

Algunos testimonios del Patrimonio Complutense

Claudina Romero Mayorga

University of Reading

Borja Ormazábal Hernández

Universidad Complutense de Madrid

Carolina López Fic

Universidad Complutense de Madrid

<https://dx.doi.org/10.5209/est.008.10>

La mitocrítica es un método de crítica literaria o artística centrada en la comprensión del relato mítico inherente a la significación de todo relato, ideado por el filósofo francés Gilbert Durand. La mitocrítica cultural, concebida por el teórico de la literatura español José Manuel Losada, usa la mitocrítica para explicar la realidad imaginaria del mito y su omnipresencia en la cultura actual: en las películas, comics, libros, vocabulario, etc.

Y, ¿qué es el mito? Un relato simbólico con, al menos, un elemento trascendente sobrenatural sagrado (evoca algo más allá de los límites de nuestros sentidos, relacionado con la divinidad). El límite entre mito, fantasía o ciencia ficción es a veces tenue, pero estriba en que solo el relato mítico tiene mitemas (además de otros temas narrativos, como cualquier relato), es decir, temas impregnados de trascendencia.

Los mitos hablan del origen del mundo (cosmogonía) y de su destino (escatología), del amor, de la naturaleza. El propio Hesíodo cuenta el inicio de todo:

En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los Inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. [En el fondo de la tierra de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro]. Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos.

Del Caos surgieron Érebo y la negra Noche. De la Noche a su vez nacieron el Éter y el Día, a los que alumbró preñada en contacto amoroso con Érebo. Gea alumbró primero al estrellado Urano con sus mismas proporciones, para que la contuviera por todas partes y poder así sede siempre segura para los felices dioses. También dio a luz a las grandes Montañas, deliciosa morada de diosas, las ninfas que habitan en los boscosos montes¹.

La ordenación del espacio –tanto terrenal como celeste– constituye uno de los temas fundamentales en las *teogonías*. La explicación del origen y devenir de la realidad natural que habitaron diversos pueblos se observa en abundantes testimonios literarios y artísticos.

En el ámbito mediterráneo, el medio acuático constituye fuente de riqueza y plenitud, pero también de peligros que se encarnan en monstruos fantásticos que atemorizan a aquellos que osan traspasar los límites de lo conocido. Las islas que brotan del mar no son más que divinidades que se han transformado en dadoras de vida –y abundantes recursos naturales– para las primeras civilizaciones. Las verdes llanuras propiciaban la agricultura y la ganadería, actividades favorecidas por el paso de las estaciones y la vigilante mirada de dioses que aseguraban el continuo paso del tiempo. Los montes daban cobijo y abrigo a aquellos desamparados, pero también simbolizaban la unión entre lo humano y lo sagrado, el punto de encuentro entre la tierra y el cielo.

Una reciente exposición ofreció un recorrido por algunas de las obras del Patrimonio Complutense que ilustran esta relación entre naturaleza, literatura y arte a través de la mitología y que, a continuación, analizaremos como exponentes máximos de la interacción entre la humanidad y la naturaleza².

El deseo de control y el dominio ejercido sobre esta geografía esbozada se aprecia en *Cosmographia* de Ptolomeo, 1486 (Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla) (Fig. 1).

El mapamundi de esta edición incunable destaca por sus vivos colores y por la representación de los vientos como doce jóvenes que soplan hacia el mundo conocido desde los distintos puntos cardinales. Además de nombrar los cuatro vientos principales (Bóreas, Noto, Céforo y Euro), el mapa incluye otros vien-

¹ Hesíodo, *Teogonía* 116-130, traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (Madrid: Editorial Gredos, 1978) 76-77.

² Exposición que sirvió de colofón al Proyecto Aglaya «Estrategias de Innovación en Mítica Cultural» (www.acisgalatea.com) iniciado en el año 2019 y en el que han participado más de 150 investigadores de 13 grupos pertenecientes a 7 universidades de la Comunidad de Madrid.

tos pertenecientes a las tradiciones grecolatina y medieval. Así, siguiendo la dirección de las agujas del reloj, se pueden apreciar los nombres de Septentrión, Aparctias, Aquilón, Cecias, Apeliotes, Subsolano, Volturino, Euronoto, Libonoto, Euroaster, Africano, Libis, Favonio, Coro, Cauro, Iapix, Argeste y Trascias.

Como explica Juan Manuel Lizarraga³, *Cosmographia* es una reimpression de la obra *Geographia* de Claudio Ptolomeo, llevada a cabo en la ciudad alemana de Ulm en 1486. Este sabio alejandrino del siglo II d. C. es el autor del único trabajo cartográfico que se conserva de la literatura antigua. Las adaptaciones de su obra, llevadas a cabo por Dominus Nicolaus Germanus y traducidas al latín por Jacobus Angelus, tienen un impacto enorme entre los geógrafos humanistas. El mapamundi presente en esta edición es un grabado xilográfico a doble cara que se difundió rápidamente en Europa gracias a la invención de la imprenta.

Al fin y al cabo, era el momento en el que la producción de mapas era necesaria para la expansión colonial: «lejos de ser un simple espejo de la naturaleza falso o verdadero, los mapas vuelven a describir el mundo –como cualquier otro documento– en términos de relaciones de poder y de prácticas culturales, preferencias y prioridades»⁴.

Cosmographia incluye un capítulo de curiosidades titulado *De locis ac mirabilibus mundi* en el que, además de localizar numerosas ciudades y accidentes geográficos, se relatan las costumbres y los sucesos prodigiosos de diversos pueblos. También cuenta con una descripción de la situación de los vientos y de otros fenómenos meteorológicos.

La representación de los vientos en el mapamundi recuerda lo importantes que estos fueron para marineros de diversas épocas. En la *Teogonía*, Hesíodo explica que los vientos más fuertes y dañinos para navegantes y agricultores son descendientes de Tifón, una deidad monstruosa fruto de los amores entre Gea, diosa primigenia de la tierra, y Tártaro, personificación del abismo⁵. Tifón, de cuyos hombros salían cien serpientes de mirada centelleante, ocasionó la destrucción del mundo primigenio con sus vientos huracanados y su aliento de fuego. Zeus venció finalmente a Tifón con el poder de su rayo, lanzándolo a un barranco oscuro y encerrándolo finalmente en el submundo. Los vien-

³ Juan Manuel Lizarraga, «Un tesoro de la cartografía antigua en la Biblioteca Histórica: la edición incunable de la “Geografía” de Claudio Ptolomeo» (Ulm 1486), *Folio Complutense*, consultado el 9-04-2023, <https://webs.ucm.es/BUCM/blogs/Foliocomplutense/3528.php>.

⁴ John Brian Harley, *The Nature of Maps* (Baltimore-Londres: John Hopkins University, 2001), 35.

⁵ Hesíodo, *Teogonía*, 820-880.

tos Bóreas, Noto, Céfito y Euro, sin embargo, no son descendientes de este monstruo primitivo, sino que son hijos de los dioses y resultan beneficiosos para los mortales.

En la *Odisea*, Ulises y sus compañeros llegan a la isla de Eolia, donde el dios Eolo, dueño de los vientos, los recibe en su magnánimo hogar⁶. Ulises acepta de su anfitrión un odre de piel de buey atado con un hilo de plata que contiene los vientos, obteniendo así el control sobre estos. Sin embargo, al décimo día de navegación, los amigos del héroe comienzan a especular sobre el contenido de la bolsa y, pensando que esta esconde valiosos tesoros, deciden abrirla mientras Ulises duerme. Se desata entonces la furia de los vientos que devuelve la embarcación a la isla de Eolia. El dios, enfurecido por la soberbia de los hombres, expulsa a los aqueos de su morada.

El lenguaje actual ha heredado de estos mitos relacionados con la meteorología términos como «tifón», para nombrar un tipo de ciclón tropical que se genera en las regiones marítimas del noroeste del Océano Pacífico. También empleamos el adjetivo «eólica», derivado del nombre del dios de los vientos, para hablar de la energía generada mediante el movimiento de las masas de aire.

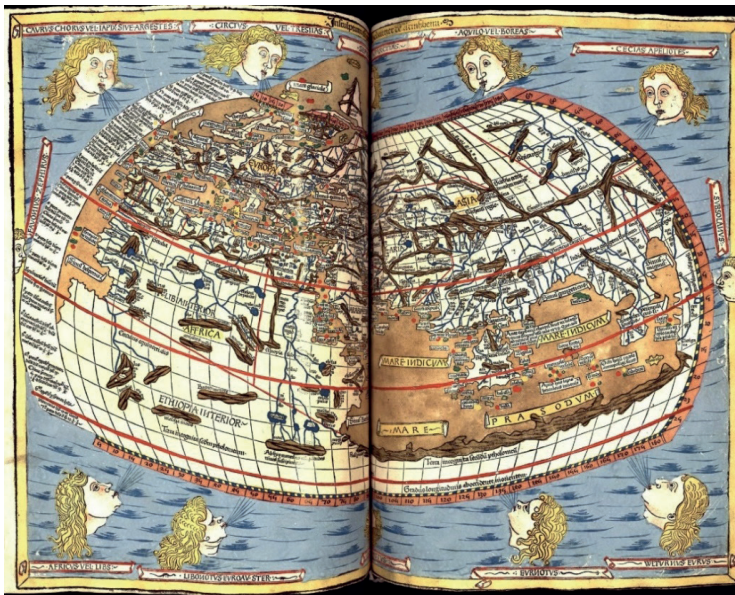


Figura 1. *Cosmographia de Ptolomeo*, 1486. Fuente: Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla.

⁶ Homero, *Odisea* X.

La importancia del mapa no como mera descripción objetiva del ámbito natural, sino como escenario de las relaciones de poder, se aprecia también en el revelador título de la obra *Theatro d'el orbe de la tierra*, en el mapa que describe *Septentrionalium regionum*, 1602. (Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca del Marqués de Valdecilla) (Fig. 2).

El atlas publicado por primera vez en 1570, contenía inicialmente cuarenta mapas. Como explica Nils G. Gerdmunson, durante los cuarenta años siguientes fue ampliado en múltiples ocasiones: tanto su autor original, Abraham Ortelius (1527-1598), como el editor que tomó el relevo, Jan Baptist Vrients (1552-1612) rectificaron los mapas anticuados y añadieron otros nuevos en una época rica en descubrimientos geográficos⁷. Las ilustraciones cartográficas se imprimían sobre papel empleando planchas de cobre.

El mapa *Septentrionalium Regionum Descriptio*, presente en el atlas desde su primera edición, representa las regiones del norte de Europa. En el momento de su publicación, algunas de las zonas de este mapa habían sido exploradas recientemente, pero otras eran completamente desconocidas, lo que propició la inclusión de vivas representaciones de criaturas mitológicas. Al fin y al cabo, tal y como explica Estrella de Diego:

El mapa alude, también y sobre todo, a la idea implícita en toda reflexión geográfica crítica que, se advertía, explica cómo no hay mapa objetivo, sino que todo depende del lugar desde el cual se definen los espacios y el mundo, porque el mapa, pese a todo, está condicionado en su escritura y lectura por la Historia que habita tras esa mano que diseña y esa visión que lee e interpreta⁸.

En la parte superior del título del mapa podemos ver una esfinge, monstruo híbrido con rostro de mujer, cuerpo de león y alas de pájaro. En su *Biblioteca*, Apolodoro relata que la esfinge fue enviada por la diosa Hera a la ciudad de Tebas para causar estragos entre la población⁹. Según un oráculo, el monstruo solo podría ser detenido por la persona que contestara la pregunta «¿qué ser provisto de voz es de cuatro patas, de dos y de tres?». Cuando el

⁷ Nils G. Gerdmunson. «Die Nordeuropakarte von Abraham Ortelius (*Septentrionalium Regionum Descrip[tio]*)». *Cartographica Helvetica: Fachzeitschrift für Kartengeschichte*, no. 27-28 (2003): 37-41. Consultado el 13-04-2023. https://web.archive.org/web/20211225183359id_/https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=chl-001:2003:27::142.

⁸ Estrella de Diego, *Contra el mapa* (Madrid: Siruela, 2008), 15.

⁹ Apolodoro, *Biblioteca* III.

rey Creonte anunció que otorgaría el reino a quien encontrase la respuesta a la pregunta de la esfinge, Edipo se dirigió a la criatura y solucionó el problema: el hombre es quien en la infancia se mueve a gatas, en la edad adulta camina erguido y en la vejez emplea un bastón.

Debajo y ligeramente a la izquierda de la esfinge, puede apreciarse una criatura homínida: posible referencia a los Cércopes de Ovidio, gentes deshonradas y malvadas que fueron transformados por Zeus en feos animales peludos que solo podían comunicarse con un ronco chillido¹⁰.

A la izquierda de la inscripción encontramos un ofitauro, un toro con cola de serpiente, descendiente de la primitiva diosa Gea. Ovidio relata que un hado había vaticinado la victoria en la guerra entre Titanes y Olímpicos para quien fuera capaz de sacrificar al ofitauro y quemar sus entrañas¹¹. Un aliado de los titanes estuvo a punto de conseguirlo, pero Zeus envió a un milano que se hizo con los restos del monstruo antes de que nadie pudiera cumplir la profecía.

En la esquina inferior izquierda se representa a Tritón, hijo de Anfítrite, antigua diosa de los mares en calma y Poseidón, gobernante del mar¹². Este híbrido entre hombre y pez poseía, según narra Hesíodo en la Teogonía, palacios de oro ocultos en las profundidades del mar¹³. Aunque las representaciones de Tritón suelen mostrarlo portando una caracola o un tridente, en este caso lo encontramos tocando un instrumento de cuerda frotada, posiblemente una fidula. En la parte superior del mapa, encontramos un ceto, monstruo marino indefinido, posible referencia a la criatura acuática femenina hija de Gea y Ponto, asociado a los peligros del mar.

La conquista del espacio natural y sus recursos se aprecia en numerosos mitos fundacionales, a menudo procedentes de oriente, ya que como afirma Burkert, «los griegos no partieron de la nada»¹⁴. La obra «Europa» forma parte del *Europae totius terrarum orbis partis praestantissimae, generalis ac particularis descriptio, tabulis nouen et sexaginta expressa: quibus adiunctae sunt in singulas chartulas enarrationes breues et perspicuae*, 1594-1596 (Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica Fondo Antiguo) (Fig. 3).

¹⁰ Ovidio, *Metamorfosis* XIV.

¹¹ Ovidio, *Fastos* III.

¹² Para más información sobre Anfítrite, ver capítulo de la Prof. Rodríguez López.

¹³ Hesíodo, *Teogonía*, 930-935.

¹⁴ William Burkert, *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*. (Barcelona: El Acantilado, 2002), 59.



Figura 2. *Septentrionalium regionum*, 1602. Fuente: Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca histórica del Marqués de Valdecilla.

Para algunos autores, el relato del rapto de Europa «no es más que una leyenda de carácter etiológico, elaborada desde el siglo VIII a. C., para justificar la colonización o expansión hacia Occidente de gentes de origen oriental»¹⁵. Así, varias hipótesis aluden al origen del nombre de la princesa fenicia: para algunos procede del griego εὐποός (de curso fácil, abundante), mientras que otros afirman que se habría originado en el término εὐρυς (extenso, espacioso). Ambas harían referencia a la riqueza de este territorio, así como a su extensión, ya que «los propios griegos desconocían los límites de la tierra que habitaban»¹⁶. Sin embargo, una tercera teoría la asocia al acádico, donde la raíz del vocablo significaría occidente, allí donde muere el sol, pues la otra parte del mundo sería oriente, donde nace.

¹⁵ Guadalupe López Monteagudo y María Pilar San Nicolas Pedraz, «El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 8 (1995): 384-385.

¹⁶ Dámaris Romero González, «El mito del rapto de Europa como punto de partida para la creación de una identidad», *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 12 (2004): 15.

La primera publicación conocida del grabado fue en *Kunst und Lehrbüchlein für die anfangenden Jungen daraus reissen und malen zu lernen*, el primer libro de Europa del que se tenga constancia destinado a un público infantil, editado en 1578 por el afamado librero alemán Sigmund Feyerabend, cuya figura se recuerda anualmente en la feria del libro de Frankfurt¹⁷.

La obra representa el mito del rapto de Europa, a cuya relación con Zeus se hace referencia ya en la *Iliada*¹⁸. En la versión de Ovidio, se describe así el momento del rapto:

La doncella real, sin saber sobre quién cabalga, se atreve incluso a sentarse en el lomo del toro, cuando el dios, poco a poco, desde la tierra y el seco litoral, lleva las huellas de sus falsas patas al agua poco profunda y desde allí se aleja un poco más allá y se lleva a su presa por la superficie mar adentro. Ella se asusta y mira la playa que ha dejado atrás a la fuerza, y se agarra a un cuerno con la mano derecha, mientras deposita la otra en el lomo; sus vestidos ondean temblorosos con la brisa¹⁹.

El relato del mito nos cuenta cómo el olímpico Zeus, encaprichado de Europa, se transforma en un toro blanco que se presenta en la playa donde está la joven entretenida junto a otras muchachas de su edad. Esta, ante la mansedumbre y belleza del animal, lo toca, cuelga guirnaldas de flores de los cuernos y, finalmente, lo monta. El falso toro, entonces, secuestra a la muchacha, adentrándose raudo en el mar, al punto que la doncella no puede ya más que asirse a los cuernos del bóvido, que lleva a la princesa fenicia hasta Creta. Allí, el dios dejará encinta a Europa, de cuya unión nacerán Minos, Radamantis y Sarpedón. Después, casará a la princesa fenicia con el rey de la isla, Asterión o Asterio, quien tomará como hijos suyos a los recién nacidos. La narración concluye con la búsqueda infructuosa de la princesa por sus hermanos varones²⁰.

El mito es de gran simbología en cuanto a que la mujer que da nombre al continente europeo es hija del rey de Fenicia, Agénor, y de abuela norteafricana, la ninfa Libia²¹, trasladándose de Oriente a Occidente y, en concreto, a la

¹⁷ Pedro Gallardo y Joaquín León, *El cuento en la literatura infantil* (Sevilla: Wanceulen, 2008), 35.

¹⁸ Homero, *Iliada* XIV, 321-322.

¹⁹ Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis* II, traducción de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca (Madrid: Gredos, 2008), 208.

²⁰ Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología clásica* (Madrid: Gredos, 2011), 211-212.

²¹ Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y Mito. Manual de iconografía clásica* (Madrid: Sílex, 2008), 103. Según otras versiones, como la de la *Iliada*, Europa es hija de Fénix o Fénice.

isla de Creta, cuna de la cultura minoica, germen de la civilización occidental. La contraposición que hoy se da entre ambos polos geográficos es, por el contrario, desde el mito, metáfora del viaje de la cultura de este a oeste. Si bien Heródoto y Estrabón desconocían los límites físicos del continente, aventuraron su origen y sus límites²².

Los mitógrafos recogen un variado repertorio de animales en los que el rey del Olimpo se transforma para seducir al objeto de su deseo, aunque en este caso, el propio toro también sufre otro tipo de metamorfosis, aquella relacionada con la conversión en elementos celestes (catasterismos)²³. De esta forma, el toro se transformaría en la constelación de Tauro, según la obra atribuida tradicionalmente a Eratóstenes, *Mitología del firmamento*, aunque que indica que otros autores la atribuyen a la Ío²⁴.

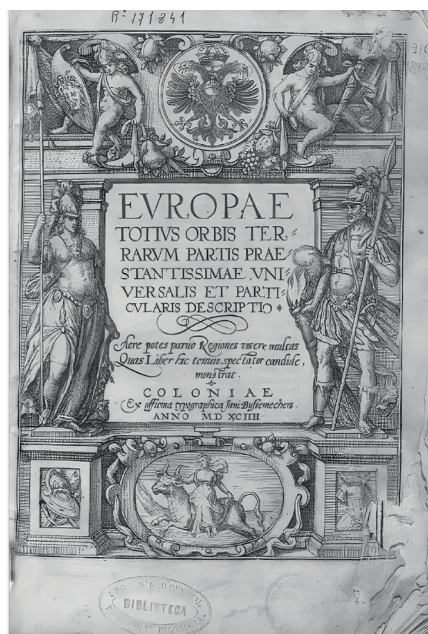


Figura 3. Europa en *Europae totius terrarum orbis partis praestantissimae, generalis ac particularis descriptio, tabulis nouen et sexagista expressa: quibus adiunctae sunt in singulas chartulas enarrationes breues et perspicuae*, 1594-1596. Fuente: Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla, Fondo Antiguo.

²² Heródoto, *Historia* III, 115; Estrabón, *Geografía* II, 26-30.

²³ Rosario Guarino, *La mitología clásica en el arte* (Murcia: Universidad de Murcia, 2000), 131.

²⁴ Eratóstenes, *Mitología del firmamento (Catasterismos)* 61-62, traducción de Antonio Guzmán Guerra (Madrid: Alianza, 1999).

Ya existen representaciones del rapto de Europa desde el siglo VII a. C. en cerámica griega²⁵. Estas primeras imágenes muestran a la princesa junto al toro pero no sobre él y sentada en el animal que camina o corre, vestida con largo peplo y agarrándose a uno de sus cuernos, aunque ya en el siglo VI a. C. se acuña el modelo iconográfico que gozará de más éxito entre artistas posteriores: Europa a lomos del bóvido²⁶.

Dionisos para los griegos y Baco para los romanos, era una divinidad de orígenes remotos que unía oriente y occidente gracias al obsequio ofrecido a la humanidad: el deleite del vino. Su gran triunfo en India –pues así lo entendían los mitógrafos– y su gloriosa procesión de vuelta a Grecia, se ha representado en infinidad de soportes: el dios, acompañado de su esposa Ariadna sobre un carro, es seguido por un amplio cortejo de figuras embriagadas al son de la música, exóticos animales y bestias fantásticas, entre los que destacan los sátiros. La obra de Juan Gálvez Rodríguez, *Sátiro escanciador*, de 1790, ilustra el interés por el regalo dionisiaco (Fig. 4).

Juan Gálvez Rodríguez (1773-1846) realizó este dibujo a sanguina y clarión en 1790, empleando la técnica de la sanguina con toques de clarión. Se trata de una obra llevada a cabo durante su formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde más adelante ejercería su labor como profesor. Como recoge Rafael Contento Márquez, Gálvez Rodríguez fue un artista neoclásico que obtuvo importantes reconocimientos, tanto en el ámbito académico como en la corte madrileña²⁷. Trabajó formas y géneros muy diversos (el grabado histórico, el retrato, el diseño de muebles), pero destaca por su actividad como decorador mural de los palacios de la monarquía y la nobleza. Frente al estilo recargado de un rococó incipiente, Juan Gálvez prefirió el uso de formas más simples, inspirándose en la pintura pompeyana, como ocurre en esta obra.

Si bien la cerámica griega suele estar decorada con sátiros grotescos y obscenos, Gálvez Rodríguez escoge un modelo iconográfico diferente, siguiendo el ejemplo del escultor griego Praxíteles (s. IV a. C.). El dibujo presenta una plasticidad escultórica que, sin embargo, no deja de poseer cierto dinamismo, propiciado por la posición del cuerpo y el gesto del brazo. El sátiro reposa sobre un pilar, acentuando así la llamada curva praxiteliana de sus caderas.

²⁵ *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), IV. 1 (Artemis, 1988), s.v. «Europe».

²⁶ *Ibid*, IV. 2 (Artemis, 1988), s.v. «Europe».

²⁷ Rafael Contento Márquez, «Gálvez Rodríguez, Juan Mora (Toledo), 2.VII.1773 – Madrid, 12.XII.1846. Pintor». Consultado el 13-04-2023. <https://dbe.rah.es/biografias/19313/juan-galvez-rodriguez>.

El leve giro del tronco rompe la simetría del torso y la mirada del personaje dirige la atención del espectador hacia el objeto que permite reconocer fácilmente la temática dionisiaca: un recipiente con el que el joven sátiro se dispone a escanciar vino. Otros elementos, como las uvas que sostiene en la mano derecha y la hoja de parra que tapa decorosamente el sexo, ayudan también a reconocer la fuente mítica de la obra.

Aunque el carruaje de Dionisos-Baco en ocasiones puede verse reducido a un trono rodado, o convertido en una barca en ejemplos procedentes de Egipto, la necesidad de representar al dios en tránsito evoca la movilidad de los intercambios entre Europa-Asia-África²⁸.

Eurípides pone en boca de Dionisos su amplio periplo²⁹:

Dejando atrás los campos auríferos de los lidios y los frigios, las altiplanicies de los persas asaeteadas por el sol y los muros bactrianos, pasando por la tierra de crudo invierno de los medos y por la Arabia feliz, y por toda la zona del Asia que a lo largo del salado mar se extiende con sus ciudades de hermosas torres, bien pobladas por una mezcla de griegos y bárbaros, he llegado en primer lugar a esta ciudad de los griegos, tras de haber levado allí también mis coros y fundado mis ritos, a fin de ser un dios patente a los mortales³⁰.

De esta forma, la vid, necesaria para la producción de vino, se convirtió en símbolo de civilización y expansión colonial. Desde el Neolítico existe registro del consumo del fermento de la vid, aunque su cultivo no llegaría hasta el s. VIII a. C. en el Creciente fértil y el Levante mediterráneo. Su consumo como alimento, medicina, sustancia recreativa, etc., fomentó el florecimiento de lazos sociales, comerciales, y religiosos³¹. En Grecia, las fuentes literarias antiguas dan testimonio del descubrimiento de la vid por el propio Dionisos, así como también de su consumo institucionalizado en el Ática:

²⁸ John Boardman, *The Triumph of Dionysos* (Oxford: Archaeopress, 2014), 3-9. Guadalupe López Monteagudo, «Mito y Viaje. Leyendas fundacionales en la Antigüedad clásica», *Anas* 29-30 (2016-2017), 240-241.

²⁹ Eurípides, *Bacantes*, 14-22.

³⁰ Eurípides. *Tragedias* III, traducción y notas de Carlos García Gual, Luis Alberto de Cuenca y Prado (Madrid: Gredos, 1979): 348.

³¹ Patrick E. McGovern, *Ancient Wine. The Search for the Origins of Viniculture* (New Jersey: Princeton University Press, 2003), 239-240.

Dioniso fue el descubridor de la vid y, enloquecido por Hera, anduvo errante por Egipto y Siria. Acogido primero por Proteo, rey de los egipcios, llegó más tarde a Cíbela, en Frigia; allí purificado por Rea e iniciado en sus rituales, recibió de ella la túnica y marchó a través de tracia contra los indios³².

A cambio de su generosa hospitalidad Líber (Dionisos) le dio a Eneo la vid como regalo y le enseñó el modo de cultivarla, y decidió que el fruto de ella fuera llamado óenos por el nombre del anfitrión. Cuando Liber Pater se dirigió hacia los hombres para mostrarles la suavidad y dulzura de sus frutos, fue acogido en casa de Icario y Erígone con generosa hospitalidad. Les dio un odre lleno de vino como regalo, y mandó que lo difundieran por todas las regiones³³.

Los sátiros se hallan entre los personajes más populares del cortejo dionisiaco, puesto que ofrecían a los artistas un sinnúmero de oportunidades para demostrar su maestría al representar su anatomía, posturas y escorzos. El sátiro que más amaba el vino, según la tradición grecolatina, es el barbudo Sileno. Eurípides lo considera en *Cíclope* el padre de toda su especie³⁴. Según el drama satírico de este poeta trágico, Sileno y sus pícaros compañeros navegaban para rescatar a Dionisio cuando su embarcación quedó varada en la isla del monte Etna, donde el temible cíclope Polifemo los esclavizó. En esta versión del mito, cuando Ulises y sus hombres llegan a la isla, comercian con los sátiros para obtener víveres a cambio de vino. Cuando el intercambio es descubierto por Polifemo, Sileno insta al cíclope a devorar a los aqueos para librarse de su ira. Más adelante, los sátiros se aprovechan de la astucia de Ulises quien, dando un nombre falso y emborrachando al cíclope, consigue clavarle una estaca en el ojo y huir de la isla. Sileno y sus compañeros logran, gracias a la estratagema del héroe aqueo, continuar su camino en busca del dios del vino.

El carácter traicionero y soberbio de estas criaturas también puede resultarles perjudicial. Cuenta Ovidio³⁵ que el sátiro Marsias presumió de su talen-

³² Apolodoro, *Biblioteca* III, 25, traducción de Margarita Rodríguez Sepúlveda (Madrid: Gredos, 1985), 145.

³³ Higino, *Fábulas*, 129-130, traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz (Madrid: Gredos, 2009), 220.

³⁴ Eurípides, Antonio Melero Bellido. *Cuatro tragedias y un drama satírico: (Medea, Troyanas, Helena, Bacantes, Cíclope)* (Akal/Clásica; Clásicos Griegos, 26. Madrid: Akal, 1990).

³⁵ Ovidio, *Metamorfosis* VI.

to tocando la flauta, asegurando que su habilidad era superior a la de Apolo. El dios de las artes desafió a Marsias y, tras tocar una melodía más hermosa que la del sátiro, hizo que desollaran al perdedor. Los amigos del desgraciado (los faunos, los sátiros, las ninfas y los pastores) lloraron el sufrimiento del flautista y sus lágrimas fueron transformadas por la tierra en un río de aguas cristalinas que tomó el nombre de Marsias.



Figura 4. Juan Gálvez Rodríguez, *Sátiro escanciador*, dibujo en sanguina, 1790. Fuente: Dibujos antiguos de la Facultad de Bellas Artes, Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid.

Por último, quisiéramos destacar cómo el conocimiento del entorno natural –y su explotación– constituyó el germen de la exploración del vasto territorio por cartografiar. Esta relación se refleja en el arte y la literatura, tal y como hemos demostrado, desde la Antigüedad clásica hasta nuestros

días, puesto que la reimpresión y reedición de mapas y *teogonías* –así como sus ilustraciones– no hacen más que revisar y reinterpretar principios asociados a la articulación del medio que habitamos. Se trata de una forma de trasladar a un medio gráfico una suerte de narraciones alusivas a los conflictos, las rutas comerciales y las corrientes de pensamiento: «todo mapa geográfico presupone una idea narrativa, es concebido en función de un itinerario, es Odisea»³⁶.

El rapto de Europa evoca el nacimiento de una nueva civilización, heredera de oriente, en donde la violencia no pasa desapercibida. Dionisos-Baco, como dios civilizador a caballo entre oriente y occidente, encarna la potencia creadora y su regalo a la humanidad, la vid, el cultivo que asegurará el florecimiento de las sociedades. Estos mitos fundacionales, junto a muchos otros, suponen los cimientos de la cultura clásica y su interacción con el ámbito natural donde se floreció.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

- Apolodoro, *Biblioteca* III. Traducción de Margarita Rodríguez Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos, 1985.
- Eratóstenes, *Mitología del firmamento (Catasterismos)*. Traducción de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza, 1999.
- Eurípides, *Cuatro tragedias y un drama satírico (Medea, Troyanas, Helena, Bacantes, Cíclope)*. Traducción Antonio Melero Bellido. Madrid: Akal, 1990.
- Eurípides, *Tragedias* III. Traducción y notas de Carlos García Gual, Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Editorial Gredos, 1979.
- Hesíodo, *Teogonía*. Traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (Madrid: Editorial Gredos, 1978) 76-77.
- Higinio, *Fábulas*. Traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz. Madrid: Editorial Gredos, 2009.
- Ovidio, *Metamorfosis*. Traducción de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Gredos, 2008.

³⁶ Italo Calvino. «El viandante en el mapa», en *Colección de arena*, ed. Por Italo Calvino, 28-39 (Madrid: Siruela, 2001), 32.

Fuentes secundarias

- Aghion, Irene, Claire Barbillon y Francois Lissarrague. *Guía iconográfica de los héroes de la Antigüedad*. Madrid: Alianza, 2008.
- Boardman, John. *The Triumph of Dionysos*. Oxford: Archaeopress, 2014.
- Burkert, William. *De Homero a los magos. La tradición oriental en la cultura griega*. Barcelona: El Acanalado, 2002.
- Calvino, Italo. «El viandante en el mapa». En *Colección de arena*, editado por Italo Calvino, 28-39. Madrid: Siruela, 2001.
- Contento Márquez, Rafael. «Gálvez Rodríguez, Juan Mora (Toledo), 2.VII.1773-Madrid, 12.XII.1846. Pintor». *Real Academia de la Historia*. Consultado el 13-04-2023. <https://dbe.rah.es/biografias/19313/juan-galvez-rodriguez>.
- De Diego, Estrella. *Contra el mapa*. Madrid: Siruela, 2008.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.
- Gallardo, Pedro y Joaquín León. *El cuento en la literatura infantil*. Sevilla: Wanceulen, 2008.
- Germundson, Nils G. «Die Nordeuropakarte von Abraham Ortelius (Septentrionalium Regionum Descrip[tio])». *Cartographica Helvetica: Fachzeitschrift für Kartengeschichte*, nº. 27-28 (2003): 37-41. Consultado el 13-04-2023. https://web.archive.org/web/20211225183359id_/https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=-chl-001:2003:27::142.
- Guarino, Rosario. *La mitología clásica en el arte*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.
- Harley, John Brian. *The Nature of Maps*. Baltimore-Londres: John Hopkins University, 2001.
- Lizarraga, Juan Manuel. «Un Tesoro de la cartografía antigua en la Biblioteca Histórica: la edición incunable de la “Geografía” de Claudio Ptolomeo (Ulm 1486)», *Folio Complutense*. Consultado el 9-04-2023. <https://webs.ucm.es/BUCM/blogs/Folocomplutense/3528.php>.
- López Monteagudo, Guadalupe. «Mito y viaje. Leyendas fundacionales en la Antigüedad clásica». *Anas* 29-30 (2016/2017): 239-248.
- López Monteagudo, Guadalupe y María Pilar San Nicolás Pedraz. «El mito de Europa en los mosaicos hispano-romanos. Análisis iconográfico e interpretativo», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua*, 8 (1995): 383-438.
- McGovern, Patrick E. *Ancient Wine. The Search for the Origins of Viticulture*. New Jersey: Princeton University Press, 2003.
- Robertson, Martin. «Europe». *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, IV. 1 (1998): 76-92.

Romero González, Dámaris. «El mito del rapto de Europa como punto de partida para la creación de una identidad». *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades* 12 (2004): 13-18.

Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 2011.