica a hilar. Al fondo, una vieja criada hace un gesto de repulsa ante tal aberración.

CAPÍTULO XIX

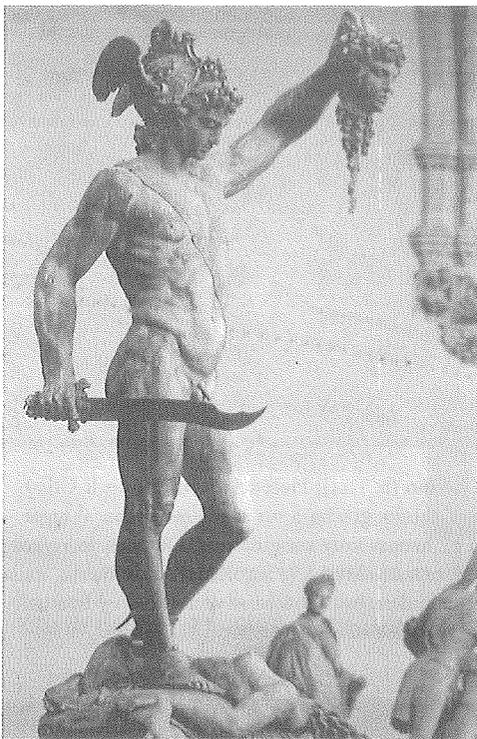


Fig. 121. *Perseo*, por B. Cellini (1554); Florencia, Loggia dei Lanzi. Portando un casco alado fantástico y unas sandalias con alas —armas conseguidas gracias a las Grayas— el héroe acaba de degollar con su espada curva o *harpe* a Medusa y presenta su cabeza como un trofeo amenazante.



Fig. 122. *Medusa y su hijo Pegaso*, placa arquitectónica en terracota hallada en Siracusa y conservada en su museo (h. 580 a.C.). Imagen típica de la Gorgona de “tipo corintio”, con su mueca facial: ojos muy abiertos mirando al espectador, nariz aplastada, boca enorme con sonrisa feroz, ostentosos colmillos y lengua colgante. La figura, alada y vestida con una túnica corta y botas, aparece en plena “carrera de rodillas”, y lleva en su mano derecha al caballo Pegaso, que nacerá de su sangre.

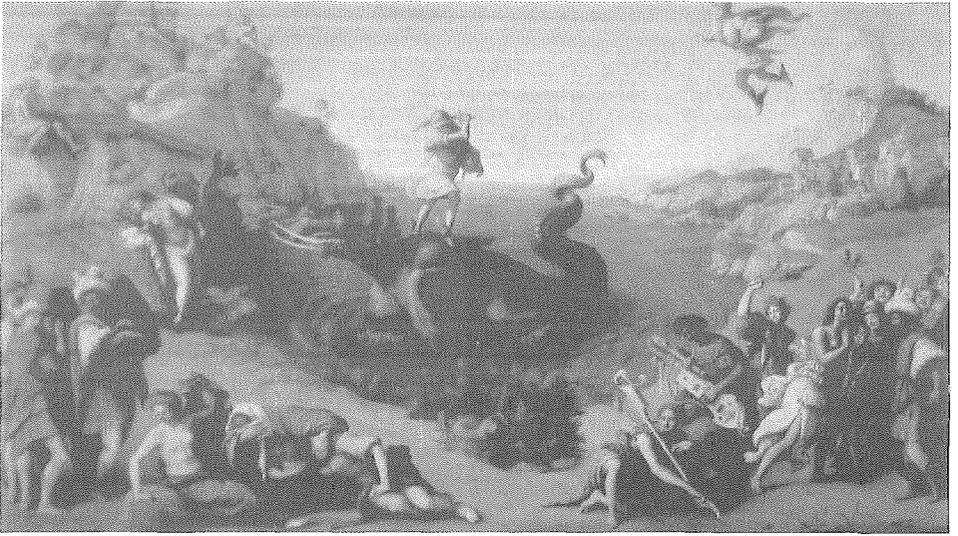


Fig. 123. *Liberación de Andrómeda*, por Piero di Cosimo (h. 1514); Florencia, Galleria degli Uffizi. Perseo aparece en tres ocasiones: arriba, se acerca volando, gracias a sus sandalias aladas, al lugar donde se encuentra el *ceto*, un monstruo acuático de formas muy imaginativas. Después, lo vemos sobre el propio animal, preparado a golpearle con su espada curva; a la izquierda, Andrómeda, atada a un árbol, vuelve la vista horrorizada. Finalmente, a la derecha, el héroe se ve abrazado y festejado por Andrómeda, su padre Cefeo y los súbditos de éste.



Fig. 124. *Carrera de Pélope y Enómao*, en un sarcófago romano (siglo II d.C.); París, Museo del Louvre. A la izquierda, Pélope y Enómao conciertan la carrera. En el centro, Pélope —con gorro frigio— vence, mientras que su contrincante, derrotado, cae a los pies de su propio carro. A la derecha, Pélope e Hipodamía se casan.



Fig. 125. *Belerofonte y la Quimera*, grabado de A. Diepenbeeck para el libro *Le temple des Muses*, de M. de Marolles (1655). Belerofonte, montado sobre Pegaso, golpea con su espada la Quimera; ésta aparece interpretada de forma atípica: su prótomo de cabra, que ha de surgir de su lomo, ha sido sustituido por unas patas traseras y unas ubres de ese animal, y la cola no remata en cabeza de reptil.



Fig. 126. *El rapto de las Leucípides*, en una vasija de Lucania realizada por el Pintor de Sísifo (h. 400 a.C.); Ruvo, Col. Jatta. Cástor y Pólux irrumpen en un santuario y raptan a Febe e Hilaíra, hijas de Leucipo, el hermano de Tindáreo, que están allí junto a unas compañeras; el auriga espera a los hermanos para facilitar su huida.

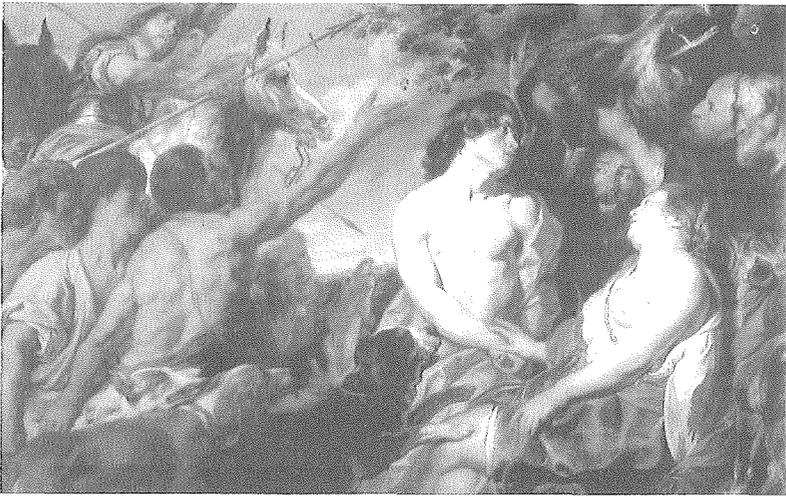


Fig. 127. *Meleagro y Atalanta*, por J. Jordaens (h. 1620); Madrid, Museo del Prado. La escena representa el momento en que los tíos de Méleagro quieren llevarse la cabeza del jabalí de Calidón; aunque Atalanta intenta contener al héroe, éste desenfunda ya la espada. La mitad izquierda del cuadro, que representa a otros cazadores, parece ser un añadido realizado por el propio artista años más tarde.



Fig. 128. *Cadmo y la serpiente*, pintura en cerámica realizada en Paestum por Python (h. 330 a.C.); París, Museo del Louvre. En un ambiente boscoso, con rocas, un árbol, dos ninfas y un sátiro, Cadmo, que viene a buscar agua con una vasija, se enfrenta a pedradas con la serpiente.



Fig. 129. *Edipo y la Esfinge*, copa ática por el Pintor de Edipo (h. 470 a.C.); Roma, Museos Vaticanos. Sentado en una piedra, Edipo medita, barbado y vestido de caminante (sombrero de ala ancha, clámide, sandalias altas y bastón). La esfinge, con su forma convencional, está colocada sobre un pedestal en forma de columna.

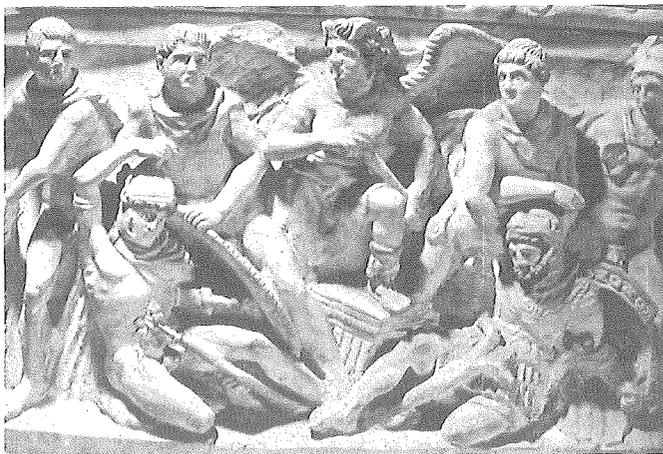


Fig. 130. *La muerte de Eteocles y Polinices*, urna cineraria etrusca hallada cerca de Chiusi (siglo II a.C.); Siena, Museo Arqueológico. El enfrentamiento fraticida concluye con la muerte de los dos hermanos combatientes, cuyos cuerpos agonizantes son retirados por sus respectivos guerreros. En el centro, una Erinia o Furia (llamada Vanth por los etruscos) resalta con su presencia el carácter terrible de lo sucedido.

CAPÍTULO XX



Fig. 131. *El nacimiento de Erictonio*, en una vasija ática del Pintor de Codro (h. 440 a.C.); Berlín, Museos Estatales. Cécrope, a la izquierda, con la parte inferior de su cuerpo en forma de serpiente, observa cómo Gea, firmemente enraizada en el suelo, entrega el niño Erictonio recién nacido a Atenea, que porta su lanza. Por la derecha se aproximan, identificados por sus nombres inscritos, Hefesto (padre involuntario de la criatura), Herse, Aglauro, Erecteo (al que, sin embargo, las leyendas más comunes hacen nieto de Erictonio) y Pándroso.

Fig. 132. *La caída de Ícaro*, cuadro ejecutado por J.P. Gowi sobre un boceto de P.P. Rubens (1636); Madrid, Museo del Prado. El viejo Dédalo, que vuela serenamente con sus alas atadas al pecho y a los brazos, ve caer ante él a su hijo Ícaro: éste ha subido tan alto que sus alas se han deshecho al fundirse la cola que las pegaba con el calor del Sol.

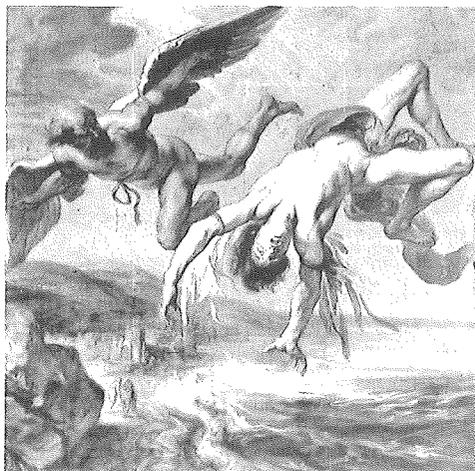
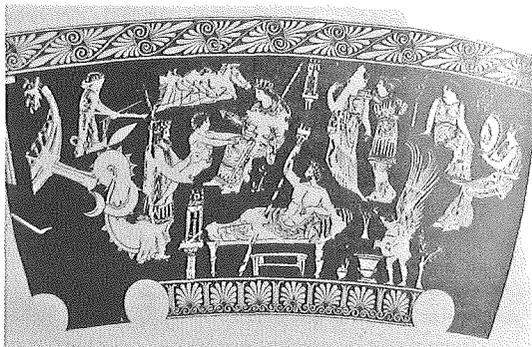


Fig. 133. *Teseo en el fondo del mar*, pintura en cerámica del Pintor de Cadmo (h. 420 a.C.), posiblemente basada en un cuadro de Micón sobre el mismo tema (h. 470 a.C.). Bolonia, Museo Arqueológico. En la parte superior izquierda, la nave de Teseo y Minos, junto al carro de Helio [el Sol], delimitan la superficie del agua. Bajo ella se desarrolla la escena, en la que Teseo, desnudo, es presentado a Anfirutre por Tritón; Posidón, por su parte, está reclinado en un lecho, mientras que Eros prepara la bebida para recibir al huésped y, en su torno, unas nereidas contemplan su llegada.



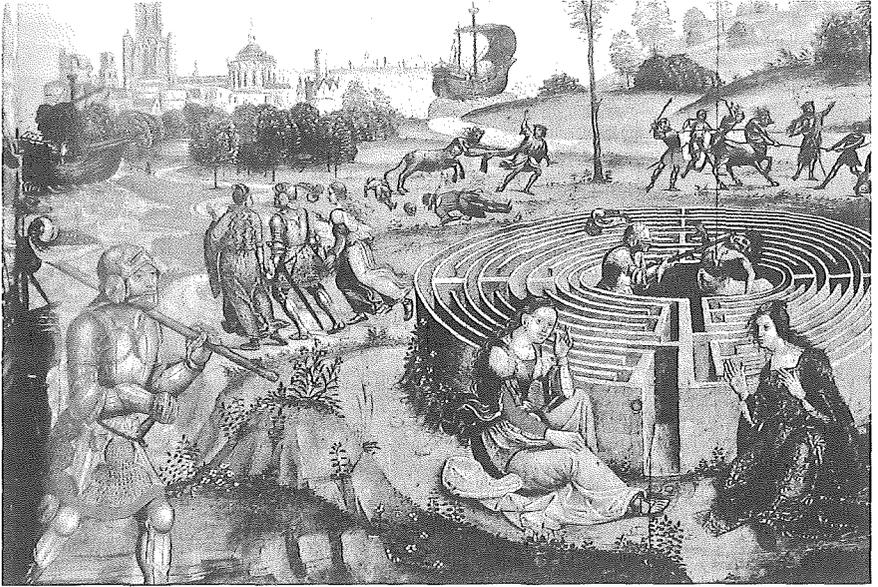


Fig. 134. *Teseo y el minotauro* (detalle), por el Maestro de los Cassoni Campana (h. 1515); Avignon, Museo del Petit Palais. Al fondo, junto a la costa de Creta, el Minotauro, representado como un centauro, causa múltiples destrozos y es apresado por Minos y sus súbditos, quienes lo llevan a encerrar al Laberinto. En primer plano, Teseo, armado como un caballero medieval, se dirige al propio Laberinto, concebido según la tipología romana; ante sus puertas se encuentran dos damas: Ariadna y, posiblemente, su hermana Fedra. En el centro del complejo edificio vemos al héroe dando muerte al Minotauro; después, parte hacia su barco acompañado por las dos princesas.

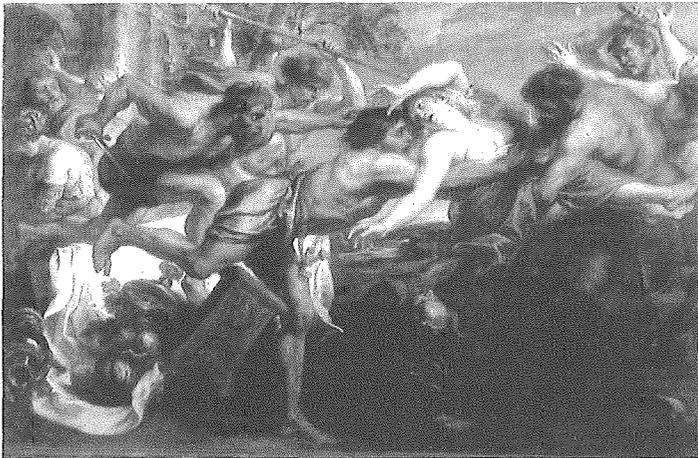


Fig. 135. *Lapitas y centauros*, por P.P. Rubens (1636); Madrid, Museo del Prado. Aunque no aparezcan caracterizados los héroes principales —Teseo y Pirítoo—, el hecho de que un centauro quiera raptar a una mujer, mientras que otra corre a protegerse en el edificio, es suficiente para identificar el tema tratado con la centauromaquia que tuvo lugar durante las bodas de Pirítoo e Hipodamía.

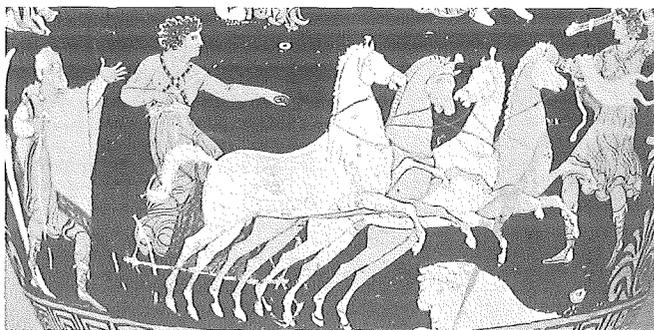


Fig. 136. *La muerte de Hipólito*, pintura en cerámica realizada en Apulia por el pintor de Darío (h. 340 a.C.); Londres, British Museum. Al paso del carro de Hipólito surge del mar el toro que causará su muerte. A la derecha, una Erinia [Furia] resalta el dramatismo del momento, mientras que, a la izquierda, vemos al mensajero que, según la tragedia *Hipólito* de Eurípides, relatará a Teseo lo ocurrido.

CAPÍTULO XXI

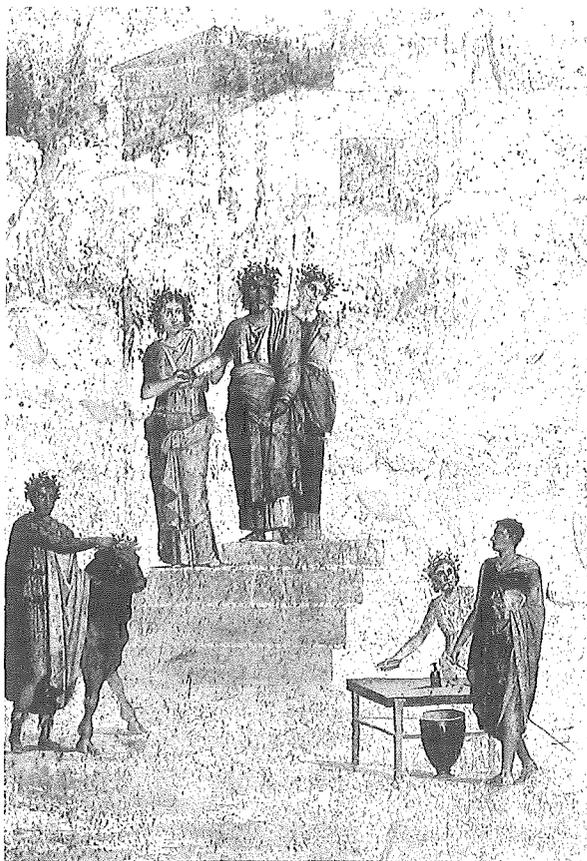


Fig. 137. *Llegada de Jasón ante Pelias*, pintura hallada en la Casa de Jasón (IX, 5, 18) de Pompeya (h. 20 d.C.); Nápoles, Museo Arqueológico Nacional. Mientras que dos sirvientes preparan el sacrificio, trayendo un toro y colocando los objetos sagrados en una mesa, Jasón avanza, portando una jabalina y mostrando descalzo su pie izquierdo. Sobre la escalinata, le observa sobresaltado Pelias, a cuyos lados están dos de sus hijas.

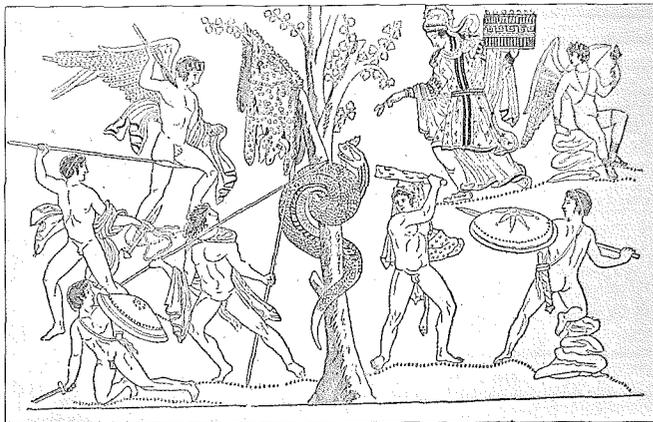


Fig. 138. *La conquista del Vello de Oro*, pintura en cerámica lucania por el Pintor de Brooklyn-Budapest (h. 370 a.C.); París, Museo del Louvre. Mientras que Medea, vestida a la oriental y seguida por Eros, lanza conjuros contra la serpiente, los Argonautas se enfrentan a ella para conseguir el Vellocino: entre ellos destacan uno de los Boréadas, con alas, y Jasón, que se cubre con una piel de pantera y combate con una clava, casi como Heracles.

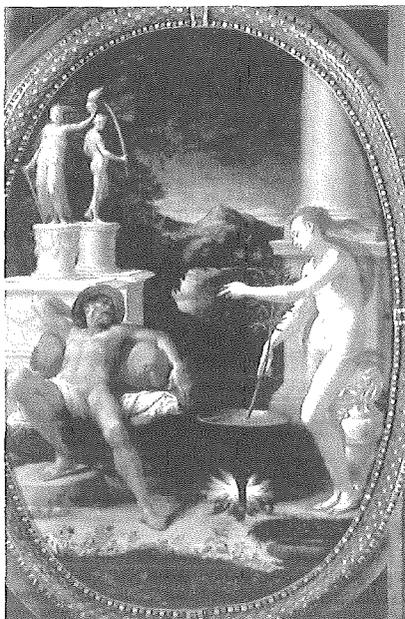


Fig. 139. *Medea rejuveneciendo a Esón*, por G. Macchietti (1570); Florencia, Studiolo de Francesco I. Siguiendo la descripción de esta escena nocturna en las *Metamorfosis* de Ovidio, Medea, desnuda y con la cabellera suelta, prueba el bebedizo que está preparando: introduce en él un madero, que inmediatamente se convierte en un joven tallo con hojas. Mientras, Esón se adormece junto a los altares de Hécate y de la Juventud.



Fig. 140. *La leyenda de Medea* (detalle), en un sarcófago romano (h. 190 d.C.); Basilea, Museo de Antigüedades. Tras recibir los regalos de Medea (a la izquierda), Creúsa se abrasa y muere, rodeada por los suyos, al probarse la túnica. A la derecha, escena en la que Medea medita dar muerte a sus propios hijos.

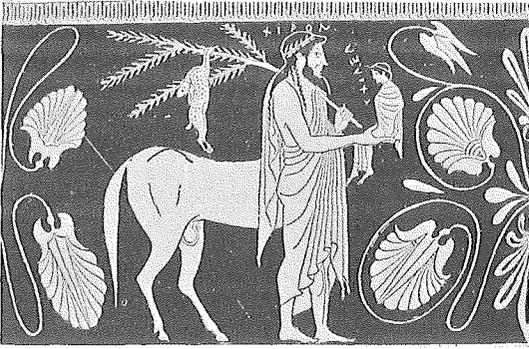


Fig. 141. *Quirón y el niño Aquiles*, pintura de Olto sobre una ánfora ática (h. 470 a.C.); París, Museo del Louvre. El bondadoso y sabio centauro tiene piernas humanas y reafirma su carácter civilizado portando un manto como los hombres. Habla con el pequeño Aquiles después de enseñarle a cazar liebres.

Fig. 142. *Orfeo*, mosaico del siglo IV d.C.; Esparta, Museo Arqueológico. Vestido a la oriental y con gorro frigio, el legendario músico y poeta, en actitud casi frontal, tañe la lira y atrae con su sonido a los más variados animales, algunos tan exóticos como la pantera, el tigre y el pavo real.



Fig. 143. *Orfeo y Eurídice*, por P.P. Rubens (1636); Madrid, Museo del Prado. Orfeo, vestido con manto clásico, tocado con corona de laurel y portando la cítara, no se atreve a mirar a la semidesnuda Eurídice que se despide, agradecida, de los dioses del más allá. Hades [Plutón], con un doble garfio como atributo, mira a Perséfone, que va velada y vestida de luto, como corresponde a la reina de los muertos. Completa la escena, bañada en nieblas subterráneas, el perro Cerbero, situado junto a los dioses.

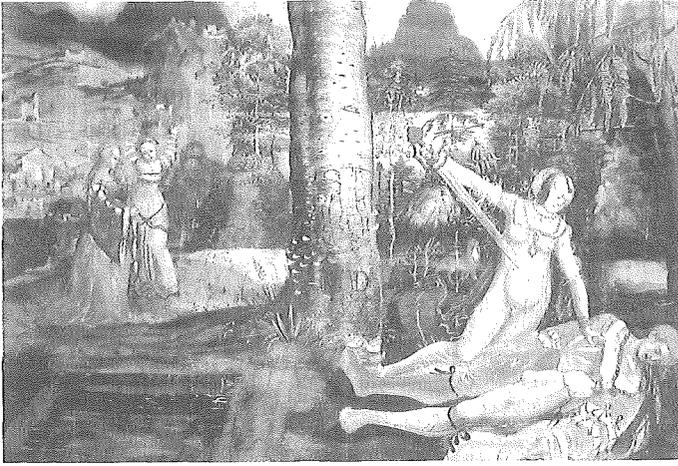


Fig. 144. *Pírramo y Tisbe*, por N. Deutsh (1529); Basilea, Museo de Arte. En un ambiente montañoso y salvaje, Tisbe se suicida clavándose en el vientre la espada de su amado muerto. Bajo su brazo extendido atisbamos al león culpable de la desgracia, que lleva aún el manto de la heroína en las fauces y que parece llamar la atención de las dos paseantes que vemos a la izquierda. Todos los personajes van vestidos con prendas del siglo XVI.

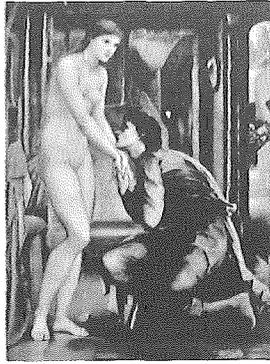


Fig. 145. *La deidad infunde la vida y El alma es acogida*: los dos últimos cuadros del ciclo de cuatro que E. Burne-Jones compuso sobre el tema de Pigmalión (1868-1878); Birmingham, Museo y Galería de Arte Municipales. A la izquierda, Afrodita [Venus], con palomas y rosas a sus pies, da vida a la estatua; a la derecha, Pigmalión declara su amor a la figura, ya convertida en mujer.

CAPÍTULO XXII

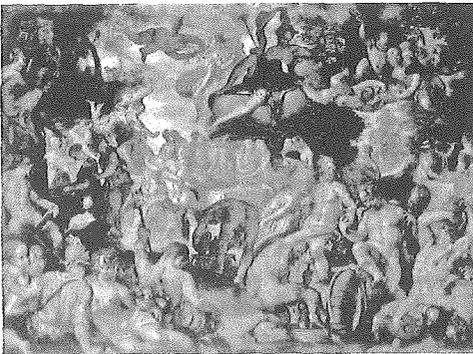


Fig. 146. *Las bodas de Tetis y Peleo*, por J. Wtrewael (h. 1595); Munich, Alte Pinakothek. En este banquete de dioses –en primer plano se distinguen, a la izquierda, Ares (con casco) y Posidón (con tridente), y a la derecha, Heracles, Baco (sobre un tonel) y algunos sátiros– sólo un detalle revela el tema tratado: es la figura de Éride [la Discordia], que, vestida de blanco y amarillo, descende en actitud amenazadora. A partir de este dato, cabe identificar como Tetis y Peleo a las figuras que se abrazan en la mesa, destacadas entre los demás comensales.



Fig. 147. *El Juicio de Paris*, mosaico hallado en Antioquía (siglo II d.C.); París, Museo del Louvre. La escena se desarrolla en un paisaje “idílico-sacro”, con una columna votiva y una estatua (acaso de una ninfa) en torno a un árbol y a una fuente. Paris, vestido a la oriental, cuida su ganado y recibe la visita de Hermes (con alas en las sienes y *caduceo*). Enfrente se hallan las tres diosas: la vencedora, Afrodita, lleva túnica y manto blancos, y se sienta bajo la figura de Eros. A sus lados, en pie, se hallan las dos perdedoras: Atenea (con casco, lanza y escudo) y Hera (lujosamente ataviada).

Fig. 148. *El encuentro de Paris y Helena*, miniatura de la *Crónica Troyana* de la Biblioteca de El Escorial (1350). Siguiendo la tradición medieval, Paris, que ha descendido de la nave que le trae de Troya, descubre a Helena en un templo de Venus, lo que propicia su entrevista cortés y el enamoramiento de ambos.



Fig. 149. *Aquiles entre las hijas de Licomedes*, por P.P. Rubens y A. van Dyck (1618); Madrid, Museo del Prado. Ulises, cuyo *pilos* aparece interpretado como un escudo turbante, pone la mano sobre el brazo de Aquiles, que, aunque vestido de mujer, revela su identidad al apoderarse de una espada. Deidamia, ya encinta de Neoptólemo, revela su preocupación mientras que sus hermanas buscan joyas en la cesta.



Fig. 150. *Helena ante las Puertas Esceas*, por G. Moreau (h. 1890); París, Museo G. Moreau. Impertérrita, Helena se yergue sobre el mar de humo, destrucción y sangre que ha provocado. Al fondo, una imagen "orientalista" de las Puertas Esceas, las principales de Troya, sobre las que se colocaban Príamo y su corte para contemplar los enfrentamientos de aqueos y troyanos.

Fig. 151. *Los embajadores de Agamenón*, por J.-A.-D. Ingres (1801); París, Escuela de Bellas Artes. Sentado con una cítara sobre las rodillas, Aquiles atiende, acompañado por Patroclo, los discursos que le dirigen los enviados de Agamenón: Ulises habla, mientras que el gigantesco Áyax y el anciano Fénix se mantienen junto a él.

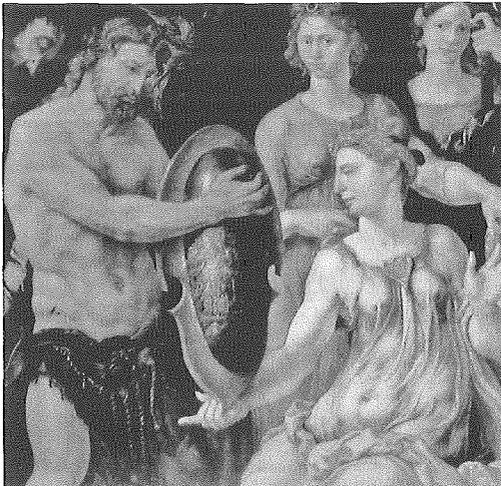
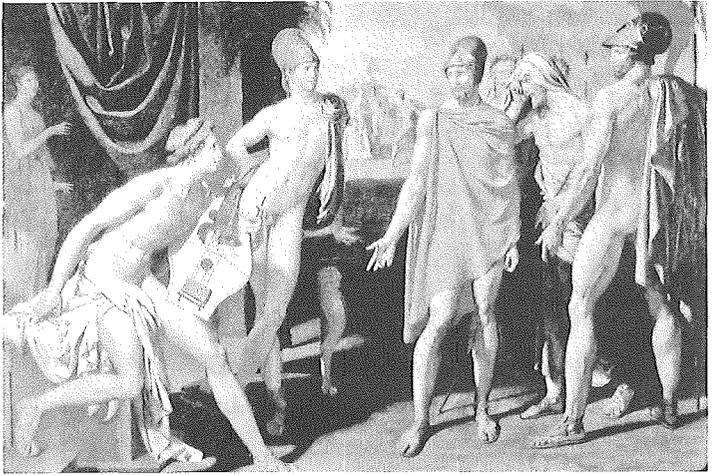


Fig. 152. *Vulcano entregando a Tetis el escudo de Aquiles*, por M. van Heemskerck (1536); Viena, Kunshistorisches Museum. Hefesto [Vulcano], seguido por un cíclope de un solo ojo, entrega a la asombrada Tetis, que viene acompañada por dos nereidas, el labradísimo escudo que acaba de cincelar: en concreto, se distinguen en él el Sol y el asedio de una ciudad, temas que, de hecho, menciona la *Iliada* (XVIII, 484 y 509-540).

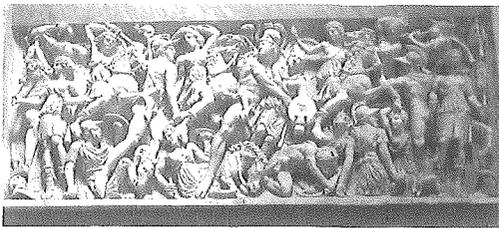


Fig. 153. *Combate de Aquiles y Penthesilea*, en un sarcófago romano (h. 240 d.C.); Roma, Museos Vaticanos. Mientras que las Amazonas, varias de ellas a caballo, recuperan la iconografía clásica consagrada en el siglo v a.C. por Fidias, Policleto y Crésilas —túnica corta con un pecho descubierto y botas o sandalias—, los aqueos llevan el traje convencional de los guerreros heroicos en época romana: una simple clámide y un casco con visera larga y cimera en forma de S. El grupo de Aquiles y Penthesilea se inspira directamente en un famoso grupo helenístico (h. 180 a.C.).



Fig. 154. *Atenea juzgando la disputa de las armas de Aquiles*, en una bandeja labrada en Constantinopla (h. 600 d.C.); San Petersburgo, Ermitage. Desde arriba, un pastor —con su *pedum*— nos señala la escena en que la diosa, con sus armas y sentada como un juez, dirime la cuestión: Áyax expone su enorme y musculoso físico, mientras que Ulises, astutamente, señala con el dedo el origen de su principal valor: la retórica.

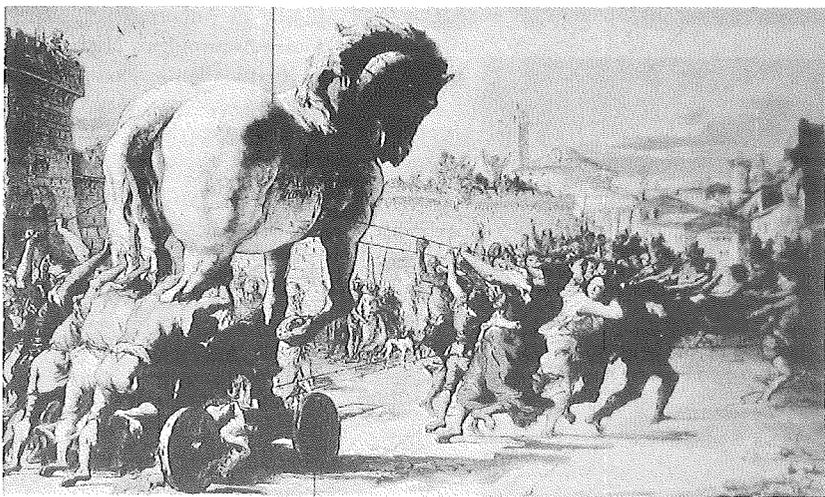


Fig. 155. *Entrada en Troya del caballo*, por G.D. Tiepolo (h. 1760); Londres, National Gallery. La imagen sigue el relato de la *Eneida*: el caballo, muy realista, lleva una inscripción en honor de Palas [Atenea, Minerva] y es arrastrado por maromas, aunque los rodillos descritos por Virgilio han sido sustituidos por un verdadero carro. Al fondo se ve el gran boquete abierto en la muralla para permitir el paso de figura tan colosal.

CAPÍTULO XXIII

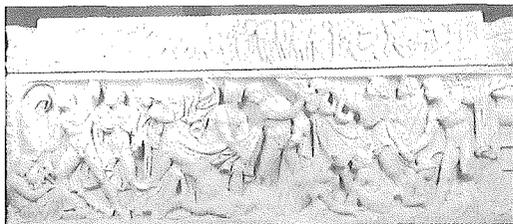


Fig. 156. *La historia de Orestes*, sarcófago romano (h. 130 d.C.); Roma, Museos Vaticanos. De izquierda a derecha se suceden las siguientes escenas: Orestes y Píldes visitan la tumba de Agamenón; después, dan muerte a Egisto y Clitemestra, mientras que las Erinias se lanzan sobre ellos; finalmente, Orestes escapa del santuario de Delfos, representado por el trípode y el laurel. En la tapadera se desarrollan tres escenas de la *Ifigenia en Táuride*: en el centro, Orestes y Píldes, apresados, son llevados ante Ifigenia; a la izquierda, los tres traman su huída en el santuario de Ártemis; a la derecha, embarcan, acosados por los tauros.



Fig. 157. *Orestes y Píldes en Táuride*, pintura hallada en la Casa del Citarista (I, 4, 5) de Pompeya (h. 75 d.C.); Nápoles, Museo Arqueológico Nacional. A los pies de Ifigenia (figura incompleta), un altar está preparado para el sacrificio, con una antorcha y una hidria a su lado. A la izquierda aparecen atados Orestes y Píldes, que han sido apresados y han de ser las víctimas. A la derecha, Toante, rey de los tauros, aparece con la vestimenta teatral de los monarcas arcaicos; junto a él, un sirviente.

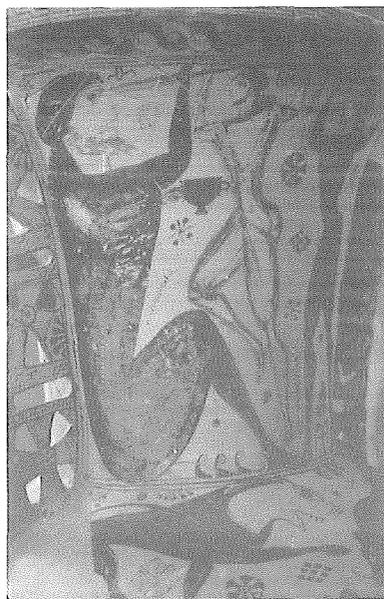


Fig. 158. *Ulises y sus compañeros cegando a Polifemo*, en la llamada *Ánfora de Eleusis* (h. 630 a.C.); Eleusis, Museo. La escena muestra, fundidas en una, dos escenas sucesivas: la del Cíclope emborrachándose y la de Ulises y sus compañeros hundiéndole el palo en su único ojo mientras duerme.



Fig. 159. *Ulises en el palacio de Circe*, por G. Stradano (1570); Florencia, Studiolo de Francesco I. Mientras que Circe y sus criadas sirven a los compañeros de Ulises el bebedizo que los va convirtiendo en animales, Ulises, vestido de guerrero, recibe de Hermes la hierba *moly*, un poderoso antídoto contra los hechizos de la maga.



Fig. 160. *Ulises y las sirenas*, pintura sobre cerámica ática por el Pintor de la Sirena (h. 480 a.C.); Londres, British Museum. Atado al mástil de su nave, Ulises deja que ésta pase, dirigida por sus marineros con los oídos tapados, entre las islas donde cantan las tres sirenas. Éstas muestran actitudes diferentes, pero evidencian su invariable forma arcaica (ave con cabeza de mujer).

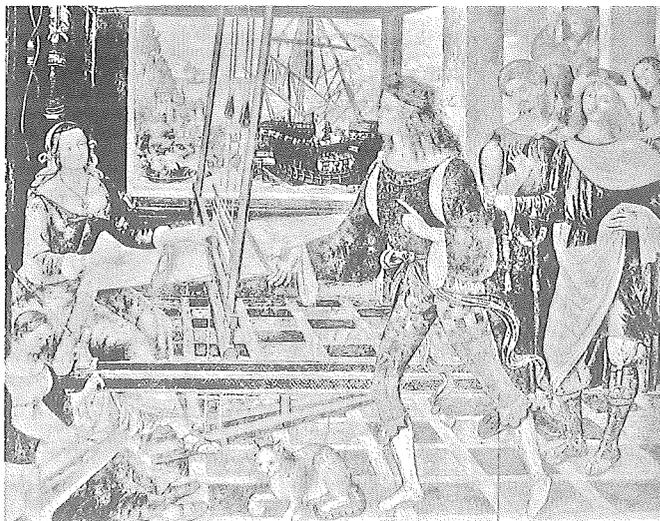


Fig. 161. *Penélope recibiendo a Telémaco*, por Pinturicchio (h. 1509); Londres, National Gallery. Aunque la escena puede verse como una imagen de la relación cordial de la madre y el hijo, insistiendo en el tema del paño que teje Penélope, en realidad refleja un pasaje concreto, situado al principio del canto XVII de la *Odisea*: Telémaco llega al palacio precediendo a Ulises, que aparece entrando por la puerta del fondo, detrás de los pretendientes.

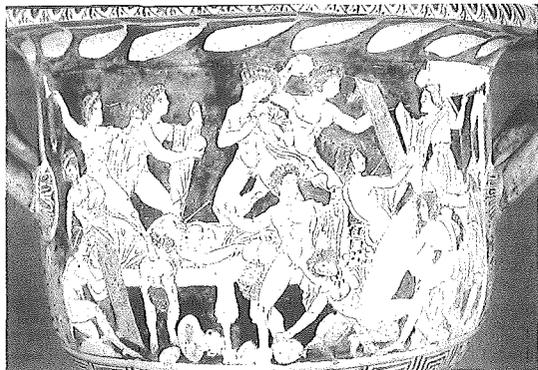


Fig. 162. *La muerte de los pretendientes*, pintura sobre cerámica de Campania, obra del Pintor de Ixión (h. 340 a.C.); París, Museo del Louvre. En esta agitada composición, sin duda copia de una obra pictórica de mayor entidad, los pretendientes caen muertos, aunque intentan protegerse con mesas en la sala del festín. A la derecha vemos al viejo porquero Eumeo, con gorro de piel, al joven Telémaco, protegiéndose con un escudo, y a Ulises, cubierto por su pilos, tensando el arco.

Fig. 163. *Eneas, Anquises y Ascanio*, miniatura de un manuscrito de la *Eneida*, por G. Giraldi (h. 1460); Roma, Biblioteca Vaticana. Acompañado por el niño Ascanio, Eneas lleva sobre sus hombros al anciano Anquises: los tres han huido de Troya incendiada y van a embarcarse en sus naves. Mientras, a la izquierda, Creusa desaparece. En todos los detalles se aprecia el mantenimiento del gusto gótico; sólo el edificio del primer plano plantea una estética "clásica".

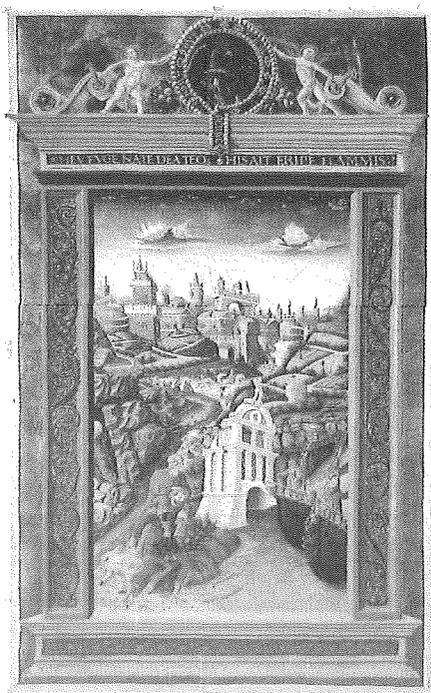


Fig. 164. *La muerte de Dido*, por S. Vouet (h. 1640); Dole, Museo Municipal. Apoyada en una sirvienta, la reina de Cartago se acaba de suicidar. La sostiene una criada, mientras que, a su lado, llora su hermana Anna. A la izquierda, la alada Iris alarga su brazo izquierdo para tomar un bucle de la frente de la moribunda, asimilándola así a la víctima de un sacrificio.

CAPÍTULO XXIV

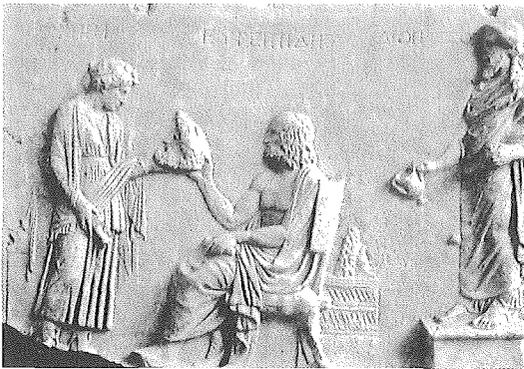


Fig. 165. *Eurípides*, relieve (¿siglo I a.C.?): Estambul, Museo Arqueológico. El autor trágico, con su nombre escrito en el fondo, aparece sentado en un sillón o *klismós*, siguiendo sin duda el esquema de la escultura levantada en su honor h. 340 a.C. ; a su lado hay una cesta con máscaras trágicas, de las que entrega una a la personificación de la “escena”, cuyo nombre aparece también inscrito, y que va vestida como un actor trágico. Detrás del poeta hay una estatua arcaizante de Dioniso barbado, patrono del teatro.

Fig. 166. *Calíope, Sócrates y los Siete Sabios*, mosaico hallado en Baalbek (siglo III d.C.); Beirut, Museo Arqueológico. En torno a Calíope, la primera de las Musas, vemos, arriba, a Sócrates, y después, siguiendo el sentido de las agujas del reloj, a Quilón, Pítaco, Periandro, Cleobulo, Bías, Tales y Solón; todos ellos llevan incritos sus nombres y una de sus máximas.



Fig. 167. *Las Siete Artes Liberales*, por G. di Marco, o “Giovanni dal Ponte” (h. 1435); Madrid, Museo del Prado. De izquierda a derecha vemos: la Gramática, con dos niños, que guía a Prisciano o Donato; la Dialéctica, con Aristóteles; la Retórica, con Cicerón; la Astronomía, en el centro, con Ptolomeo a sus pies; la Geometría, con Euclides; la Aritmética, con Pitágoras y la Música, con Tubalcaín.

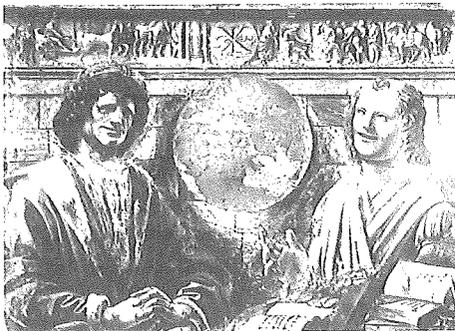
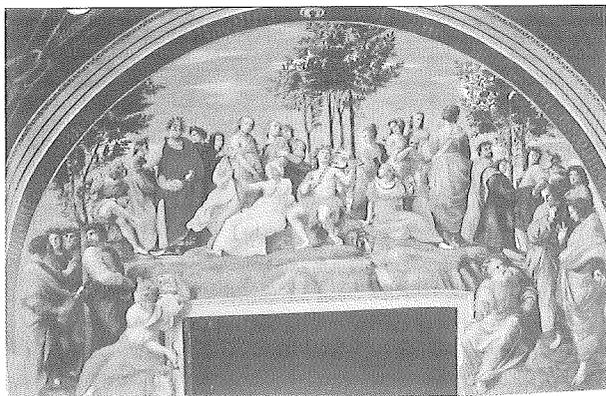


Fig. 168. *Heráclito y Demócrito*, por D. Bramante (1485), Milán, Pinacoteca de Brera. A uno y otro lado de un globo terrestre, ámbito de sus meditaciones, aparecen los dos filósofos siguiendo el criterio de Séneca: "Heráclito... lloraba y compadecía a todos los que hallaba en su camino... Por el contrario, dicen que a Demócrito jamás se le vio en público sino riendo". (*De ira*, II, 10).

Fig. 169. *La Escuela de Atenas* (detalle), por Rafael (1509); Vaticano, Stanza della Segnatura. A la derecha, debajo de un gran arco, vemos a Platón, con barba blanca, que porta el *Timeo* y discute con Aristóteles, que lleva la *Ética*. Bajo ellos aparece Diógenes y, a la izquierda de Platón, descubrimos a Sócrates dialogando con un grupo de discípulos, entre los que destaca Alcibiades vestido de guerrero. En el primer plano, Epicuro lleva una corona de víd; Pitágoras, con Averroes a sus espaldas, anota un libro, y Heráclito se muestra sentado y triste. Los otros personajes plantean problemas de identificación.



Fig. 170. *El Parnaso*, por Rafael (1510); Vaticano, Stanza della Signatura. En el centro, Apolo tañe un instrumento de cuerda, rodeado por las nueve Musas: a la izquierda se distinguen al menos Clío (con trompeta) y Melpómene (con máscara); a la derecha, Calíope (con tablillas), Erato (con cítara), Talía (con máscara) y Urania (mirando a la luna). Alrededor se agrupan los poetas: a la izquierda, abajo, aparecen Alceo, Corina, Petrarca, Anacreonte y Safo; y más arriba, Ennio, Dante, Homero, Virgilio y Estacio; a la derecha, Castiglione, Boccaccio, Tibulo, Ariosto y Propertio; más abajo, Horacio, sentado, habla con Ovidio y Sannazzaro.



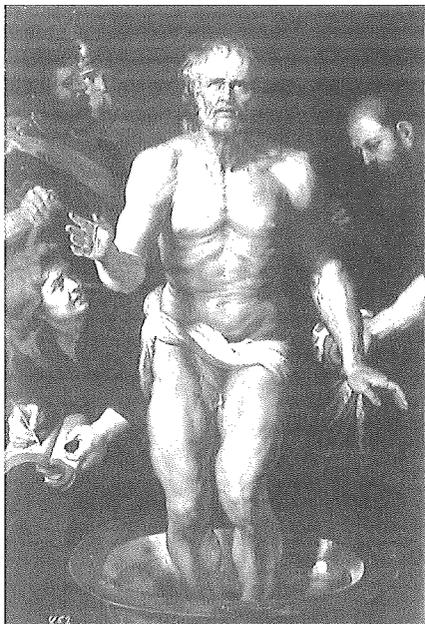


Fig. 171. *La muerte de Séneca*, por P.P. Rubens (1611); Madrid, Museo del Prado. Séneca, con las facciones del retrato helenístico hoy conocido como *Pseudo-Séneca* y el cuerpo del *Viejo pescador*, obra también helenística, se desangra tras cortarse las venas en una gran vasija que le sirve de baño. Le ayuda un esclavo, mientras que un discípulo recoge sus últimas palabras y unos soldados vigilan el cumplimiento de la sentencia de Nerón.



Fig. 172. *Arión*, grabado por A. Diepenbeeck (1655). El poeta alcanza la playa montado en el delfín que le ha recogido y al que deleita con el sonido de su cítara. Al fondo se ve un grupo de nereidas.

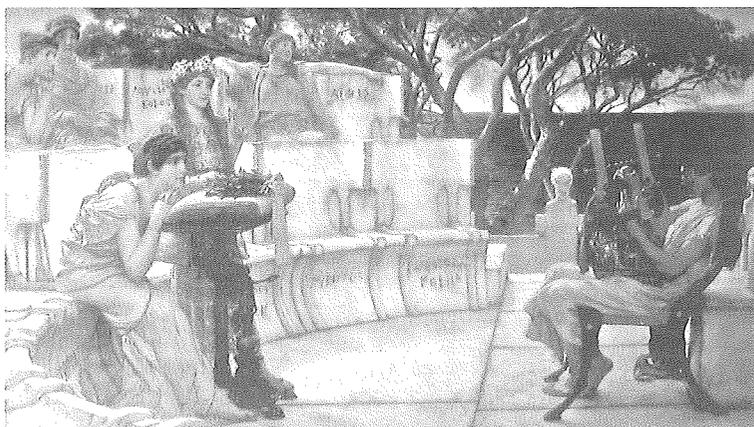


Fig. 173. *Safo y Alceo*, por L. Alma-Tadema (1881); Baltimore, The Walters Art Gallery. En un odeón con la puerta flanqueada por dos *hermas*, Alceo, sentado en un *klismós*, tañe una cítara sobre la que están figurados *Apolo Citaredo* y *Ártemis*. Le contemplan Safo y algunas de sus amigas, dispuestas a colocarle la corona de laurel que se ve sobre una mesa adornada con un figura de Nike. En las sillas del auditorio están inscritos los nombres de quienes las deben ocupar: Góngula, Mnasídica, Atis y Anactoria son mujeres citadas por Safo en sus versos.

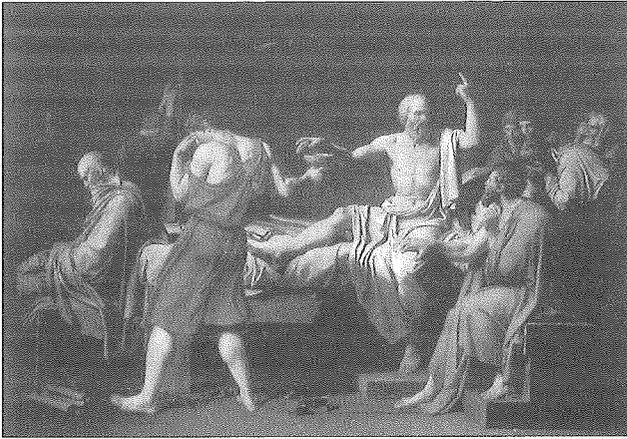


Fig. 174. *La muerte de Sócrates*, por J.-L. David (1787); New York, Metropolitan Museum. En su cárcel, Sócrates diserta sobre la inmortalidad del alma ante sus discípulos, entre los que destaca, a la izquierda, el meditabundo Platón, envuelto en su manto. El maestro está a punto de beber la copa de jugo de cicuta que le ha de dar la muerte.

Fig. 175. *Aristóteles y Filide*, grabado por B. Spranger (h. 1590). En un gran salón dominado por la estatua de Alejandro Magno, Aristóteles se deja dominar literalmente por su amada Filis, según la leyenda medieval.

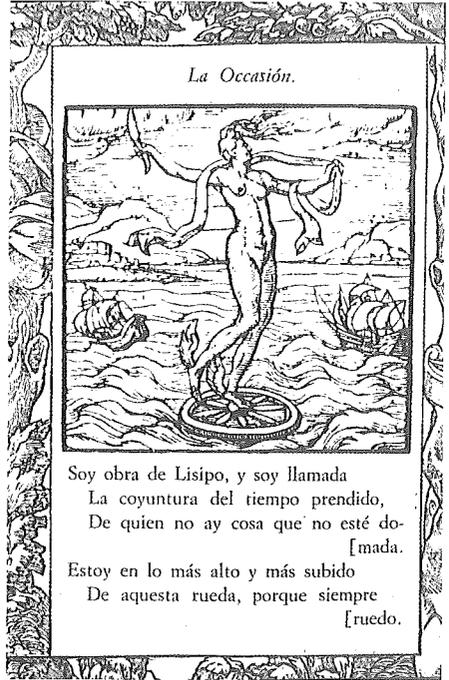


Fig. 176. *Los pastores de Arcadia*, o *Et in Arcadia ego*, por N. Poussin (h. 1650); París, Museo del Louvre. Una mujer, recorriendo la Arcadia —reducto utópico de la felicidad idílica, según Virgilio—, halla a unos pastores que leen la inscripción de un sepulcro. En ella se dice “Incluso en la Arcadia (estoy) yo”, es decir, la Muerte.



Fig. 177. *Apeles pintando a Pancaspe*, por F. Trevisani (h. 1720); Madrid, Biblioteca Nacional. Ilustración del relato antiguo según el cual Alejandro le cedió su amante Pancaspe a Apeles al advertir que éste se había enamorado de ella al pintarla.

Fig. 178. *La Ocasión*, grabado incluido en los *Emblemas* de A. Alciato en su edición castellana de 1549. Interpretación alegórica del *Kairós* de Lisipo a través de las descripciones antiguas, pero con modificaciones renacentistas: la figura, ya representada con formas femeninas, se asienta sobre una rueda, alusión a la “rueda de la Fortuna”, y se mueve sobre las olas, para evocar su carácter cambiante e inseguro.



Soy obra de Lisipo, y soy llamada
 La coyuntura del tiempo prendido,
 De quien no ay cosa que' no esté do-
 [mada.
 Estoy en lo más alto y más subido
 De aquesta rueda, porque siempre
 [ruedo.

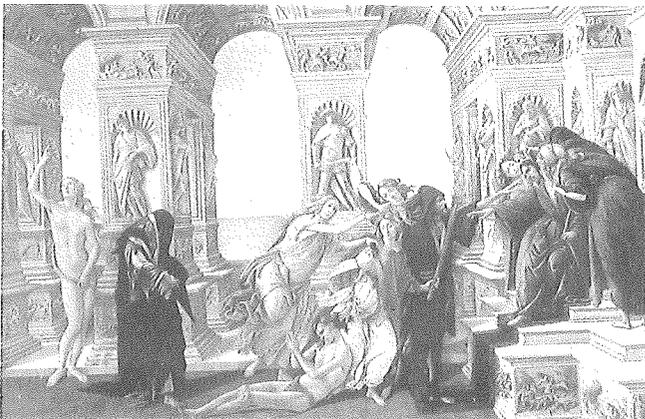


Fig. 179. *La Calumnia de Apeles*, por S. Botticelli (h. 1495); Florencia, Galleria degli Uffizi. Siguiendo el texto de Luciano, vemos a un rey con largas orejas, flanqueado por la Ignorancia y la Sospecha. Se le acerca un hombre “pálido y feo”, personificación de la Envidia, quien dirige a dos mujeres, la Asechanza y la Mentira, que “incitan, encubren y engalanan” a la Calumnia. Ésta, portando una antorcha, arrastra al calumniado. Detrás vienen la Contrición y la Verdad.

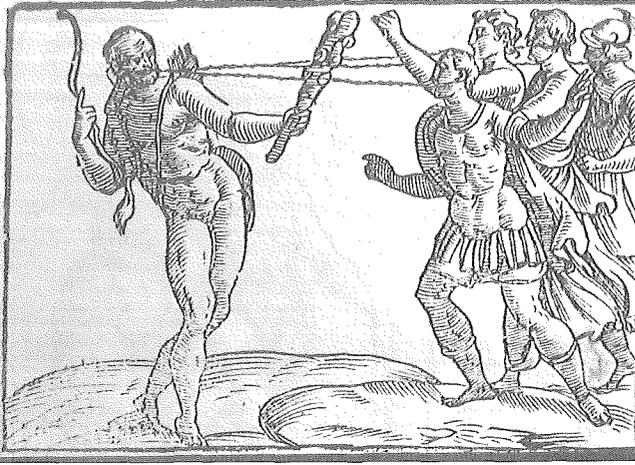
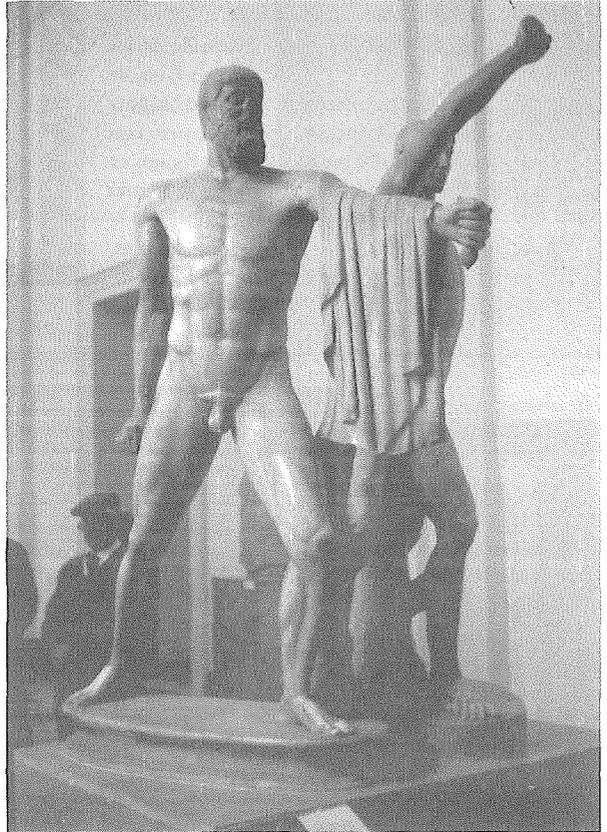


Fig. 180. *Heracles Gálico*, grabado incluido en las *Imagini delli dei de gl'antichi*, de V. Cartari (reedición de Venecia, 1647). Imagen basada en una descripción de Luciano: “Los celtas llaman Ogmio a Heracles...; éste, viejo, arrastra una enorme cantidad de hombres, atados todos por las orejas... a la punta de la lengua del dios”. Heracles, en efecto, personificaría entre los celtas el poder de la elocuencia.

CAPÍTULO XXV

Fig. 181. *Los Tiranocidas*, copia romana del original realizado por Crítio y Nesiotes h. 475 a.C.; Nápoles, Museo Nacional. Aristogitón, barbado, protege con su clámide a Harmodio, quien se apresta a golpear con su espada al tirano Hiparco (514 a.C.); su gesto abrió un proceso que abocó, pocos años más tarde, a la organización de la democracia ateniense.



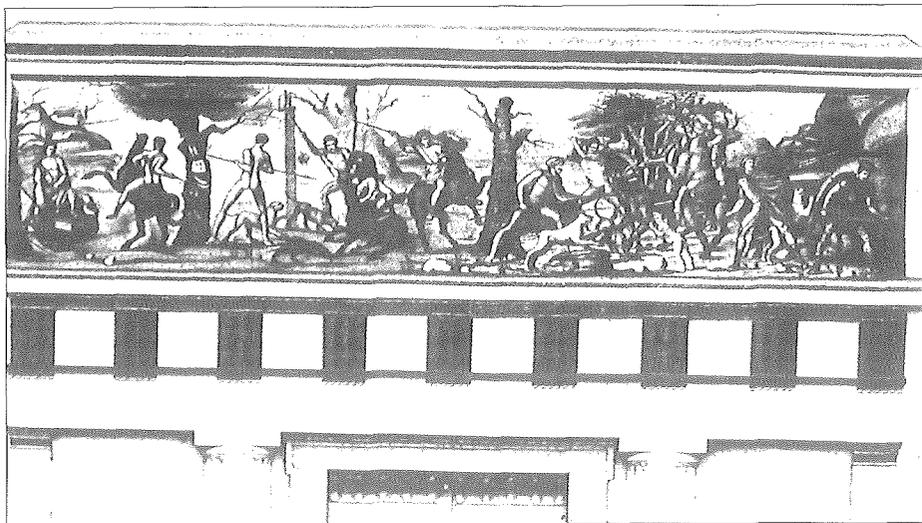


Fig. 182. *Cacería de Filipo II de Macedonia*, reconstrucción de la pintura realizada sobre su tumba en Vergina (336 a.C.). En el centro aparece Alejandro Magno, a punto de ser nombrado rey; a sus lados, distintos héroes cazan animales en las Islas de los Bienaventurados; entre ellos destaca el monarca recién muerto, que monta en un caballo y da muerte al león, animal regio por excelencia.

Fig. 183. *Escenas históricas*, fresco procedente de una tumba hallada en Roma, en el Monte Esquilino (h. 290 a.C.); Roma, Museo de los Conservadores. En el registro superior, dos personajes, uno de ellos armado, discuten ante una ciudad amurallada. En el registro inferior, dos generales, delante de sus ejércitos, parecen llegar a un acuerdo. Según se deduce de las inscripciones fragmentarias, parece que recuerdan la campaña del cónsul Quinto Fabio Máximo contra los samnitas (326-322 a.C.).



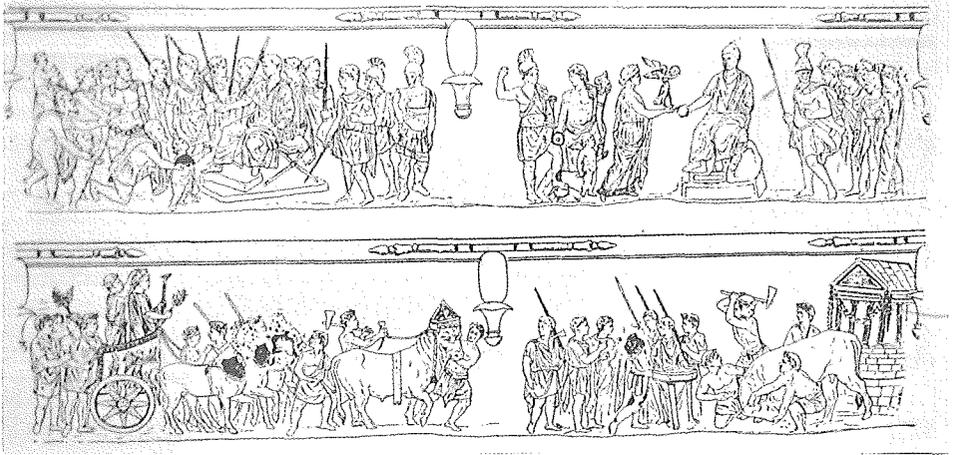


Fig. 184. *Escenas de la vida de Augusto y Tiberio*, desarrollo de las Tazas de Boscoreale (h. 35 d.C.), hoy desaparecidas; París, antigua colección Rothschild. Arriba, a la izquierda, el emperador, sentado en la *silla curul* y rodeado de lictores (que portan *fascēs*) y de militares, recibe la sumisión de varios bárbaros que se acercan con sus hijos; a la derecha, el propio príncipe, que porta, como señor del cosmos, la esfera celeste, espera a que llegue Marte precediendo a las provincias sumisas (África, o Egipto, va coronada por una piel de cabeza de elefante) y, mientras, recibe a su patrona familiar, Venus (que va acompañada por Cupido y le ofrece una figura de Nike), a Honos [el Honor] y a Virtus [la Valentía]. Abajo, cortejo triunfal del emperador y sacrificio de un toro ante un templo de Júpiter (con águila en el frontón).

CAPÍTULO XXVI

Fig. 185. *Missorium de Teodosio* (388 d.C.); Madrid, Real Academia de la Historia. Flanqueado por dos príncipes y por varios miembros de su guardia, Teodosio recibe en su palacio al destinatario de esta bandeja de plata. Abajo, Tellus [la Tierra] aparece reclinada, con una cornucopia entre sus brazos, y en su torno danzan tres *Karpoi*, o tres *Kairoi*, con los frutos de las estaciones, mostrando la felicidad del reinado.





Fig. 186. *Alejandro subiendo a los cielos*, bandeja realizada en Constantinopla (h. 1210); Muzhi (Siberia), Museo Shuryshka. Vestido como un emperador bizantino y portando dos cetros, el "rey Alejandro" (según dice la inscripción) sube en su trono hasta los cielos, arrastrado por dos grifos.



Fig. 187. *Héroes romanos*, por D. Ghirlandaio (1482); fresco en el Palazzo Vecchio de Florencia. De izquierda a derecha, el heroico militar Decio Mus, el perfecto general Escipión Africano el Viejo y el gran orador Cicerón, que porta las *fasces* como símbolo de su autoridad en la República Romana.



Fig. 188. *Héroes antiguos*, por P. Perugino (1496); fresco en el Collegio del Cambio de Perugia. Bajo las personificaciones de la Fortaleza y la Templanza aparecen personajes antiguos que se destacaron por estas virtudes: según dicen las inscripciones colocadas debajo, son: "Lucio Sicinio" (un Tribuno de la Plebe de la Época Republicana), "Leonidas Lacedemonio", "Horacio Cocles", "Publio Escipión" (es decir, Escipión Africano el Viejo), "Pericles Ateniese" y "Quinto Cincinato".

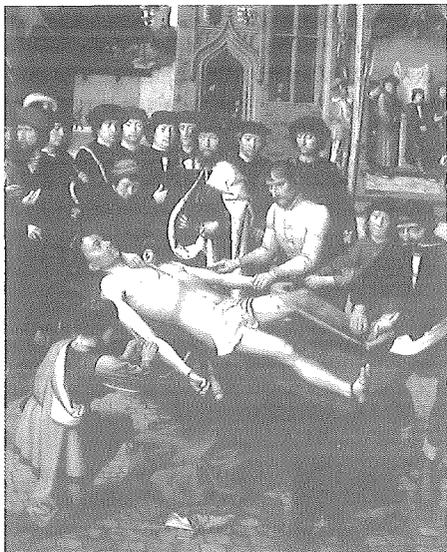


Fig. 189. *El suplicio de Sisammes*, por G. David (1498); Brujas, Groeninge Museum. Por orden del rey persa Cambises, el injusto juez Sisammes es despellejado y su piel es colocada (al fondo) sobre el trono de su sucesor, que es su propio hijo.

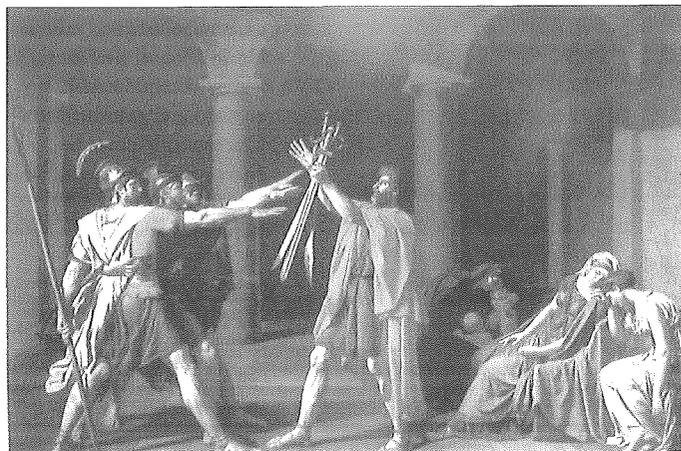


Fig. 190. *El juramento de los Horacios*, por J.-L. David (1784); París, Museo del Louvre. Esta escena refleja el espíritu, más que la letra, de los historiadores antiguos y de la tragedia *Horace*, de P. Corneille (1640). De esta última toma posiblemente las figuras de las tres mujeres: Sabina, mujer del Horacio vencedor y hermana de los Curiacios; Camila, novia de un Curiacio y hermana de los Horacios, y Julia, confidente de ambas.

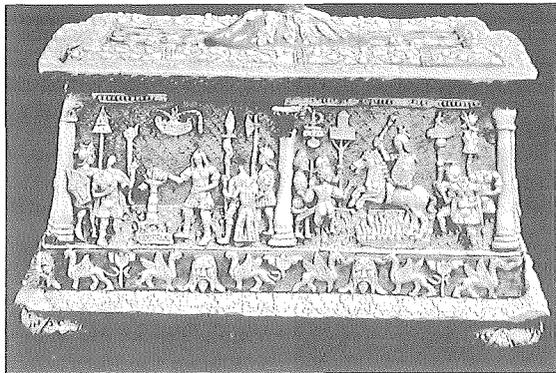


Fig. 191. *Historias de Mucio Escévola y Marco Curcio*, en un cofrecillo (h. 1500); Florencia, Museo del Palazzo Davanzati. A la izquierda, Mucio Escévola pone la mano en el fuego ante la corte del rey Porsena. A la derecha, Marco Curcio, completamente armado, se lanza a caballo dentro del foso abierto en el Foro de Roma, del que parecen salir llamas.



Fig. 192. *Sexto Tarquinio y Lucrecia*, en un plato anónimo de fayenza italiana (h. 1550); París, Petit Palais. La escena sigue detalladamente el relato de Tito Livio (I, 58): Tarquinio llega a la casa de Lucrecia acompañado por un amigo, y amenaza a la dama, que dormía en su lecho, con una espada. La escena se completa aquí con la figura de Cupido llorando, avergonzado acaso por el proceder del guerrero en su nombre.

Fig. 193. *Triunfo de Alejandro Magno*, por Ch.

Le Brun (1664); París, Museo del Louvre. Este cuadro forma parte de un conjunto realizado por encargo de Luis XIV de Francia en honor del monarca que tanto admiraba. Alejandro hace su entrada triunfal en Babilonia en un carro tirado por un elefante, símbolo de su campaña contra el rey Poro de India.

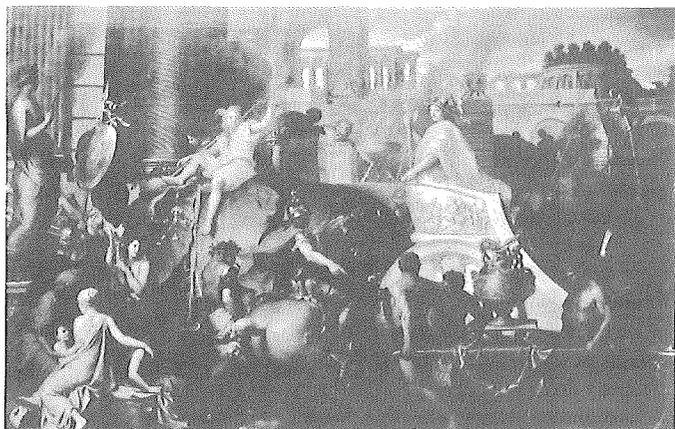


Fig. 194. *Rómulo y Remo amamantados por la loba*, por P.P. Rubens (h. 1618); Roma, Museos Capitolinos. El cuadro sigue el relato de Tito Livio (I, 4): "La loba, agachándose, ofreció sus ubres a los niños con tanta dulzura que el mayoral del ganado del rey -se llamaba Fáustulo, según dicen- la encontró lamiendo a los niños con la lengua". Completan la escena el dios-río Tíber y una figura femenina: ésta puede ser Rea Silvia, la madre de los gemelos (según ciertas versiones, acabó desposándose con el Tíber), o Rumina, diosa de la higuera Ruminal, a cuyos pies se desarrolló la leyenda.



Fig. 195. *El rapto de las Sabinas*, por N. Poussin (1637); París, Museo del Louvre. Ante un templo de orden toscano, reconstrucción ideal de un santuario arcaico, Rómulo “da la señal convenida, y la juventud romana acude a raptar a las doncellas” (Tito Livio, I, 9).

Fig. 196. *La muerte de Cleopatra*, por H. Malkart (1875); Kassel, Neue Galerie. Reconstrucción, en clave romántica y “orientalista”, del instante en que la última reina de la dinastía Lágida, cubierta de joyas, se hace morder por un áspid para suicidarse en presencia de sus esclavas Iras y Carmion, que también se dan muerte. Iras yace ya a sus pies; Carmion tendrá aún fuerzas para colocarle la diadema a la reina y describir este gesto, ante los romanos que irrumpen en la sala, como “el que corresponde para una descendiente de tantos reyes”.



Fig. 197. Escena de la película *Yo, Claudio*, por A. Korda (1937). Esta obra, basada en la novela homónima de R. Graves, quedó inacabada, y por tanto sólo se conoce de forma fragmentaria. En la presente escena aparecen: Calpúgula (Emlyn Williams), Mesalina (Merle Oberon) y Claudio (Ch. Laughton).

APÉNDICES



Fig. 198. *Una galería de esculturas*, por L. Alma-Tadema (1867); Montreal, Museo de Bellas Artes. Unos visitantes vestidos a la griega se mueven en un ambiente pompeyano y admiran diversas obras: de izquierda a derecha, un sarcófago romano, el *Laocoonte*, un retrato de Sófocles, la imagen clásica de Penélope y una conocida estatua de los Uffizi donde una dama del Bajo Imperio se ha hecho retratar sobre el cuerpo de la *Afrodita Olímpias* de Fidias o Alcámenes.



Fig. 199. *Planisferio norte celestial*, grabado por Th. Hood (h. 1590). Las constelaciones giran en torno a la cola del Dragón, de forma que en los extremos se alinean, visibles sólo en parte, las figuras del Zodíaco.



Fig. 200. *Me encierro en mí misma*, por F. Khnopf (1891); Munich, Neue Pinakothek. Enclaustrada en su habitación, una mujer medita bajo la copia en yeso de una obra famosa: la cabeza en bronce de Hípno [el Sueño] conservada en el British Museum; ésta adquiere algo de vida al pintarle de azul las alas de las sienas.

COLECCIÓN BIBLIOTECA HISTÓRICA

Exilios

*Los éxodos políticos en la
historia de España, siglos XV-XX*

Jordi Canal (ed.), VV.AA.

España estratégica

Guerra y diplomacia en la historia de España

Juan Batista González

Próximos títulos:

Historia de la Iglesia en España y en Hispanoamérica

Desde sus inicios hasta el siglo XXI

José Sánchez Herrero

ESTE LIBRO SE MANDÓ IMPRIMIR EL
DÍA 23 DE ABRIL DE 2008, DÍA DEL LIBRO

