

De rerum natura

Ecomitocrítica y protoecología a
través de las artes y la literatura

Ana Valtierra Lacalle y

Claudina Romero Mayorga (eds.)



De rerum natura

**Ecomitocrítica y protoecología
a través de las artes y la literatura**

La colección Estudios Literarios ofrece una investigación de primera calidad sobre la literatura en todas sus formas y sobre las tendencias actuales de la crítica literaria; de este modo complementa la labor realizada por la Universidad Complutense de Madrid en la divulgación de estudios de investigación con una perspectiva global.

Comité científico de la colección

Dirección

Jesús Ponce Cárdenas
Universidad Complutense de Madrid, España

Secretaría

Marta Fernández Bueno
Universidad Complutense de Madrid, España

Asesoría

Rafael Bonilla Cerezo
Universidad de Córdoba, España

Esther Borrego Gutiérrez
Universidad Complutense de Madrid, España

Clizia Carminati
Universidad de Bérghamo, Italia

Sarissa Carneiro
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile

Carlo Caruso
Universidad de Siena, Italia

Francisco García Jurado
Universidad Complutense de Madrid, España

Agnès Guiderdoni
Universidad Católica de Lovaina, Bélgica

Miguel Herrero de Jáuregui
Universidad Complutense de Madrid, España

Patricia Marín Cepeda
Universidad de Valladolid, España

Matías Martínez
Bergische Universität Wuppertal, Alemania

Aude Plagnard
Universidad Paul-Valéry, Francia

Anne-Pascale Pouey-Mounou
Universidad de la Sorbona, Francia

Fernando Rodríguez Mansilla
Hobart and William Smith Colleges, Estados Unidos

Jonathan Thacker
Universidad de Oxford, Reino Unido

De rerum natura

**Ecomitocrítica y protoecología
a través de las artes y la literatura**

Ana Valtierra Lacalle y
Claudina Romero Mayorga (eds.)

Primera edición: diciembre 2024

© 2024, De los textos: sus autores
© 2024, Ediciones Complutense
Pabellón de Gobierno
Isaac Peral s/n
28015 Madrid
913 941127
info.ediciones@ucm.es
www.ucm.es/ediciones-complutense

ISBN (PDF): 978-84-669-3870-9
DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/est.008>

Diseño de cubiertas de la colección: Koln Studio

Imagen de cubierta: *Quimera mitológica*, técnica mixta sobre papel (2024). Obra realizada por la artista Solange Contreras Pávez. Imagen cortesía de la Galería Espacio Punto Nemo (Madrid).



Esta publicación se edita con licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International. Esta licencia permite copiar y distribuir el material en cualquier medio o formato, pero sin crear derivados ni adaptaciones de la obra, únicamente con fines no comerciales y siempre que se otorgue la atribución al creador. La atribución se debe hacer de la siguiente manera:

Valtierra Lacalle, Ana y Claudina Romero Mayorga, eds. *De rerum natura. Ecomitocrítica y protoecología a través de las artes y la literatura*. Madrid: Ediciones Complutense, 2024. <https://doi.org/10.5209/est.008>.

Cualquier material de terceros contenido en este libro no está cubierto por la licencia Creative Commons. En caso de reutilizar material de terceros, es necesario obtener los permisos directamente del propietario de los derechos de autor.

Ediciones Complutense garantiza un riguroso proceso de selección y evaluación de los trabajos que publica.

Agradecemos al Departamento de Didáctica de las Ciencias Experimentales, Sociales y Matemáticas de la Facultad de Educación, de la Universidad Complutense de Madrid, por su apoyo financiero a la publicación de esta obra. Se ha realizado dentro del proyecto Aglaya: “Estrategias de Innovación en Mitocrítica Cultural” (H2019/HUM5714). Nuestro más profundo agradecimiento a Borja Ormazábal, por todo su buen trabajo y ayuda.

Índice

Del mito a la mitocrítica	11
José Manuel Losada Goya	
<i>De rerum natura: ecomitocrítica y protoecología a través de las artes y la literatura</i>	13
Ana Valtierra Lacalle y Claudina Romero Mayorga	
Filemón y Baucis, o el deseo de morir juntos. Una encina y un tilo quedaron entrelazados para siempre	19
Javier del Hoyo	
Hécate, divinidad mediadora entre la naturaleza y la humanidad	31
Claudina Romero Mayorga	
Mitos y leyendas de la montaña pirenaica	57
Montserrat López Mújica	
Consideraciones sobre la iconografía y simbolismo de los úrsidos en la Antigüedad y la Edad Media	77
Herbert González Zymła	
Serpientes y mujeres: el binomio de la maldad en el arte	127
Ana Valtierra Lacalle, Claudina Romero Mayorga y Sandra García-Sinausía	
Hijas del mar y compañeras de las olas: en torno a las nereidas y a su reina en el arte clásico	155
Isabel Rodríguez López	
Reflejos de naturaleza. Algunos apuntes sobre la representación del paisaje en el arte: el caso de los «paisajes nilóticos»	179
Eleonora Voltan	
Algunos testimonios del Patrimonio Complutense	207
Claudina Romero Mayorga, Borja Ormazábal Hernández y Carolina López Fic	

Del mito a la mitocrítica

José Manuel Losada Goya

Universidad Complutense de Madrid

<https://dx.doi.org/10.5209/est.008.01>

En sus primeros albores, apabullado ante determinados acontecimientos extraordinarios, el ser humano produce el mito. No logra comprenderlos, e idea modos lingüísticos de domeñarlos, aunque sea de modo provisional. Más adelante, a medida que el espíritu humano adquiere un mayor dominio intelectual, comienza una crisis del mito: no hay explicación mítica sin contrapartida escéptica.

Sorprendentemente, en los tiempos antiguos de las tradiciones occidentales (culturas grecolatina, judeocristiana, celta, nórdica, eslava, finoúgria), en la Edad Media e, incluso, en la Moderna, reaparecen nuevos mitos y un sinnúmero de adaptaciones de los mitos arcaicos. Si bien estas nuevas mitologías conviven con una desmitificación generalizada, muestran la necesidad humana de recurrir a los mitos para explicar lo inexplicable.

Es muy complejo, pero no imposible, estudiar los mitos de manera coherente. La disciplina correspondiente (auténtica ciencia) se denomina mitocrítica. Hay muchos tipos de mitocrítica. A lo largo del siglo xx han tenido éxito los acercamientos de etnólogos y sociólogos (Lévi-Strauss, Durand), classicistas (Kirk, Ruiz de Elvira), epistemólogos (Ricœur, Hübner).

En los últimos veinte años, la Universidad Complutense ha promocionado considerablemente el estudio de los mitos mediante la creación de ACIS (Grupo de Investigación de Mitocrítica), Asteria (Asociación Internacional de Mitocrítica), *Amaltea*, Revista de Mitocrítica, la organización de siete Congresos Internacionales de mitocrítica y la obtención de cinco Proyectos de Investigación en mitocrítica.

Recientemente ha sido publicado el volumen *Mitocrítica cultural. Una definición del mito* (Ediciones Akal, 2022, 832 pp.), donde José Manuel Losada define el mito como «relato funcional, simbólico y temático de acontecimientos extraordinarios con referente trascendente sobrenatural sagrado, carentes,

en principio, de testimonio histórico, y remitentes a una cosmogonía o una escatología individuales o colectivas, pero siempre absolutas».

También el equipo del prof. Losada acaba de proponer al Ministerio un proyecto de investigación que combina la mitología con la ecología: «Actividades de investigación para una ecomitocrítica». El equipo, compuesto por 89 investigadores, se propone establecer los fundamentos de una nueva disciplina, la ecomitocrítica, con la esperanza de contribuir a entender mejor los mitos, aumentar la conciencia medioambiental y alcanzar la excelencia académica en el ámbito de la sostenibilidad.

***De rerum natura*: ecomitocrítica y protoecología a través de las artes y la literatura**

Ana Valtierra Lacalle

Universidad Complutense de Madrid

Claudina Romero Mayorga

University of Reading

<https://dx.doi.org/10.5209/est.008.02>

Aunque el término *ecología* es un neologismo acuñado por Ernest Haeckel en 1866, es posible rastrear en muchas de las fuentes escritas y visuales la existencia de una preocupación «protoecológica» que defendía el no abusar del medio ambiente hasta su destrucción. Desde época antigua se insiste en la moderación en el uso de los recursos naturales, la necesidad de limitar la contaminación acústica, los problemas de la deforestación o el inconveniente de la ingesta de tóxicos, como el plomo utilizado en cañerías y otros materiales.

Dentro de la disciplina de la Historia Social, se ha desarrollado la Historia Medioambiental, especialmente en el mundo académico anglosajón, latinoamericano y sudasiático, la cual busca

entender cómo los seres humanos vivieron, trabajaron, y pensaron en relación con el resto de la naturaleza, a través de los cambios que se produjeron en el tiempo. La especie humana es parte de la naturaleza, pero comparada con la mayor parte de otras especies, hemos causado alteraciones mucho más profundas en las condiciones de la tierra, el mar, el aire, y en otras formas de vida¹.

En las sociedades preindustriales se observan dos actitudes hacia el medio ambiente: una consideraba a la naturaleza como el gran teatro de los dioses,

¹ John Donald Hughes, *What is Environmental History?* (Cambridge: Polity Press, 2016), 1-2. Traducción de CRM.

cuyas potencias producían los fenómenos naturales, mientras que otra veía en la naturaleza el verdadero escenario de la razón, centrandó su análisis en la supremacía de la figura del hombre. Prueba de la primera, se observa en la condición sacra de los bosques en la Antigüedad y el interés por la conservación de las especies arbóreas y animales allí desarrolladas; prueba de la segunda, se encuentra en la disposición de la escuela aristotélica hacia la botánica². Asimismo, grandes desastres medioambientales, como terremotos, incendios, inundaciones, erupciones de volcanes, *tsunamis*, plagas, etc., han afectado el devenir de las sociedades antiguas y medievales: la influencia de la población y los movimientos de expansión y sobreexplotación de la naturaleza están siendo revisados por investigadores contemporáneos, ya que, si entendemos a la propia naturaleza como una «historia», se convierte en un proceso de construcción y reconstrucción a través del tiempo³.

La mitología clásica y el bestiario medieval se hicieron eco del pensamiento de la época: los relatos indagan en la interrelación entre la sociedad y la naturaleza, en los posibles beneficios o riesgos que esta podía acarrear, así como también en los intentos por regular y controlar el biotopo. Gracias a los mitos, sabemos que al ser humano le preocupaba lo cambiante y peligroso que podía ser el mar para los pescadores, lo importante que era contar con agua limpia y las especies arbóreas que servían para su subsistencia. Hasta tal punto fue importante la mitología en el pensamiento y la relación con el entorno, que existieron una serie de divinidades, cuyos mitos explícitamente daban cuenta de la regulación de los ciclos vitales: cada dios y diosa tenía su área de especialización en el mundo natural y era responsable de su cuidado y mantenimiento.

Así, se elaboraron una serie de narraciones en las que se ofrecía una construcción imaginada que pretendía explicar los fenómenos naturales: las tormentas eran recordatorios del poder de Zeus/Júpiter y su trueno⁴; el mar enfurecido y los temblores de tierra no eran más que la expresión de enojo de

² John Donald Hughes, «Ecology in ancient Greece», *Inquiry* 18:2 (1975): 115-125; «Mediterranean Environmental History», en *New Horizons. Mediterranean Research in the 21st century*, ed. por Mihran Dabag, Nikolas Jaspert, Achim Lichtenberger, y Dieter Haller, 225-236 (Brill: Leiden, 2016), 225-227.

³ Hughes, *What is Environmental History?*, 4-8; José Augusto Pádua, «As bases teóricas da histórica ambiental», *Estudos Avançados* 24, 68 (2010): 81- 101. Para un estudio en profundidad sobre el estado del arte, ver John R. McNeill. «The State of the Field of Environmental History»; *The Annual Review of Environment and Resources* (2010): 345-374. DOI 10.1146/annurev-environ-040609-105431.

⁴ *Himno órfico 19 a Zeus*.

Posidón/Neptuno⁵. Quizá uno de los mitos claves sea el rapto de Perséfone, el cual provoca la tristeza de su madre, Deméter, la diosa de la agricultura⁶. Este mito no solo da cuenta del ciclo vital de la tierra, sino que establece un calendario de cosechas y proporciona información sobre la disponibilidad o no de grano, dependiendo del momento del año, incidiendo en la economía de las sociedades agrarias mediterráneas.

Por otro lado, la mitología ofrece una visión casi científica a la hora de catalogar el reino vegetal y animal: cultivos claves para el desarrollo de las sociedades, como el olivo y la vid, eran regalos de los dioses; flores como el narciso y el jacinto deben sus nombres a efebos que fueron víctimas de su propia belleza⁷; los animales se concebían como símbolos de las potencias divinas: el águila de Zeus/Júpiter, el mochuelo de Atenea/Minerva, el pavo real de Hera/Juno, etc., y sus habilidades y destrezas constituyen una clara muestra de la sacralidad de la naturaleza. Asimismo, ciertos animales se hallaban bajo la protección de los dioses: los rebaños eran amparados por Hermes/Mercurio, los ciervos en los montes por Ártemis/Diana, etc. Autores antiguos⁸ ya admiten que la deforestación y erosión del terreno provocaron grandes cataclismos en las sociedades: los bosques eran la fuente principal de material de construcción y combustible, por lo que en épocas de conflictos era habitual encontrar centros urbanos arrasados rodeados de territorios desprovistos de recursos naturales⁹.

El interés por conocer, comprender y controlar el medioambiente constituyó una pieza clave a la hora de elaborar estrategias agrarias y políticas económicas. El deseo por dominar el territorio en donde se asentaba la población y los inicios colonizadores, se aprecia en el llamado rapto de Europa¹⁰, en el que una princesa fenicia (oriental) con ese nombre, es raptada por Zeus y llevada hacia Creta (occidente). En esta crónica subyace la fascinación por el control del biotopo y la necesidad de explorar nuevos territorios cuando los propios ya no proporcionaban suficientes recursos naturales. Es por ello que, entre los grandes historiadores griegos, se encuentran tres que estaban

⁵ *Himno órfico 17 a Posidón.*

⁶ *Himno homérico 2 a Deméter, 267-483.*

⁷ Pausanias, *Descripción de Grecia* 9.31, 7-9; Ovidio, *Metamorfosis* 10, 162 y ss.

⁸ Virgilio, *Bucólicas* 7.49-50; Plinio, *Historia Natural* 16.75 (194).

⁹ John Donald Hughes and Thirgood, John V., «Deforestation, Erosion, and Forest Management in Ancient Greece and Rome», *Journal of Forest History* 26, 2 (1982): 60-75.

¹⁰ Ovidio, *Metamorfosis* 2, 866 y ss.

fascinados por la Geografía: Heródoto, Polibio y Posidonio¹¹. De la misma forma, numerosos mitos recogen los variados intercambios culturales que se producían entre Oeste-Este: el nacimiento de Afrodita/Venus¹², el triunfo de Dionisos/Baco¹³, etc.

En la presente publicación, se ofrece un acercamiento a algunos de estos mitos a través de la Historia del Arte y la Literatura. José Manuel Losada Goya explica la metodología transversal de la mitocrítica para revisar este tema, mientras que Javier del Hoyo propone un análisis del relato de Ovidio sobre la metamorfosis de Filemón y Baucis, realizando un estudio sobre temas habituales en la literatura de la Antigüedad. Claudina Romero Mayorga profundiza en la figura de Hécate como divinidad mediadora entre la naturaleza y la humanidad, así como las nuevas potencias que adquiere la diosa a través de la literatura. Por su parte, Montserrat López explora los mitos y leyendas de la montaña pirenaica, especialmente a través de la tradición oral. La percepción del poder los osos y su simbolismo en el arte y literatura de época antigua y medieval centra el estudio de Herbert González, mientras que Sandra García-Sinausía se vuelca en la relación simbólica entre la mujer y la serpiente en la cultura occidental. Isabel Rodríguez evoca la figura de las nereidas, personificaciones del lado amable del abismo marino, tanto en fuentes artísticas como escritas, al igual que Eleonora Voltán, que centra su contribución en las personificaciones de los paisajes en la pintura nilótica. Por último, una selección de obras pertenecientes al Patrimonio Complutense, ilustran la preocupación por la comprensión y dominio del medio ambiente a través de la literatura y las artes visuales.

Referencias bibliográficas

- Bakhuizen, Simon Cornelis. «Social Ecology of the Ancient World». *L' Antiquité Classique* 44 (1975): 211-218.
- Hughes, John Donald. «Ecology in ancient Greece». *Inquiry* 18:2 (1975): 115-125.
- Hughes, John Donald. *What is Environmental History?* Cambridge: Polity Press, 2016.
- Hughes, John Donald. «Mediterranean Environmental History». En *New Horizons*.

¹¹ Simon Cornelis Bakhuizen, «Social Ecology of the Ancient World», *L' Antiquité Classique* 44 (1975): 211.

¹² Hesíodo, *Teogonía* 190 y ss.

¹³ Nonno, *Dionisiaca* 47, 265 y ss.

- Mediterranean Research in the 21st century*, editado por Mihran Dabag, Nikolas Jaspert, Achim Lichtenberger, y Dieter Haller, 225-236. Brill: Leiden, 2016.
- Hughes, John Donald y John V. Thirgood. «Deforestation, Erosion, and Forest Management in Ancient Greece and Rome». *Journal of Forest History* 26, 2 (1982): 60-75.
- McNeill, John R. «The State of the Field of Environmental History». *The Annual Review of Environment and Resources* (2010): 345-374. DOI 10.1146/annurev-environ-040609-105431.
- Pádua, José Augusto. «As bases teóricas da histórica ambiental». *Estudos Avançados* 24, 68 (2010): 81-101.

Filemón y Baucis, o el deseo de morir juntos. Una encina y un tilo quedaron entrelazados para siempre

Javier del Hoyo

Universidad Autónoma de Madrid

<https://dx.doi.org/10.5209/est.008.03>

La mitología clásica nos brinda narraciones de extraordinaria belleza. Muchos de estos relatos terminan en una transformación o metamorfosis en animal o árbol¹. En algunos se percibe la influencia de otras culturas vecinas, como la hebrea, cuyos relatos bíblicos han permanecido vivos hasta nuestros días. En varios de los mitos clásicos vemos que lo que realmente se nos transmite son conceptos universales, como el secreto deseo del hombre de alcanzar algo difícil o irrealizable, por ejemplo, la eterna voluntad de no morir nunca. En otras ocasiones –como la que ahora vamos a comentar– vemos que subyace el anhelo de tantos matrimonios que, tras haber vivido toda una vida juntos, desean también morir juntos, porque no pueden soportar ni la idea de seguir en este mundo sin la presencia del otro ni la pesadumbre interna de tener que enterrar un día a su ser querido². Esta realidad, que probablemente es universal, se designa en una lengua como el árabe con una palabra, *yaqburni*³, que en árabe significa literalmente «¡que me entierre a mí!», y hace referencia al

¹ De las 175 metamorfosis narradas por Ovidio, las más numerosas son las transformaciones en animales, 55; después en piedra, 27; en tercer lugar, en seres de la vegetación, 12. Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias, «Introducción», en *Metamorfosis* 44-46 (Cátedra: Madrid, 1997).

² Un ejemplo, entre tantos, es el del filósofo Gustavo Bueno, que falleció el 7 de agosto de 2016, solo dos días después que su esposa, Carmen Sánchez. Enfermo desde hacía unos meses, había sufrido un infarto días antes y se encontraba muy débil y en silla de ruedas, como su esposa, con la que había contraído matrimonio en 1953 y a la que se encontraba estrechamente unido (*El Mundo digital*, 7-8-2016).

³ Elena Álvarez Mellado, *Anatomía de la lengua. Historias, curiosidades y porqués del idioma* (Vox: Barcelona, 2016), 111.

deseo de morir antes que perder a un ser querido y de que sea ese precisamente quien nos despida.

1. Unos viajeros inesperados

El mito nos lo cuenta el mitógrafo latino Ovidio⁴ en el libro VIII de sus *Metamorfosis*⁵. Nos dice el poeta que en otro tiempo los dioses Júpiter y Mercurio, deseando conocer la hospitalidad de los hombres, se transformaron un día en mendigos⁶ y emprendieron un largo viaje⁷. Llegaron a Frigia, región situada al noroeste de la actual Turquía, en medio de una gran tormenta⁸, y allí fueron pidiendo a sus habitantes un lugar donde guarecerse y donde poder pasar la noche. Pero aquellos hombres, recelosos de dos peregrinos cuya identidad desconocían, duros de mente y de corazón, se negaron a hospedarlos⁹. Tan solo un matrimonio de ancianos, Filemón y Baucis, les permitió entrar en su humilde cabaña. Era baja y de reducidas dimensiones, cubierta de paja y cañizo. Tan pequeña era la choza que Júpiter y Mercurio tuvieron que agachar la cabeza para poder entrar, remarcando ese contraste de quien es el «padre de dioses y hombres»¹⁰, dueño del rayo y de la luz, que debe abajarse para entrar.

⁴ El relato se narra por primera vez en Ovidio (43 a. C. - 17 d. C.). Aunque tiene influencia del poeta griego Calímaco (Georges Lafaye, *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs* (Hildesheim: Olms, 1971, 38), es original en Ovidio en cuanto a su composición y desarrollo.

⁵ Ovidio, *Metamorfosis* 620-724.

⁶ El mitema del camuflaje de alguien importante bajo la apariencia de un mendigo lo vemos ya en Ulises al llegar a Ítaca (Homero, *Odisea* XIV) y se continuará en la literatura a lo largo de los tiempos. Lo incluye Shakespeare en *Enrique V* (1599), donde el rey se disfraza de un soldado más para comprobar el ánimo de los soldados antes de la batalla, y para saber qué opinan del rey. Para el tema del mendigo en la literatura, véase Elisabeth Frenzel, *Diccionario de motivos de la literatura universal* (Madrid: Gredos, 1980), 212-219.

⁷ Esta prueba la habían hecho ya previamente Zeus y Hermes con el arcadio Licaón (Ovidio, *Metamorfosis* I, 209-252), a quien Zeus transformó en lobo a causa de su salvaje reacción, ya que le sirvió a la mesa a su propio hijo cocinado como muestra de hospitalidad, para saber si Zeus era omnisciente y podía adivinar de quién era aquella carne. También es célebre la visita que Ceres, vestida de anciana, hace a Céleo (Ovidio, *Fastos* IV, 507 ss), así como la de Júpiter, Mercurio y Neptuno a Hirio (Ovidio, *Fastos* V, 493 ss).

⁸ El tema de la tormenta hace de la hospitalidad algo más necesario y conmueve a su vez más al espectador por la mayor necesidad que tienen los peregrinos que solicitan ayuda. En películas de temática muy diversa se recoge este mitema, por ejemplo en *Knock Knock* (2015), nueva versión de *Death game* (1977), donde dos jóvenes llaman a la puerta de una casa completamente empapadas, donde serán acogidas por su morador.

⁹ Este mitema del recelo y hostilidad ante el extranjero lo tenemos de nuevo en el mito de Leto y los licios, también narrado por Ovidio (*Metamorfosis* VI, 340-386).

¹⁰ Homero, *Ilíada* I, 544.

Los dos ancianos eran de la misma edad, se habían casado muy jóvenes y habían envejecido juntos en aquella cabaña. No habían tenido hijos. Con su virtud y una austeridad admirable habían sabido sobrellevar los rigores con que vivían. Filemón les rogó que se sentaran en una banqueta sobre la que Baucis había colocado un poco de paja. Añadió luego hojas secas a las brasas que quedaban en el hogar y, a base de soplar, logró reavivar el fuego, para que pudieran secarse y calentarse.

Con amable sonrisa aceptaron los dioses lo que tan amorosamente se les ofrecía. Filemón echó agua caliente en una vasija para lavarles los pies¹¹. Les prepararon un asiento de madera de sauce¹², que ocupaba el centro de la habitación; tenía un mullido relleno de juncos, mientras que las patas y el armazón eran de mimbre. Filemón trajo unos cojines que reservaban solo para los días de fiesta, aunque también estaban ya viejos y gastados, pero los divinos huéspedes se sentaron gustosos sobre ellos para saborear la comida que estaban ya preparando.

Entonces la viejecita, con mano temblorosa, colocó una mesa de tres pies ante el banco de madera y, viendo que no se mantenía firme, introdujo un trozo de teja debajo de la pata corta¹³; luego perfumó la mesa frotándola con hierbabuena y sirvió la pobre comida. Había aceitunas; cerezas silvestres de otoño confitadas en un jugo espeso y transparente; un queso rústico y huevos asados en las cenizas del rescoldo. Todo lo sirvió Baucis en cuencos de barro;

¹¹ Lavar los pies era preceptivo cuando se acogía a un huésped, para demostrar hospitalidad y hacerle sentir como en su casa. Aparte de ser una norma de cortesía, lo era fundamentalmente de higiene, ya que los viajeros se desplazaban en general a pie, por caminos polvorientos, con unas sandalias abiertas, por lo que se iba adhiriendo toda la suciedad del camino, de modo que era la parte del cuerpo que se lavaba. Tras el baño de pies, de manos y cara, el huésped podía pasar ya a compartir la cena. Así lo vemos en el mundo bíblico tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Cuando Abraham salió al encuentro de tres visitantes celestiales y les dijo: «te ruego que no pases de largo junto a tu siervo. Que se te traiga un poco de agua, y lavad vuestros pies» (Génesis 18, 3-4). Más tarde, Labán mostró hospitalidad con el siervo de Abraham al darle «agua para lavar los pies de él, y los pies de los hombres que con él venían» (Génesis 24, 32). Los hermanos de José fueron recibidos por un varón en Egipto que «les dio agua, y lavaron sus pies» (Génesis 43, 24). Ya en el Nuevo Testamento lo vemos no solo en el lavatorio de los pies de la Última Cena (Juan 13, 1-20), sino en el banquete de Simón, donde una pecadora entró en la sala y le lavó los pies a Jesús con sus lágrimas y se los enjugó con sus cabellos. Jesucristo le echará en cara a Simón: «Entré en tu casa, no me lavaste los pies, pero esta bañó mis pies con sus lágrimas» (véase Lucas 6, 36-50).

¹² Es interesante comprobar el inventario y descripción de las distintas maderas que va a usar Ovidio a lo largo de este relato.

¹³ La descripción detallista, y casi cinematográfica, que va haciendo Ovidio de todas las situaciones le hace parecer un observador presente en la acción. Es interesante ver los toques de humor realista, como este de la teja.

trajo luego una jarra decorada y un bien tallado vaso de madera de haya, alisado en su interior con cera amarilla. El vino que sacó el honesto anfitrión no era ni muy añejo ni demasiado dulce, pero era el que tenían. Mientras comían, los anfitriones los entretuvieron con animadas conversaciones y dichos del lugar.

Con una horquilla de dos puntas descolgó ella un lomo de cerdo ahumado que colgaba de una negra viga; de este lomo cortó un pequeño trozo y lo ablandó en agua hirviendo. A continuación sirvieron las viandas calientes; más tarde retiraron las copas con el fin de dejar sitio para el postre. Fueron servidas nueces, higos y dátiles, dos cestitas con ciruelas y aromáticas manzanas, y no faltaron tampoco uvas de la purpúrea parra; destacaba en el centro un blanco panal de miel silvestre. La comida resultó frugal, pero la mejor salsa fueron, sin duda, los rostros hospitalarios y bondadosos de los dos ancianos, en los que se reflejaba una gran liberalidad y candor.

Mientras disfrutaban saboreando las viandas y bebidas, Filemón observó que, a pesar de que les había llenado una y otra vez las copas, el jarro nunca se vaciaba y el vino llegaba en todo momento hasta el borde. Comprendió entonces, con cierto temor y sobresalto, a quiénes estaba albergando. Llenos de angustia, él y su anciana esposa, rogaron a sus huéspedes, con los brazos levantados y la mirada baja en señal de sumisión, que considerasen con benignidad aquel pobre convite y no se ofendieran por la defectuosa acogida. ¡Ah!, ¿qué podían ofrecer ellos a unos celestiales huéspedes?

En ese momento Filemón se quedó un momento pensando y gritó: «¡El ganso!». Sí, fuera, en el pequeño corral, tenían un ganso, guardián de la pequeña granja, que constituía ya su única reserva de comida, y pensaron en sacrificarlo enseguida para obsequiar a los dioses. Salieron ambos corriendo, pero el animal era más ligero que sus dueños, lentos por su vejez; con graznidos y aletazos escapó al jadeante viejo, forzándole a correr en todas las direcciones, hasta que por fin se adentró en la casa y fue a refugiarse entre los forasteros, como pidiéndoles protección¹⁴. Y la protección le fue concedida, aludiendo Júpiter que no era necesario sacrificarlo, puesto que tenían que marcharse.

¹⁴ Este pasaje recuerda al cisne que perseguido por un águila vino a refugiarse en el regazo de Leda pidiendo protección (Higino, *Fábulas* 77). El hecho de que sea ahora Júpiter quien lo proteja parece tener una intención irónica.

2. El reconocimiento

Los invitados, saliendo al paso del celo de los ancianos, les dijeron con una sonrisa en los labios:

¡Somos dioses! Para probar los sentimientos hospitalarios de los humanos hemos bajado a la Tierra. Vuestros vecinos se han mostrado desalmados y no escapan al castigo; en cuanto a vosotros, dejad esta casa y seguidnos a lo alto de la montaña, para no sufrir sin culpa la sanción que aguarda a los culpables¹⁵.

Los viejos obedecieron. Apoyándose en sus bastones, emprendieron penosamente la subida del empinado monte. Les faltaba aún un trecho para llegar a la cúspide, cuando, volviendo atrás los ojos, contemplaron toda la campiña inundada, convertida ya en un inmenso lago; de entre todos los edificios, solo su cabaña emergía. Mientras observaban atónitos aquel espectáculo, deplorando la suerte de los demás habitantes¹⁶, he aquí que la pobre y vieja cabaña se transformó de pronto en un esbelto y rico templo; sostenido sobre columnas, brillaba la dorada techumbre y la paja del suelo se había convertido en brillante mármol.

Entonces Júpiter se dirigió con semblante bondadoso a los viejos, que estaban aún perplejos, y les dijo: «Dime tú, honrado anciano, y tú, su digna esposa, ¿cuál es vuestro mayor deseo?».

Tras intercambiar unas palabras con su esposa, respondió Filemón: «¡Quiéramos ser los sacerdotes de ese templo! Y puesto que tantos años hemos vivido en plena armonía, haz que los dos muramos en el mismo instante; de ese modo no tendré yo que ver nunca la tumba de mi querida esposa, ni tendré que ser sepultado por ella»¹⁷.

Su deseo fue realizado. Ambos fueron los guardianes del templo durante el resto de su vida, y cuando un día, curvados ya bajo el peso de los años, se encontraban juntos ante las gradas del altar pensando en el maravilloso destino que les aguardaba, de pronto vio Baucis cómo el cuerpo de Filemón se cubría

¹⁵ Ovidio, *Metamorfosis* VIII, 690-693 (Versión propia del texto latino).

¹⁶ Hay, asimismo, en este mito un eco del de Deucalión y Pirra, únicos que se salvan del diluvio (Ovidio, *Metamorfosis* I, 313-437).

¹⁷ Ovidio, *Metamorfosis* VIII, 707-710, traducción de C. Álvarez Morán y R. María Iglesias, (Madrid: Cátedra, 1997), 499.

de hojas, mientras que el suyo se transformaba también en verde follaje y en torno a sus rostros se levantaron sendas copas.

–¡Adiós, querida esposa! –balbució Filemón.

–¡Adiós, amado! –se repitieron mientras les quedó aún un hilo de voz.

Lo dijeron a la vez, y a la vez una corteza ocultó sus rostros. Y así terminó sus días esta sencilla y digna pareja; él, metamorfoseado en encina, y ella, en tilo¹⁸; entrelazadas sus raíces y su ramaje. Y allí continúan juntos tras la muerte, inseparables, como lo fueron en vida¹⁹. «Todavía los habitantes de Bitinia muestran allí dos troncos vecinos que salen de un doble cuerpo»²⁰. Ovidio terminará su relato con una enseñanza moral: «Que sean dioses los cuidadores de los dioses y reciban culto los que rindieron culto»²¹.

3. Ecos bíblicos

En el transcurso del relato cualquiera ha podido identificar los principales mitemas de esta narración con algunos pasajes paralelos del Antiguo y Nuevo Testamento. Los dioses que buscan hospitalidad entre los humanos nos recuerdan la escena de aquellos tres huéspedes inesperados que se presentan ante la tienda de Abraham, la célebre teofanía junto a la encina de Mambré²². También Abraham, anfitrión modélico, fue rápidamente a preparar comida y bebida, sacrificando la mejor pieza de la vacada y, tras la cena, vino la promesa de que tendría una gran descendencia²³. Es decir, nos encontramos varios

¹⁸ Frente a otros mitos etiológicos, como la transformación de Jacinto en la flor de jacinto (Ovidio, *Metamorfosis* X, 162–219), de Dafne en laurel (Ovidio, *Metamorfosis* I, 452–566), de Narciso en narciso (Ovidio, *Metamorfosis* III, 339–510), etc., no se ve muy bien por qué esta combinación de encina y tilo, que son dos árboles que aparentemente –al menos desde el punto de vista de la vegetación– nada tienen que ver.

¹⁹ El propio Ovidio narra una historia parecida en cuanto al final entre Croco y Esmílace (el azafrán y la campanilla), una historia de amor en que los enamorados terminan transformados en las plantas a las que dan sus propios nombres (*Metamorfosis* IV, 283).

²⁰ Ovidio, *Metamorfosis* VIII, 720, traducción de C. Álvarez Morán y R. María Iglesias, (Madrid: Cátedra, 1997), 499.

²¹ Ovidio, *Metamorfosis* VIII, 724, traducción de C. Álvarez Morán y R. María Iglesias, (Madrid: Cátedra, 1997), 499.

²² Génesis 18, 1–5.

²³ Génesis 18, 10.

mitemas básicos: la teofanía inesperada, la prueba del dios a los hombres, la respuesta generosa (*pietas in deos*) y la recompensa.

Por otro lado, el castigo a la ciudad por su impiedad, inundándola, nos recuerda tanto el diluvio, que recae sobre toda la humanidad²⁴, como el castigo sobre Sodoma y Gomorra, con la misma indicación a los justos de que no vuelvan la vista atrás²⁵. Ya sabemos que volver la vista atrás le supuso a la mujer de Lot ser convertida en una estatua de sal²⁶. Esta salvación sujeta a una condición y su carácter irreversible y sin excepciones lo vemos a su vez en otro mito clásico. Así, Orfeo logra de Hades el cuerpo de su amada Eurídice, pero con una condición, no volver la vista atrás. Cuenta Virgilio en el libro IV de las *Geórgicas*, que cuando ya se comenzaba a divisar la luz que anunciaba la proximidad de la salida a la tierra, no oyendo los pasos de su amada y dudando si habría sido burlado por el propio Hades, miró hacia atrás para comprobar que ella le seguía, y en ese momento la perdió para siempre²⁷, tal y como vemos en un relieve helenístico que se conserva en el Museo Arqueológico de Nápoles (nº inventario 6727).

También la jarra de vino que nunca se agota nos evoca pasajes milagrosos en que la generosidad es recompensada con un dar sin agotar la fuente. En efecto, en el primer libro de los Reyes se nos cuenta la historia del profeta Elías con la viuda de Sarepta, una mujer tan pobre que vivía con su hijo y estaba esperando la muerte. «Entonces ella fue e hizo como le dijo Elías; y comieron durante muchos días él, ella, y su casa. Y la harina de la tinaja no escaseó, ni la orza de aceite se vació, conforme a la palabra que Yavé había pronunciado por Elías»²⁸.

La idea de un Dios que se abaja y se mezcla entre los hombres nos lleva a la encarnación. El Nuevo Testamento se inicia con la aparición de un Dios con forma de hombre, que no es recibido por los hombres: «Vino a los suyos y los suyos no lo recibieron»²⁹, pero se verá acogido por los más pobres, por los pastores que vivían fuera de la ciudad de Belén y aparecían ante los hombres como fuera de la ley, pero que le dan todo lo que tienen³⁰.

²⁴ Génesis 7. La idea del diluvio como un castigo ejemplar y colectivo está presente en distintas culturas de la Antigüedad (cf. Rafael Jiménez Zamudio, «El tema del diluvio en Ovidio y sus precedentes en las literaturas orientales», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 22/2, 2002: 399-428).

²⁵ Génesis 19.

²⁶ Génesis 19, 26.

²⁷ Virgilio, *Geórgicas* IV, 453 ss.

²⁸ I Reyes 17, 15.

²⁹ Juan 1, 11.

³⁰ Lucas 2, 15-20.

Del mismo modo, vemos la enorme generosidad del pobre matrimonio que dio todo lo que tenía, aunque fuera poco. Esa misma situación fue alabada por Jesucristo a propósito de la ofrenda de la viuda en el Templo de Jerusalén.

Jesús estaba una vez sentado frente a los cofres de las ofrendas, mirando cómo la gente echaba dinero en ellos. Muchos ricos echaban mucho dinero. En esto llegó una viuda pobre, y echó en uno de los cofres dos moneditas de cobre, de muy poco valor. Entonces Jesús llamó a sus discípulos, y les dijo: «Les aseguro que esta viuda pobre ha dado más que todos los otros que echan dinero en los cofres; pues todos dan de lo que les sobra, pero ella, en su pobreza, ha dado todo lo que tenía para vivir»³¹.

El mito ha tenido una gran fortuna en la historia de la literatura³². En Goethe aparece hasta once veces, siendo notable en la segunda parte de *Fausto* (1832), en que el nombre de Filemón y Baucis representa un símbolo de la vida de una pareja piadosa y humilde.

4. Pervivencia en las artes plásticas

El bellissimo mito ha sido llevado a la pintura repetidamente, sobre todo a partir del barroco. Dos momentos claves de la narración han sido inmortalizados por los artistas: el instante en que Baucis intenta agarrar al ganso para ofrecérselo a los dos peregrinos en comida; que podría ser un motivo de desarrollo de los bodegones. Así, son destacables entre otros muchos el cuadro de Rubens, pintado entre 1620 y 1625, que se encuentra en el Kunsthistorisches Museum de Viena (Fig. 1); el de Jacob dan Oost, que parece datar de 1621 y puede verse en el Fine Arts Museum of San Francisco; el de Jacob Jordaens, realizado en 1645, conservado en el North Carolina Museum of Art (Fig. 2); o el de Jean-Baptiste Restout, de 1769, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Tours. Del círculo de Andrea Appiani, quizás su autor sea Stefano Tofanelli, tenemos un cuadro de fecha incierta, que se centra en el servicio de la comida (Fig. 3).

³¹ Marcos 12, 41-44.

³² Elisabeth Frenzel, *Diccionario de argumentos de la literatura universal* (Madrid, Gredos, 1994), 182-184.

Un segundo momento registrado en la pintura es aquel en el que los dos ancianos se vuelven a contemplar la llanura anegada, y ellos son convertidos en dos árboles. Este motivo fue pintado también por Rubens en un cuadro fechado entre 1620 y 1636 (Fig. 4), en que destaca la naturaleza, el agua, la catástrofe natural ocurrida. Se conserva en Viena, en el Kunsthistorisches Museum.

La fábula también ha sido llevada a la ópera. Así, Charles Gunod estrenó en 1860 en París un *Philémon et Baucis*, basada a su vez en la fábula que La Fontaine escribió sobre este tema, apoyada en el relato de Ovidio.



Figura 1. Pedro Pablo Rubens, *Filemón y Baucis reciben a Júpiter y Mercurio*, 1620-1625. Fuente: Kunsthistorisches Museum de Viena. <https://www.khm.at/objektdb/detail/1642/>



Figura 2. Jacob Jordaens, *Júpiter y Mercurio en casa de Filemón y Baucis*, 1645. Fuente: Fine Arts Museum of San Francisco. <https://www.famsf.org/artworks/mercury-and-jupiter-in-the-house-of-philemon-and-baucis>



Figura 3. Círculo de Andrea Appiani, *Hospitalidad de los ancianos*, s. XVIII. Fuente: Dorotheum (Casa de Subastas) a través de Wikipedia.



Figura 4. Pedro Pablo Rubens, *Filemón y Baucis contemplan el castigo de los dioses*, 1620-1636. Fuente: Kunsthistorisches Museum de Viena. <https://www.khm.at/objektdb/detail/1630/>

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

- Biblia*. Traducción de Francisco Cantera Burgos y Manuel Iglesias González. Madrid: BAC, 1975.
- Higino. *Fábulas*. Traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz. Madrid, Gredos, 2009.
- Homero. *Iliada*. Traducción de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1992.
- Homero. *Odisea*. Traducción de José Manuel Pabón. Madrid: Gredos, 1982.
- Ovidio. *Fastos*. Traducción de Manuel Antonio Marcos Casquero. León: Universidad de León, 1990.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Traducción de Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra, 1997.
- Virgilio. *Geórgicas*. Traducción de Tomás de la Ascensión Recio García. Madrid: Gredos, 1993.

Fuentes secundarias

- Álvarez Morán, María Consuelo y Rosa María Iglesias Montiel. «Introducción». En *Metamorfosis*, 9-186. Madrid: Cátedra, 1997.
- Álvarez Mellado, Elena. *Anatomía de la lengua. Historias, curiosidades y porqués del idioma*. Barcelona, Vox: 2016.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Gredos: Madrid, 1980.
- Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Gredos: Madrid, 1994.
- Jiménez Zamudio, Rafael. «El tema del diluvio en Ovidio y sus precedentes en las literaturas orientales». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 22/2 (2002): 399-428.
- Lafaye, Georges. *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*. Hildesheim: George Olms, 1971 (= París 1904).

Hécate, divinidad mediadora entre la naturaleza y la humanidad

Claudina Romero Mayorga

University of Reading

<https://dx.doi.org/10.5209/est.008.04>

1. Hécate según las fuentes antiguas

La gran mayoría de las fuentes literarias antiguas aluden a Hécate como la diosa de la magia, la noche, los fantasmas y la muerte; sin embargo, el testimonio de Hesíodo¹ constituye una excepción: el autor le dedica alrededor de 40 líneas a la diosa de amplios poderes que media entre la humanidad y la naturaleza, otorgando la riqueza de los frutos del mar y la tierra a aquellos que lo merecen y propician sacrificios en su nombre. Este papel preponderantemente benefactor en la sociedad del s. VIII a. C. se ha entendido como una asociación de la figura de Hécate a la Gran Diosa, ligada a la personificación de la tierra y relacionada con conceptos como la fertilidad y la regeneración.

Según Apolodoro y Apolonio, Hécate era la única hija de los titanes Perses y Asteria, de los cuales recibió el poder del cielo, la tierra y el mar, y es por ello que, en ocasiones, también es llamada *Perseis*². Otras fuentes sostienen que era la hija de Zeus y Deméter o de Zeus y Ferea o Hera³. Ferea es el sobrenombre de Hécate, pero dio origen a la leyenda de la hija de Eolo que se unió a Zeus, dando como fruto a Hécate. Esta fue expuesta al nacer en una encrucijada y recogida por un pastor de Feras, a quien se atribuye su cuidado y crianza. Asimismo, se la identifica como hija de Leto y Tártaro⁴. Fue la única

¹ Hesíodo, *Teogonía*, 410-452.

² Apolodoro de Atenas, *Biblioteca* I. 2. 4.; Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* III, 478.

³ *Escolios a Teócrito* II, 12; Juan Tzetzes, *Escolios sobre Licofrón*, 1826. 1175; *Escolios a Teócrito* II. 36.

⁴ *Argonáuticas órficas*, 975.

entre los titanes que retuvo su poder durante el reinado de Zeus: la extensión de sus privilegios se atribuye a la ayuda que prestó a los dioses olímpicos en su lucha contra los gigantes, matando a *Clytius* con sus dos antorchas⁵. Otros autores sostienen que quizá haya mantenido su poder en las esferas terrestres y celestiales por ser hija única (*Kourê mounogenês*), o como reconocimiento de ser una deidad más antigua que el propio Zeus⁶.

Aunque tradicionalmente se la considera una diosa virgen (por eso se la suele representar con peplos corto), Apolonio de Rodas también la asocia a Forbante o Forcis, dando como fruto a Escila, mientras que Diodoro Sículo la considera casada con Eetes y con tres hijos: Circe, Medea y Aigieleus, la familia de brujos de Cólquide⁷. Tradiciones tardías le dan por hija a Circe, o bien Circe es tía de Medea, e incluso, su madre. El hecho de que Hécate no tuviera hermanos, o ascendencia ni descendencia establecida, parece apuntar a una genealogía diferente, no griega; quizá una tradición religiosa anterior explique la soberanía de la diosa en la esfera celestial, terrenal y ultraterrenal, en los asuntos divinos y humanos, solapándose al gobierno de los Olímpicos⁸. Además, el carácter benevolente de la diosa va siempre ligado a su propio deseo, es decir: Hécate provee y Hécate quita, algo que Hesíodo repite en numerosas ocasiones como si de un recurso litúrgico se tratara⁹. La importancia de la voluntad de Hécate prevalece en esta suerte de himno, subrayando su jerarquía y su condición divina¹⁰. En cualquier caso, si bien es Zeus quien otorga numerosas competencias a la diosa¹¹, Hesíodo asegura que cuando los hombres desean la intercesión divina, nombran a Hécate para propiciarla¹².

Algunos estudios aseguran que el origen de Hécate se hallaría en Caria, ya que el registro arqueológico arrojó un gran número de nombres teofóricos, es decir, que contienen la raíz *Hekat* en su composición¹³. El papel político y civilizador asignado por Hesíodo se verifica también en esta región, puesto

⁵ Hesíodo, *Teogonía*, 411-452; Apolodoro, *Biblioteca* I. 6. 2.

⁶ Martin L. West, «Hesiod's Titans», *JHS* (1985):175.

⁷ Apolonio de Rodas, *Argonautica* 3, 840; 4, 827; Diodoro Sículo *Biblioteca* 4,45, 1.

⁸ Patricia Marquardt, «A portrait of Hecate», *The American Journal of Philology* 102, 3 (1981): 247.

⁹ Peter Walcot, «Hesiod's Hymns to the Muses, Aphrodite, Styx and Hecate», *Symbolae Osloenses* 34, 1 (1958): 11-12.

¹⁰ Marquardt, «A portrait of Hecate», 247-248.

¹¹ Friedrich Pfister, «Die Hekate-Episode in Hesiods Theogonie», *Philologus* 84 (1929): 1-2.

¹² Hesíodo, *Teogonía*, 429-452.

¹³ William Berg, «Hecate: Greek or Anatolian», *Numen* 2: (1974): 128-129; Theodor Kraus, *Hecate: Studien zu Wesen und Bild der Göttin in Kleinasien und Griechenland* (Heidelberg: C. Winter, 1960), 26-28; Ernst Sittig, *De Graecorum Nominibus Theophris* (Karras: Halix Saxonum, 1912), 62-67.

que recibió culto junto a Zeus *Panamaros* y Gaia como protectora de Stratonicea¹⁴.

En el s. VI a. C. aparece la primera inscripción que incluye el nombre de la diosa en un altar situado en el templo de Apolo *Delphinus*, en Miletos, como diosa protectora de las puertas y zonas de tránsito. Asimismo, otros autores aseguran que Hécate se identificaba con *Ártemis Porpylaea* en Eleusis, donde compartía un santuario junto a Posidón en la entrada del recinto sagrado de época arcaica¹⁵. En Ática y Beocia, Hécate gozaría de gran popularidad en su faceta de Gran Diosa posiblemente desde época micénica, aunque la evidencia arqueológica procede de los pequeños iconos o *hekateia* de los s. V-VIII a. C., especialmente en contexto doméstico¹⁶, los cuales analizaremos en las próximas páginas.

2. Hécate: mediadora entre las fuerzas naturales y la actividad humana

Aunque Homero no la nombra, el largo pasaje que le dedica Hesíodo a Hécate —considerado por algunos investigadores como un verdadero himno— ha sido objeto de revisión en las últimas décadas¹⁷.

A los que trabajan el mar intransitable y elevan sus súplicas a Hécate y al resonante Ennosigeo, fácilmente la ilustre diosa les concede abundante pesca y fácilmente se la quita cuando parece segura si así lo desea en su corazón.

Es capaz de aumentar el ganado en los establos junto con Hermes, y en cuanto a las manadas de bueyes, los extensos rebaños de cabras y las majadas de lanudas ovejas, si así lo desea en su corazón, multiplica los pequeños y disminuye los numerosos¹⁸.

¹⁴ Alfred Laumonier, *Cultes indigenes en Carie. Bibliotheque des ecoles francaises d'Athenes et de Rome* (Paris: E. de Boccard, 1958), 423-424.

¹⁵ Nicholas J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter* (Oxford: Oxford University Press, 1974), 155 y 328-329.

¹⁶ Marquardt, «A portrait of Hecate», 253.

¹⁷ Marquardt, «A portrait of Hecate», 244-250; Nicola Serafini, «L'Inno a Ecate di Esiodo (Theog. 411-452): una falsa definizione», *Aevum Antiquum* N.S.11 (2011): 191-195.

¹⁸ Hesíodo, *Teogonía*, 440-449, traducción Aurelio Pérez Jiménez y Alonso Martínez Díez (Madrid: Gredos, 1978), 90.

La diosa se erige como mediadora entre la humanidad y la naturaleza: a aquellos que faenan en el mar concede abundante pesca, al igual que Posidón, y en el monte aumenta el número de bueyes, cabras y ovejas, evocando las potencias de Hermes y Ártemis. Merece especial interés el hecho de que la diosa no se presenta como jerarca del orden natural como tal, sino de aquellas actividades en las que el hombre ya ha intervenido, es decir, en la domesticación de los animales. El poder de Hécate parece extenderse especialmente en la cría de ganado; se presenta en Hesíodo no como divinidad de los animales salvajes, sino como ayudante los campesinos. Curiosamente, aunque se la asocia a Gaia, Deméter y Perséfone, Hécate nunca aparece como divinidad relacionada con la agricultura o las cosechas; su área de influencia reside en el reino animal, por lo que varios investigadores observan un solapamiento con la deidad conocida genéricamente bajo el nombre de *Potnia Theron*, o Señora de los Animales¹⁹. Esta asimilación a divinidades relacionadas con la fertilidad se aprecia en una de las metopas del templo «C» de Selinunte (c. 580 a. C.), en donde las figuras de Deméter, Perséfone y Hécate son casi indistinguibles, vistiendo largos peplos y un *polos* tocando sus testas. De igual forma, sus atributos parecen antorchas o espigas de trigo, resultando difícil su identificación dado el nivel de erosión de la piedra.

Los himnos órficos exaltan también las facetas positivas de la diosa: la llaman Hécate *Einodia*, apelativo que comparte con Ártemis, Selene y Perséfone²⁰. El himno la describe como amable dama, de ámbito terrenal, acuático, celestial y sepulcral, cubierta por un velo de color azafrán, complacida con los oscuros fantasmas que vagan por la sombra, la que lleva la llave del mundo, que nunca falla, amante de los ciervos, cazadora, nocturna y llevada por toros, inconquistable, líder, ninfa, cuidadora, que vaga por las montañas y que favorece a los pastores, solapándose una vez más con Ártemis y *Potnia Theron*²¹. El carácter nutricional de Hécate se potencia en su faceta de cuidadora de niños y jóvenes, recibiendo culto como *kourotrophos*²². Por ello se la conoce como diosa nutricia de la juventud, emulando a Ártemis y Apolo²³, a quienes

¹⁹ Marquardt, «A portrait of Hecate», 258.

²⁰ Marquardt, «A portrait of Hecate», n. 13.

²¹ *Himno órfico 1 a Hécate*; Marquardt, «A portrait of Hecate», 254.

²² *Escolios griegos a Aristófanes*, 153.

²³ Ana Valtierra Lacalle, «Que ha de resistir el apremio: sobre lo simbólico de la palmera en el mundo griego», *Emblemata* 11(2005): 31-33. Ana Valtierra Lacalle, «Envidia de género: el intento de apropiación del parto por parte de los hombres en la antigua Grecia», *Arenal* 30:1 (2023):135-156.

los mitógrafos la emparentan en numerosas ocasiones²⁴. Asimismo, se equipara Hécate a las Musas, quienes asisten a los favorecidos en su nacimiento, y a Gaia, quien crió a Zeus en la isla de Creta²⁵. No obstante, la diosa extendió su protección a diversos momentos de la vida los mortales, especialmente a las mujeres, en tres momentos claves: el nacimiento, el matrimonio y la muerte²⁶. Su relevancia en la esfera femenina se pone de manifiesto en los mitos en los que interviene, especialmente en las narraciones alusivas a Aracné y el rapto de Perséfone, siempre asistiendo a deidades femeninas. Un vaso beocio (Museo Nacional de Atenas, n. 5898) representaría a Hécate como *kourotrophos*: la diosa aparece de forma frontal, con los brazos en alto, flanqueada por dos leones rampantes y abrazada por dos pequeñas figuras interpretadas como jóvenes que reciben su protección. Esta iconografía ha sido identificada como el precedente del motivo de la triple Hécate o *hekateion* (en griego) / *hecateum* (en latín)²⁷.

La expansión de los cultos trinitarios beocios por territorio helénico promovió la triple representación de Hécate²⁸, cuyo motivo iconográfico denominado *hekateion* (en griego) o *hecateum* (en latín) se fija en el s. v a. C. gracias a la escultura de Alkamenes en la Acrópolis de Atenas, figura que los atenienses llamaban *Epipurgidia* (sobre la torre), situada al lado del templo de Niké²⁹. Esta representación se caracteriza por disponer a tres figuras femeninas que representan a la diosa adosadas a una columna o pilar robusto por la espalda (Fig. 1). Modelos posteriores muestran a Hécate acompañada por las *Charites* o tres Gracias, potenciando su faceta de diosa nutricia y relacionada con las fuerzas de la naturaleza, especialmente aquellas bondadosas con la humanidad (Fig. 2). Esta iconografía contará con gran éxito en época helenística, ya que ofrece un fuerte contraste entre el dinamismo de la danza de las *Charites* y el hieratismo de la Hécate triforme. La triplicidad de la diosa se convierte en un atributo clave de la divinidad: numerosas fuentes literarias aluden a Hécate como triforme, trivia, trioditis o tricéfala³⁰, perpetuando su

²⁴ Hesíodo, *Teogonía*, 406; *Argonáuticas órficas*, 975.

²⁵ Hesíodo, *Teogonía*, 81-82; 479-480.

²⁶ *Himno órfico a Hécate*, 1.8.; Elena Mazzola, «Ecate: solo dea delle donne? La dea nelle testimonianze letterarie dalle origini al III secolo a. C.», *ACME - Anali della Facolta di Lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Milano* LIX (2006): 317-8.

²⁷ Marquardt, «A portrait of Hecate», 256-257.

²⁸ Albert Schachter. «Some underlying Cult Patterns in Boeotia», en *First International Conference on Boeotian Antiquities*, s/ed., 17-30 (Montreal: McGill, 1972), 17-26.

²⁹ Pausanias, *Descripción de Grecia* 2.30.2

³⁰ Pausanias, *Descripción de Grecia* 2.30.2; Ovidio, *Metamorfosis* 7.162; Valerio Flaco, *Argonáuticas* 1.730; *Himnos órficos 1 a Hécate*.

iconografía tanto en la historiografía como en la cultura visual, posiblemente aludiendo a sus múltiples poderes. Con el correr de los siglos, su culto sufrió diversos procesos sincréticos que la acercaron a otras divinidades desde el punto de vista iconográfico. Hécate adquirió una gran variedad de atributos, entre los que destacan las antorchas (al igual que Ártemis), los *phialai* (al igual que Afrodita y Atenea), las llaves (como diosa infernal, relacionada con Hades), los puñales (por su faceta mágica y contaminación con las Furias), serpientes (como divinidad ctónica), etc.³¹



Figura 1. Hekateion, s. II d. C. Fuente: Metropolitan Museum of New York, MET 2012.477.12. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/256523>

³¹ Claudina Romero Mayorga, «Aproximación a la iconografía de Hécate: magia, superstición y muerte en la sociedad romana», en *Homenaje a la profesora Pilar González Serrano*, ed. por Pilar Fernández Uriel e Isabel Rodríguez, 289-298 (Madrid: Signifer Libros, 2011), 290-292.



Figura 2. *Hekateion con Charites*, s. I-II d. C. Fuente: Metropolitan Museum of New York, MET 1987.11.2. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255881>

Pero Hécate también desarrolla su función protectora sobre el mundo de los hombres, es decir, el del gobierno y la función pública. Para Hesíodo, Hécate cumple un papel primordialmente civilizador y político

Al que ella quiere, grandemente le asiste y ayuda; en el juicio se sienta junto a los venerables reyes, y en el ágora hace destacar entre la gente al que ella quiere. O cuando armados de coraza marchan los varones hacia la guerra destructora de hombres, allí la diosa asiste a los que quiere concederles la victoria y encumbrarles de gloria. Es capaz de asistir a los nobles que quiere y con igual capacidad, junto a los jóvenes compiten en juegos, allí los asiste y ayuda la diosa; y el vencedor en fuerza y capacidad, fácilmente y contento se lleva un magnífico premio y proporciona gloria a sus padres³².

³² Hesíodo, *Teogonía*, 429-440, traducción Aurelio Pérez Jiménez y Alonso Martínez Díez (Madrid: Gredos, 1978), 89-90.

Según su parecer, otorga la victoria y la gloria a aquellos que marchan a la guerra y compiten en los juegos, compartiendo funciones con Ares y Atenea, respectivamente. Es posible que su advocación como divinidad garante de la victoria se deba a su intervención contra los gigantes, posicionándose del lado de los Olímpicos. Hécate *Soteira* (salvadora) aparece en el registro epigráfico en el ámbito helénico, citada junto a la Buena Fortuna e invocada como «la luminosa o brillante», asimilándola a Ártemis/Diana³³. Su imagen también aparece relacionada con la iconografía imperial: Hécate se convierte en la garante de una política que propicia la riqueza y el bienestar, especialmente en las provincias orientales. Septimio Severo y Caracalla refuerzan su figura acuñando monedas que en el reverso muestran a una Hécate soberana, antropomorfa, haciendo gala de todo su poder. En este caso, se retoma el *polos* como símbolo inequívoco de la riqueza, siendo un elemento sumamente utilizado en las divinidades relacionadas con la fertilidad, al igual que ocurre con el *kalathos*.

A pesar del aspecto monstruoso que adquirió Hécate en los siglos xv-xvi, su faceta de diosa benefactora permaneció intacta. Posiblemente recuperando las descripciones anteriores³⁴, Hécate se transformó en un personaje teriomórfico. Así aparece en *Le Imagini con la sposizione dei dei de gli antichi*, publicado por Vincenzo Cartari, mitógrafo del Renacimiento, por primera vez en 1556 y enriquecido con grabado en ediciones posteriores. Hécate se presenta como una divinidad femenina, vestida con un bello *peplos* y con grácil gesto, pero con una cabeza de perro, jabalí y caballo. El autor explica que el perro la emparenta a Perséfone y Cerbero; el jabalí a Ártemis/Diana por la caza; y el caballo que le permitirá coger gran velocidad (Fig. 3). Esta iconografía tendrá gran éxito entre las obras que rescatan los saberes de la Antigüedad, especialmente en los grabados que los ilustran, apreciándose un gran parecido en la Hécate de *Delle Allusioni, Imprese, et Emblemi del sig. Principio fabricii da teramo sopra la vita, opere, et attioni di Gregorio XIII* de Natale Bonifacio e impreso en Roma por Bartolomeo Grassi en 1588. Unos años más tarde, la estampa de Wenzel Hollar (1620-1670) incluye a Hécate en el cortejo de Artemis/Diana, siguiendo este mismo prototipo, claramente emparentándola con otra diosa benefactora de los montes y el ganado.

³³ Marquardt, «A portrait of Hecate», 247 (traducción de la autora).

³⁴ *Argonáuticas órficas*, 975; *Comentarios a Homero de Eustacio*, 1467-1714.



Figura 3. Vincenzo Cartari, «Hécate» en *Le Immagini con la sposizione dei dei de gli antichi*, 1556-1560. Fuente: <https://mateo.uni-mannheim.de/camenaref/cartari/cartari1/jpg/s079.html>

Los pequeños *hekateia* y esculturas de la diosa tuvieron gran acogida en las colecciones de los primeros anticuarios y viajeros del Grand Tour. La representación del prototipo de Hécate creado por Alkamene se halla en un retrato de Pedro Pablo Rubens y su hijo Alberto, posiblemente realizado no por el afamado pintor, sino por su escuela (Hermitage, c. 1650). Se trata de un retrato de aparato en el que el artista posa de tres cuartos de perfil sedente, con su hijo pequeño cogiéndole la mano en un claro gesto de admiración. En el fondo, Hécate triforme vela por la seguridad del pequeño y garantiza las riquezas que posee el propio Rubens, no solo aquellas materiales, sino de su nutrida descendencia, haciendo honor a la devoción de *kourotrophos* que ya nombraba Hesíodo (Fig. 4).



Figura 4. Pedro Pablo Rubens (escuela), *Retrato del pintor y su hijo*, óleo sobre lienzo, c. 1650. Fuente: Universidad de Gottingen, https://sammlungen.uni-goettingen.de/objekt/record_kuniweb_675356/3/

Un reciente estudio realizado desde la perspectiva ecofeminista ha puesto en relación el *hekateion* con una serie de performances realizadas por artistas femeninas en la década del 70 del pasado siglo, incursiones que se han inscrito dentro las tradiciones del body art encarnando la figura de la «mujer-árbol»³⁵. Para algunos autores, la triplicidad de Hécate está fuertemente

³⁵ Diana Angoso de Guzmán. «Las huellas de Hécate. Del hekateion al mitema del árbol de la vida en la cultura visual contemporánea», en *Ecofeminismos y aspectos mitológicos en*

vinculada con otro motivo iconográfico asociado a la Gran Diosa como fuerza generadora: el árbol de la vida. El poste al que aparecen adosadas las tres representaciones de Hécate evocaría el tronco del árbol sagrado que delimitaba santuarios y encrucijadas, y que sufriría un proceso de antropomorfización alrededor del 2100-1700 a.C., erigiéndose como divinidad de la naturaleza, los animales y los muertos³⁶.

3. Hécate: mediadora entre el mundo de los vivos y el de los muertos

Donde realmente cobra importancia Hécate es en el relato del rapto de Perséfone por parte de Hades. Según el *Himno homérico a Deméter*, aunque Helios fue testigo del rapto, Hécate fue la única divinidad que corrió a consolar y ayudar a la gran diosa: con una antorcha en su mano iluminó el camino hacia el inframundo para recuperar a su hija³⁷. Cuando la hallaron, Hécate permaneció como ayudante y dama de compañía de Perséfone. De esta forma, Hécate se convierte en una deidad clave del mundo subterráneo, noción que se potenciará en las grandes tragedias griegas, siendo un tema común en los autores tardíos³⁸. En la pintura vascular de temática eleusina, Hécate no aparece en su triple forma, sino como una bella doncella, a menudo con túnica corta y botas de caza, iconografía que generalmente se atribuye a Ártemis. Su atributo habitual es la antorcha, muchas veces en forma de cruz subrayando su advocación como protectora de las encrucijadas. Al ser una diosa que transita el mundo de los vivos y los muertos, Hécate se presenta como una divinidad liminal, acompañando a Hermes *psychopompos* en numerosas representaciones (Fig. 5).

las brujas modernas, ed. por Xiana Sotelo, 123-147 (Madrid: Sial, 2023), 124-125.

³⁶ Jacob Rabinowitz, *The Rotting Goddess. The Origin of the Witch in Classical Antiquity's Demonization of Fertility Religion* (New York: Autonomedia, 1998), 15; Edwin Oliver James, *The Tree of Life. Studies in the History of Religions* (Leiden: Brill, 1966), 164.

³⁷ *Himno homérico 2 a Demeter*, 19-22; 436-438.

³⁸ Sarah I. Johnston, *Restless dead: Encounters between the living and the dead in Ancient Greece* (Oakland: University of California, 1999), 203-248; *Escolios a Teócrito*, i.c; Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* III, 1211; Juan Tzetzes, *Escolios sobre Licofron*, 1175.



Figura 5. Crátera de figuras rojas, s. iv a. C. Fuente: British Museum 1885, 0314.1 https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1885-0314-1

La función de Hécate como protectora de caminos se solapó a la de Hermes, no solo en el aspecto cultural sino también en su iconografía: las *hermai*. Dicho prototipo, creado también por Alkámenes en el s. v a. C., estaba situado en los propileos de la Acrópolis ateniense, con una clara función apotropaica³⁹ aunque también práctica: la de limitar el terreno, cuestión de suma importancia en el s. vi a. C. con la expansión hacia otros territorios y el nacimiento de la *poleis*. Asimismo, asociándose a Hermes *Propyleo*, Hécate se erigió como protectora de las entradas: en Grecia y Roma se han hallado pequeños *hecatea* en las puertas de los hogares y santuarios siguiendo esta tradición (Fig. 6).

³⁹ Pausanias, *Descripción de Grecia* I, 22, 8.

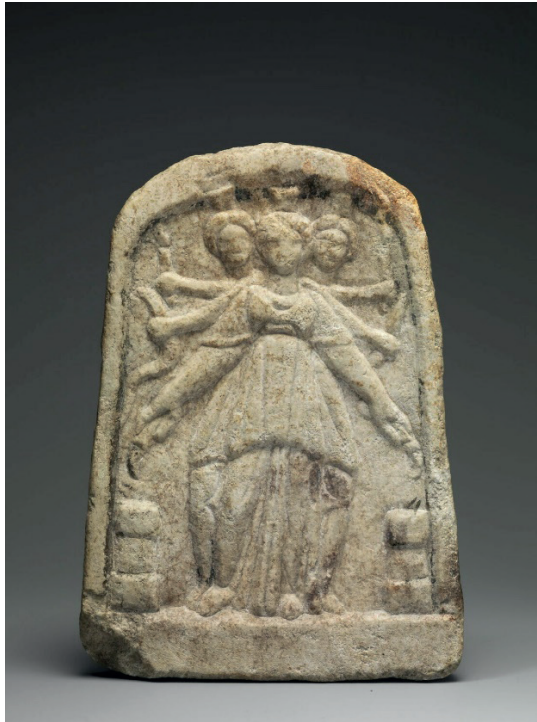


Figura 6. Hekateion, 100-200 d. C. Fuente: Musée du Louvre MND 541; Ma 3232. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010276951>

Hécate y Hermes, al ser divinidades protectoras de las zonas liminales y de los ritos de paso –el nacimiento, los umbrales de las viviendas, la muerte, la entrada al Más allá– se asociaron a diversos cultos místicos. En Egina y Samotracia, los seguidores de Hécate ofrecían perros, apuntando a la devoción tardía que tendría la diosa en época romana. Como diosa subterránea, su capacidad y poder es extraordinario, gobernando sobre las almas de los fallecidos⁴⁰. Es la diosa de las purificaciones y las expiaciones y suele estar acompañada por perros del Éstige. Gracias al ciclo eleusino, Hécate comienza a ser considerada como intermediaria entre el mundo de los vivos y los muertos. En Roma, su iconografía se asimila a la de Isis, Fortuna, Selene, etc., a la vez que se la considera una suerte de canal que permite la transmigración de las almas. Por ello, Hécate se transforma en la diosa de la necromancia y aparece como parte del repertorio iconográfico de varios cultos místicos, entre los

⁴⁰ Kraus, *Hekate: Studien zu Wesen und Bild*, 66-70; Marquardt, «A portrait of Hecate», 251.

que destacan el de Serapis y Mitra⁴¹. No obstante, la diosa posee sus propios misterios y funciones oraculares.

La gran escultura recuperada en la antigua provincia Dacia (s. IV a.C.), representa en su triple forma a la diosa; en una de sus imágenes, Hécate ofrece una serie de registros relivarios en su *peplos* que parecen ilustrar diversos rituales relativos a sus prácticas místicas (Fig. 7 y Fig. 8). La diosa recibe culto de madres e hijos, a los que una doncella unge. Hermes, Fortuna, Ártemis y un *hekateion* se identifican fácilmente. Varios personajes sostienen antorchas, cuchillos y animales, posiblemente víctimas propiciatorias. En el último registro, se aprecian a las tres Gracias danzando junto a un cuarto personaje (¿una iniciada en el culto?; ¿Hécate?). Exceptuando a Hermes, todas las figuras que intervienen en esta compleja composición son femeninas, subrayando la importancia de Hécate como diosa protectora de la mujer.



Figura 7 y figura 8. Hekateion, s. IV d. C. Fuente: The Altemberger House, Brukenthal National Museum, Sibiu. Fotografía de la autora.

⁴¹ Claudina Romero Mayorga, «Iconografía mitraica en Hispania» (Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2016), 87; 99; 106-107.

Gran parte de la historiografía dedicada a Hécate se ha ocupado de su papel en los llamados Oráculos caldeos⁴². Según los estudiosos, la diosa se erigió como la sublimación del «Alma cósmica del mundo», creencia fuertemente influida por las corrientes neoplatónicas y gnósticas en época helenística tardía⁴³. Así, Hécate se convierte en intermediara entre las esferas superiores (la armonía del cosmos) y las inferiores (la realidad física, el plano humano), expresando sus mensajes a través de estatuas parlantes.

Entre sus rituales se incluía la manipulación de hierbas, plantas, aceites, incienso, gemas, etc., con el fin de obtener un beneficio, ya que creían que esta serie de gestos cuidadosamente realizados en un orden específico vincularía al practicante a la divinidad. Estos materiales eran escogidos basándose en las doctrinas de la correspondencia, a la vez que aseguraban que la naturaleza reflejaba planos de existencia superiores: es decir, cuando se aplicaba correctamente este saber, se contactaba con los más altos poderes sagrados. Entre estos objetos naturales y fabricados que propiciaban la intervención divina, destacaba uno en forma de peonza que recibía el nombre de *hecatie*, aludiendo a la diosa⁴⁴.

4. Hécate: mediadora entre las mujeres y las fuerzas telúricas

Aunque Hécate aparecía ya ligada a la magia gracias a la *Medea* de Eurípides en el s. v a. C., es en la literatura posterior cuando se exalta su función como diosa mediadora entre las fuerzas telúricas y las mujeres⁴⁵. Esta faceta se observa en la inclusión de un nuevo atributo, el puñal o cuchillo, posiblemente para cortar las hierbas de sus pócimas mágicas o realizar sacrificios; incluso

⁴² Megan P. McGinnis, «Maidens, matrons, and magicians: women and personal ritual power in late antique Egypt» (Tesis doctoral. University of Louisville, 2009), 72-73; Sabino Perea Yébenes, «Un capítulo de la teúrgia antigua: los oráculos de Hécate y la cuestión de las estatuas parlantes», *MHNH Revista Internacional de Investigación sobre Magia y Astrologías Antiguas* 5 (2005): 194-206; Sarah Illes Johnston, *Hekate Soteira: a study of Hekate's role in the Chaldean Oracles and related literature* (Berkeley: University of California Press, 1990), 20-35; José Luis Calvo, «La diosa Hécate: un paradigma de sincretismo religioso del helenismo tardío», *Florentia Iliberritana* 3 (1992): 71-82.

⁴³ Eusebio de Cesarea, *Praeparación evangélica* IV, 4, 23,7.

⁴⁴ Johnston, *Hekate Soteira* 49-70.

⁴⁵ Ovidio, *Metamorfosis* 6.139; Apolonio de Rodas, *Argonáutica* 4.143; Estacio, *Tebaida* 4.410; *PGM* IV, 2786-2870.

se le atribuye el poder de esconder la luna para así realizar sus encantos y hechizos, asimilando sus potencias a las de Selene⁴⁶.

La diosa se presenta como intercesora entre Medea y Hades, cuando su amado Jasón le pide que le quite a él años de juventud para dárselos a su padre, Esón. Medea reconoce que no puede realizar tal proeza, pero sí recuperar la vida de años anteriores. Ella siempre impone a Hécate como su intermediaria, su ayudante y su propiciadora; la llama «triforme» y realiza un altar hecho de turba, cubierto por hojas, para sacrificar una oveja negra. El texto de Ovidio ofrece un relato completo de todas las hierbas y sustancias que utiliza Medea, y en él es posible ver cómo Hécate enseña a su hija/sacerdotisa a manipular y gestionar los recursos de la naturaleza con el fin de influir en el devenir de su destino⁴⁷.



Figura 9. Medea y Jasón, plato cerámico esmaltado, c. 1570-1600, Fuente: Musée du Louvre, R 273. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010101960>

Hécate como garante de la felicidad de Medea fue un motivo muy popular a partir del s. XVII, cuando los grandes ciclos mitológicos –en este caso, el de

⁴⁶ Apolonio, *Argonáuticas* 4.55.

⁴⁷ Ovidio, *Metamorfosis* 7.162.

Jasón y los Argonautas– decoraban infinidad de obras de arte en distintos soportes, especialmente aquellos que permitían una fácil portabilidad, como las artes decorativas, ya que eran muy apreciadas por los viajeros que se hallaban realizado en Grand Tour. El plato cerámico con esmaltes de Limoges (c. 1570-1600) muestra a Jasón vestido como un general romano recibiendo las pócimas prometidas por Medea, mientras con la otra mano representan la *dextrarum iunctio* –las manos entrelazadas– simbolizando el matrimonio (Fig. 9). Al fondo, el templo de Hécate sacraliza la unión, de la que son testigo tres jóvenes situadas en un segundo plano, posible representación de la diosa triforme.



Figura 10. Jean-Francois de Troy, *Jasón jurando amor eterno a Medea*, óleo sobre lienzo, 1743-6. Fuente: National Gallery, NG6330, Londres. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jean-francois-de-troy-jason-swearing-eternal-affection-to-medea>

El tema de Jasón jurando amor eterno a Medea pervive en la escuela francesa de pintura rococó: el cartón elaborado por Jean-François de Troy (1743-1746) formaba parte de un ciclo de siete ilustraciones sobre el mito de Jasón, que luego serían transformados en tapices en la fábrica de Gobelins (National Gallery, Londres). Jasón coge del brazo a Medea implorando su ayuda y promete amor eterno a cambio. La estatua de Hécate, bajo la cual Medea estaba realizando una ofrenda de guirnaldas, presenta a la diosa como una bella figura estante, cubierta por grandes paños, sosteniendo una antorcha en cada mano. A diferencia de las imágenes clásicas, no aparece tocada con un *polos* o *kalathos*, sino que su testa está tocada con un creciente lunar, atributo habitual de Ártemis y Selene (Fig. 10).

Los textos que aluden a Medea son una fuente inagotable de información sobre las enseñanzas de Hécate a la que consideraban su sacerdotisa. Así, Argos, sobrino de Medea, cuando se dirige a los Argonautas da noticias de Hécate como una diosa que ha enseñado con extraordinaria habilidad a Medea cómo manejar las hierbas mágicas que crecen en tierra y en ríos, con las que puede extinguir un gran incendio, detener los cauces de ríos, coger una estrella y controlar el movimiento de la luna⁴⁸. Otros mitógrafos, aseguran que Hécate es la creadora de la pócima que utiliza Atenea para castigar a Aracné y convertirla en araña⁴⁹. La diosa está presente cuando Medea realiza las pócimas mágicas con las que envenena el manto de Creúsa y adormece al dragón de la Cólquide⁵⁰, animal fantástico que pervivirá en la pintura de los siglos XVIII-XIX.

La recepción de las creencias mágicas vinculadas a Hécate en época Moderna se observa en la inclusión de la diosa Hécate en dos grandes autores: en 1604-1616 Christopher Marlowe presenta su *Doctor Fausto*, mientras que en 1634, John Milton publica su mascarada *Comus*⁵¹. Ambos describen a Hécate sobre un carro tirado por dragones cuando se manifiesta ante las plegarias de Medea, posiblemente por la gran influencia que ejercieron los relatos de Ovidio. Es habitual observar que, tanto en las obras literarias como artísticas, las figuras de Medea y Hécate se funden en una sola, dificultando la identificación de uno u otro personaje, especialmente cuando el carro de dragones se

⁴⁸ Apolonio de Rodas, *Argonáutica* 3.529.

⁴⁹ Ovidio, *Metamorfosis* 6.139.

⁵⁰ Apolonio de Rodas, *Argonáutica* 4.143; Ovidio, *Metamorfosis* 7, 162.

⁵¹ Milton, *Comus*, 535; Marlowe, *Doctor Faustus*, 1.273; Paul H. Kocher, «The Witchcraft Basis in Marlowe's «Faustus»», *Modern Philology* 38 (1940): 9-11; William Schullenberg, «Into the Woods: The Lady's Soliloquy in *Comus*», *Milton Quarterly* 35,1 (2001): 38; 42.

convierte en un atributo común en ambas. Este aparece llevando a Medea –quien sostiene una antorcha– luego de matar a su progenie en un lienzo atribuido a la escuela de Charles-André Van Loo (1700-1800) (Fig. 11).



Figura 11. Escuela de Charles-André Van Loo, *Medea y Jasón*, 1700/1800. Fuente: Musée du Louvre, MI 1416; 872 5 18. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010055021>

Sin embargo, es la referencia de Hécate que incluye William Shakespeare (c. 1606) en *Macbeth*⁵² la que tendrá larga tradición en el arte contemporáneo. La diosa se presenta ante las tres brujas y demanda participar en las reuniones junto al valiente general que da nombre a la obra, a quien vaticina un destino oscuro.

La triplicidad de Hécate y su faceta infernal, hizo que se la asimilara a Nix, las Moiras y las Furias, dinastías primordialmente femeninas en las que el elemento masculino está ausente, ya que la mayoría de estas divinidades

⁵² Shakespeare, *Macbeth* III, 5. Carol Atherton, «Character analysis: The Witches in *Macbeth*», *Magic, Illusion and the supernatural, Tragedies*. Consultado el 31-03-2023. <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/character-analysis-the-witches-in-macbeth>.

han nacido por partenogénesis. Las fuentes aluden a estas con claras connotaciones negativas, ya que diseminan males, fatiga y enfermedades entre los mortales, asociación que no escapó a la figura de Hécate⁵³.

El pasaje de Macbeth inspiró a un sinnúmero de artistas que retomaron la idea de Hécate como máxima jerarca de las artes oscuras. En 1863, Dante Gabriel Rossetti, pintor y poeta inglés, identificó como Hécate al personaje de la obra de William Blake (1795) conservado en la Tate Gallery (N 05056 / B316)⁵⁴. La educación clásica de este autor es indudable: la asociación con la divinidad griega puede provenir de los tres cuerpos amalgamados que se hallan en la obra. La figura frontal, femenina, deja su torso desnudo y envuelve sus piernas cruzadas en un largo paño oscuro. Con la mano izquierda hojea un libro y gira su rostro en dirección contraria, hacia donde se encuentran los animales. El rostro es severo, serio. Otras dos figuras flanquean su cuerpo y esconden sus rostros detrás de la central: se trata de un hombre y una mujer arrodillados. Si bien la lechuza ha estado siempre vinculada a Atenea, a partir de la Edad Media se convierte en un animal misterioso, nocturno y tenebroso, al igual que los sapos, que son asociados con las serpientes y los insectos. Algo similar ocurre con los murciélagos, animales nocturnos y relacionados con los peligros de la noche (Fig. 12).

La relación inherente entre la mujer y las fuerzas naturales –incluso rayando las sobrenaturales– pervivió en la ciencia moderna: el propio Charles Darwin (1874) sostiene que:

se admite en la mujer los poderes de la intuición, la percepción y quizá la imitación, que son más relevantes que en el hombre, pero algunas de estas facultades son características de las razas inferiores y, por tanto, de un estado de civilización pasado y menos desarrollado⁵⁵.

⁵³ Kimberly Stratton, *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World* (Oxford: Oxford University Press, 2014); 1-20; Iván Pérez Miranda y Juan Ramón Carbó García, «Hijas de la Noche (I): Mito, género y nocturnidad en la Grecia Antigua», *Arys* 8 (2009-2010): 129-140; Athanassia Zografou. «L'énigme de la triple Hécate», en *Zwischen Krise und Alltags. Conflit et normalité, Universitat*, ed. por Christophe Batsch, Ulrike Egelhaaf-Gaiser y Ruth Stepper, 57-79 (Potsdam: Franz Steiner Verlag Stuttgart, 1999), 65; Wendy Griffin, «The embodied Goddess: Feminist Witchcraft and female divinity», *Sociology of Religion* 56, 1 (1995): 36-40.

⁵⁴ Alexander Gilchrist, *Dante Gabriel Rossetti and William Michael Rossetti's Life of William Blake: With Selections from his Poems and Other Writings* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), 125.

⁵⁵ Charles Darwin, *The descent of man and selection in relation to sex* (London: John Murray, 1874). Consultado el 03-04-2023. http://darwin-online.org.uk/converted/published/1874_Descent_F944/1874_Descent_F944.html Traducción de la autora.



Figura 12. William Blake, *The Night of Enitharmon's Joy (Hécate)*, c. 1795. Fuente: Tate Gallery, N 05056. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/blake-the-night-of-enitharmons-joy-formerly-called-hecate-n05056>

La figura de Hécate como diosa *panthea*, señora de la luz y de la oscuridad, ha sido recuperada recientemente por movimientos neopaganos y la Wicca, caracterizados por el sincretismo de diversas creencias no occidentales⁵⁶. Asimismo, las corrientes ecofeministas surgidas a partir de la obra fundacional de Carolyn Merchant (1980), las cuales equiparan la dominación de la naturaleza a la de la mujer, han puesto de relevancia el interés por esta divinidad, a la que las fuentes literarias antiguas definen como la diosa de la magia, los fantasmas y la muerte, pero también la relacionan con la naturaleza domesticada⁵⁷.

⁵⁶ Angoso de Guzmán. «Las huellas...», 124; Carole Cusak. «The Return of the Goddess: Mythology, Witchcraft and Feminist Spirituality», en *Handbook of Contemporary Paganism*, ed. por Murphy Pizza y James Lewis, 335-362 (Leiden: Brill, 2009), 337-340; Vivianne Crowley. «Wicca as Nature Religion», en *Nature, Religion Today: Paganism in the Modern World*, ed. por Joanna Pearson, Richard H. Roberts y Geoffrey Samuel, 170-179 (Edinburg: Edinburg University Press, 1998), 172-174.

⁵⁷ Carolyn Merchant, *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution* (San Francisco: Harper and Row Publishers, 1980).

5. Conclusiones

Más allá de la cuestión del origen de la diosa, Hécate se presenta asociada a las fuerzas primigenias de la fertilidad y la regeneración. Su figura es difícil de definir de forma lineal, ya que sus potencias abarcan amplias facetas de la esfera divina y humana que se solapan entre sí. Hécate es mediadora entre los dioses y la humanidad a través de la naturaleza domesticada: ella brinda abundante pesca y aumenta la cría de ganado, aunque está en su poder reducir sus dones si así lo dispone. De esta forma se asocia a Hermes como vigilante de los rebaños, mientras que adquiere la función de *kourotrophos* al igual que Ártemis. Hécate como diosa nodriza protege también a los jóvenes, especialmente a las mujeres, a quienes acompañará en los momentos de gran importancia: el nacimiento, el matrimonio y el parto. Así, adquiere una clara función apotropaica. El poder benefactor de Hécate la convierte en «soteira» (salvadora) y garante del orden político, asegurando la correcta administración de recursos naturales y protección de los gobernantes.

Aunque es relacionada en múltiples testimonios con Gaia, Deméter y Ártemis, no protege las cosechas, pero sí adquiere características ctónicas que le permiten mediar entre el mundo de los vivos y los muertos, así como también entre las fuerzas telúricas y aquellos que practican la magia, especialmente a las mujeres. Una vez más, su faceta liminal la relaciona con Hermes *psychopompos*, adquiriendo características infernales que las fuentes aprovecharán para asimilarla a otras divinidades trimórficas. Hécate como diosa de la magia no hace más que administrar y gestionar los recursos naturales pero con una nueva función, la de influir en la vida de los mortales a través de sus sacerdotisas, como lo era Medea. Asimismo, gracias a las corrientes filosóficas de época helenística tardía, Hécate se convierte en una divinidad oracular y misteriosa, mediadora entre el mundo material y el espiritual, encarnándose en el alma cósmica.

La triplicidad de Hécate sumado al devenir trágico de sus hechiceras pervivió en su desarrollo iconográfico hasta el día de hoy. Las alusiones a la diosa en grandes obras literarias del 1600 influyeron de forma categórica en la recepción de su figura en siglos posteriores. No obstante, resulta de interés destacar cómo se estigmatizó la interrelación entre mujeres y naturaleza, así como el profundo conocimiento en la manipulación de sus recursos. Quizá esto se deba a que la invocación a Hécate no solo se realizaba con el fin de obtener el beneficio de la divinidad, sino como forma de influir y determinar el propio destino de las mujeres.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

Hesíodo. *Teogonía*. Traducción Aurelio Pérez Jiménez y Alonso Martínez Díez. Madrid: Editorial Gredos, 1978.

Fuentes secundarias

Angoso de Guzman, Diana. «Las huellas de Hécate. Del hekateion al mitema del árbol de la vida en la cultura visual contemporánea». En *Ecofeminismos y aspectos mitológicos en las brujas modernas*, ed. por Xiana Sotelo, 123-147. Madrid: Sial Pigmalion, 2023.

Atherton, Carol. «Character analysis: The Witches in Macbeth». *Magic, Illusion and the supernatural, Tragedies*. Consultado el 31-03-2023. <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/character-analysis-the-witches-in-macbeth>

Berg, William. «Hecate: Greek or Anatolian». *Numen* 2: (1974): 128-140.

Calvo, José Luis. «La Diosa Hécate: un paradigma de sincretismo religioso del helenismo tardío». *Florentia Iliberritana* 3 (1992): 71-82.

Crowley, Vivianne. «Wicca as Nature Religion». En *Nature, Religion Today: Paganism in the Modern World*, ed. por Joanna Pearson, Richard H. Roberts y Geoffrey Samuel, 170-179. Edinburg: Edinburg University Press, 1998.

Cusak, Carole. «The Return of the Goddess: Mythology, Witchcraft and Feminist Spirituality». En *Handbook of Contemporary Paganism*, ed. por Murphy Pizza y James Lewis, 335-362. Leiden: Brill, 2009.

Darwin, Charles. *The descent of man and selection in relation to sex*. London: John Murray, 1874. Consultado el 03-04-2023. http://darwin-online.org.uk/converted/published/1874_Descent_F944/1874_Descent_F944.html

Gilchrist, Alexander. *Dante Gabriel Rossetti and William Michael Rossetti's Life of William Blake: With Selections from his Poems and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Griffin, Wendy. «The embodied Goddess: Feminist Witchcraft and female divinity». *Sociology of Religion* 56, nº 1 (1995): 35-48.

James, Edwin Oliver. *The Tree of Life. Studies in the History of Religions*. Leiden: Brill, 1966.

Johnston, Sarah Illes. *Hekate Soteira: a study of Hekate's role in the Chaldean Oracles and related literature*. Berkeley: University of California Press, 1990.

- Johnston, Sarah Illes. *Restless dead: Encounters between the living and the dead in Ancient Greece*. Oakland: University of California, 1999.
- Kocher, Paul H. «The Witchcraft Basis in Marlowe's «Faustus». *Modern Philology* 38 (1940): 9-36.
- Kraus, Theodor. *Hekate: Studien zu Wesen und Bild der Göttin in Kleinasien und Griechenland*. Heidelberg: C. Winter, 1960.
- Laumonier, Alfred. *Cultes indigènes en Carie. Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*. Paris: E. de Boccard, 1958.
- Marquardt, Patricia A. «A portrait of Hecate». *The American Journal of Philology* 102, 3 (1981): 243-260.
- Mazzonla, Elena. «Ecate: solo dea delle donne? La dea nelle testimonianze letterarie dalle origini al III secolo a. C.». *ACME – Anali della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Milano* LIX (2006): 305-318.
- McGinnis, Meghan Paalz. *Maidens, matrons, and magicians: women and personal ritual power in late antique Egypt*. Tesis doctoral. University of Louisville, 2009.
- Merchant, Carolyn. *The Death of Nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. San Francisco: Harper and Row Publishers, 1980.
- Perea Yébenes, Sabino. «Un capítulo de la teúrgia antigua: los oráculos de Hécate y la cuestión de las estatuas parlantes». *MHNH Revista Internacional de Investigación sobre Magia y Astrologías Antiguas* 5 (2005): 189-240.
- Pérez Miranda, Iván y Juan Ramón Carbó García. «Hijas de la Noche (I): Mito, género y nocturnidad en la Grecia Antigua», *Arx* 8 (2009-2010): 129-140.
- Pfister, Friedrich. «Die Hekate-Episode in Hesiods Theogonie». *Philologus* 84 (1929): 1-9.
- Rabinowitz, Jacob. *The Rotting Goddess. The Origin of the Witch in Classical Antiquity's Demonization of Fertility Religion*. New York: Autonomedia, 1998.
- Richardson, Nicholas J. *The Homeric Hymn to Demeter*. Oxford: Oxford University Press, 1974.
- Romero Mayorga, Claudina. *Iconografía mitraica en Hispania*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- Romero Mayorga, Claudina. «Aproximación a la iconografía de Hécate: magia, superstición y muerte en la sociedad romana». En *Homenaje a la profesora Pilar González Serrano*, editado por Pilar Fernández Uriel e Isabel Rodríguez López, 289-298. Madrid: Signifer Libros, 2011.
- Schachter, Albert. «Some underlying Cult Patterns in Boeotia». En *First International Conference on Boeotian Antiquities Teiresias*, s/ed., 17-30. Montreal: McGill, 1972.
- Schullenberg, William. «Into the Woods: The Lady's Soliloquy in Comus». *Milton Quarterly* 35,1 (2001): 33-43.

- Serafini, Nicola. «L’Inno a Ecate di Esiodo (Theog. 411-452): una falsa definizione». *Aevum Antiquum* N.S.11 (2011): 191-201.
- Sittig, Ernst. *De Graecorum Nominibus Theophoris*. Karras: Halix Saxonum, 1912.
- Stratton, Kimberly. *Daughters of Hecate: Women and Magic in the Ancient World*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Valtierra Lacalle, Ana. «Envidia de género: el intento de apropiación del parto por parte de los hombres en la antigua Grecia». *Arenal* 30:1 (2023): 135-156.
- Valtierra Lacalle, Ana. «Que ha de resistir el apremio: sobre lo simbólico de la palmera en el mundo griego». *Emblemata* 11(2005): 29-58.
- Walcot, Peter. «Hesiod’s Hymns to the Muses, Aphrodite, Styx and Hecate». *Symbolae Osloenses* 34, 1 (1958): 5-14.
- West, Martin L. «Hesiod’s Titans». *JHS* (1985): 174-175.
- Zografou, Athanassia. «L’énigme de la triple Hécate». En *Zwischen Krise und Alltags. Conflit et normalité, Universitat*, ed. por Christophe Batsch, Ulrike Egelhaaf-Gaiser y Ruth Stepper, 57-79. Potsdam: Franz Steiner Verlag Stuttgart, 1999.

Mitos y leyendas de la montaña pirenaica

Montserrat López Mújica

Universidad de Alcalá de Henares-GIECO- Instituto Franklin

<https://dx.doi.org/10.5209/est.008.05>

Son numerosos los mitos y leyendas que pueblan las dos vertientes del Pirineo, tantos, que sería imposible mencionarlos todos en este pequeño espacio. Cada valle de Pirineos es un mundo en sí mismo, y aunque cada uno conserva su propia identidad, preservada y mágica, todo un territorio mitológico común une a estas montañas, desde el País Vasco hasta el Rosellón. Así lo constatan los investigadores Xavier Ravier y Olivier de Marliave:

Une telle identité n'est-elle pas une preuve nouvelle et éclatante de ce que l'on savait déjà grâce à d'autres disciplines, linguistique et histoire notamment, à savoir que les contrées pyrénéennes et subpyrénéennes, disons de l'Atlantique au bassin supérieur de la Garonne, appartiennent à la même aire culturelle, la continuité aquitaine-basco-gasconne sur le double plan de l'espace et le temps¹.

[...] depuis la Catalogne jusqu'à l'Euskadi [les Pyrénées] sont indivisibles et cette mythologie nous offre de constantes similitudes prouvant l'unité de la civilisation montagnarde².

Han sido muchos los escritores que, con gran paciencia, pasión y dedicación han publicado cientos de obras recopilando esta tradición oral a ambos lados de la frontera: vascos como José Dueso o Jean-François Cerquand, aragoneses como Juan Domínguez Lasierra, catalanes como Jacint Verdarguer, occitanos como Antonin Perbosc o Michel Cosem, y gascones como Jean

¹ Xavier Ravier, *Le récit mythologique en Haute-Bigorre* (St. Remy de Provence: ed. Edisud/CNRS, 1986).

² Olivier de Marliave, *Trésor de la mythologie pyrénéenne* (Toulouse: Éditions Esper Toulouse, 1987), (Bordeaux: éditions Sud-Ouest, 1996).

François Bladé, entre muchos otros. El objetivo de este artículo no es dar a conocer ese mundo de magia y fantasía que nos viene dado a través de la tradición oral de los pueblos montañoses, esto ya lo realizan magníficamente los autores mencionados anteriormente, sino analizar los principales temas y motivos de la literatura oral, explicando la dimensión mítica y mágica de los personajes y seres imaginarios del universo pirenaico para probar la innegable unidad cultural del Pirineo.

La tradición oral es una de las actividades comunicativas humanas más antiguas y distendidas a lo largo del planeta, entre cientos de culturas. Es considerada por la UNESCO como patrimonio intangible de la humanidad³, recurso necesario para la supervivencia de las culturas. A través de este hecho comunicativo sociocultural con base en el lenguaje hablado se transmiten los conocimientos históricos, científicos y culturales, a una comunidad, con el fin de preservar dichos saberes de generación en generación⁴.

La multiplicidad de géneros literarios en la tradición oral es bastante evidente. Entre ellos se aprecian las poesías, los refranes, los cuentos, las leyendas, los relatos, los mitos; todos y cada uno bien explícitos y diferenciados⁵.

El relativo aislamiento en el que han estado inmersos los valles pirenaicos ha propiciado la conservación, hasta tiempos recientes, de un rico legado inmaterial. Las fábulas, los cuentos y las leyendas están presentes en la cultura de todos los pueblos, pero es en estas sociedades montañosas, como la pirenaica, donde adquieren mayor importancia. La tradición oral en los Pirineos se ha transmitido principalmente al calor del hogar doméstico, donde se desarrollaban largas veladas en los meses invernales y se contaban anéc-

³ UNESCO, *Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*, 2003, consultado el 1-9-2022 <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>.

⁴ Eloy Gómez Pellón, «Oralidad y Tradición», en *Tradición oral*, ed. por Eloy Gómez Pellón et al., 17-54 (Santander: Aula de etnografía, Universidad de Cantabria; Oiartzun: Sendoa, 1999), 18.

⁵ En la tradición oral, cada elemento de la enumeración tiene sus propias características distintivas que los diferencian entre sí. Los cuentos suelen ser narraciones ficticias que pueden incluir personajes, eventos y moralejas. Por otro lado, las leyendas son relatos populares que se consideran parte de la cultura de un pueblo o región y suelen contener elementos fantásticos o sobrenaturales. Un relato, en cambio, puede referirse a cualquier tipo de narración, ya sea ficción o no ficción, que narra una serie de eventos. A pesar de que hay similitudes entre los cuentos, leyendas y relatos, cada uno tiene su propia identidad y características específicas que los distinguen entre sí. Por lo tanto, no todos los cuentos y leyendas pueden ser subsumidos en la categoría más amplia de «relato», ya que cada uno tiene su propio propósito, contexto cultural y características distintivas. Sin embargo, es fundamental reconocer que estas categorías no son estáticas y pueden solaparse o evolucionar con el tiempo. La tradición oral es dinámica y enriquecedora, y sus géneros se entrelazan de forma fascinante.

dotas, historias y leyendas en las oscuras y frías noches pirenaicas que, por su carácter práctico o moralizante, formaban parte de la educación de los niños, perpetuando generación tras generación la transmisión de conocimientos y vivencias. La despoblación del mundo rural hizo que, junto con las gentes que se fueron, también se hayan ido todos esos relatos. Por ello, resulta indispensable mantener vivo este patrimonio oral, por ser trasmisor de valores tan importantes como la amistad, la solidaridad, la tolerancia, el respeto, el cariño, la paz, el enriquecimiento de lo plural, el racismo, las guerras, las diferencias, los rechazos e incluso el amor por la naturaleza⁶. En la actualidad existen esperanzadoras propuestas para que perduren en el tiempo estas historias como el *Cuentacuentos del Pirineo* que la Asociación Mallau Amigos de Susín (Biescas) lleva a cabo desde hace ya trece años. Su decimotercera edición tuvo lugar el de 8 julio de 2023. Del lado francés tenemos a la Asociación de Raconteurs de Pays des Pyrénées-Atlantiques, creada en 1998 y cuya misión es ofrecer, a través de paseos, una lectura original del lugar, de la cultura o del paisaje que se visita, al mismo tiempo que se comparten secretos y emociones para ayudar a descubrir cosas ocultas y misterios.

Y es que las hadas, los genios y los duendes, hechiceros y encantadores pueblan estos lugares que han inspirado la literatura romántica, sin olvidar en esta tierra de dioses y hombres, el lugar especial que siempre ha mantenido el oso en la mitología pirenaica⁷, y que se remonta a la noche de los tiempos.

Por cuestión de espacio, nos vamos a centrar en aquellos relatos mitológicos y leyendas que se comparten en las diferentes regiones de esta cordillera. Un pequeño ejemplo que esperemos sirva para despertar la curiosidad y descubrir la magia de este lugar tan mítico y leyendario.

1. La mitología en Pirineos: personajes y relatos

En el prólogo del *Trésor de la mythologie pyrénéenne*, Olivier de Marliave escribe:

⁶ Arturo Medina, «La tradición oral como vehículo literario infantil. Sus valores educativos», en *Literatura infantil*, ed. por Pedro Cerrillo y Jaime Padrino, 37-66 (Albacete: Universidad de Castilla La Mancha, 1990), 60-62.

⁷ En toda esta cordillera, como en otros países y en varias lenguas, desde el *Juan Artz* o *Xan de l'Ours* de los vascos hasta el *Joan de l'Òs* catalán, encontramos la historia de un niño peludo nacido del apareamiento de un oso y una mujer. Esta historia refleja el papel mitológico desempeñado por el oso, vinculado a la fertilidad, tanto en Europa como en el resto del mundo.

Existe-t-il une mythologie pyrénéenne ? La présence de cet ouvrage constitue déjà une réponse. [...] Ce qu'il reste de cette mythologie, ce sont des contes et légendes, des pratiques religieuses sous lesquelles les traces de cultes païens transparaissent parfois [...], la masse des traditions et superstitions populaires [...]. Nous entendons par mythologie les croyances, les pratiques et les comportements qui ont expliqué et continuent parfois d'expliquer les rapports des Pyrénéens avec le monde de l'imaginaire et du mystérieux⁸.

La identidad simbólica del espacio pirenaico se ha forjado a través de sus innumerables construcciones mitológicas. Constituyen una unidad geográfica coherente, sin embargo, son mucho más heterogéneos en lo que respecta a su cultura, religión y sociedad, ya que han sido habitados por distintos pueblos que hablaban diferentes lenguas. Además del francés y el castellano (relativamente recientes) se ha hablado, de acuerdo con las regiones, aragonés, occitano –languedociano, gascón, bearnés–, catalán, aranés, euskera y dialectos y subdialectos locales. Dos son los factores específicos de esta cordillera que han afectado el desarrollo de una mitología arraigada y compleja: siempre ha sido un lugar de paso desde la prehistoria y, paradójicamente, un lugar muy aislado por su condición montañosa. Esto ha protegido las tradiciones del macizo y retrasado el avance de la religión cristiana y en general, de la modernidad⁹.

La cordillera sigue manteniendo esa aura mística, casi mágica. Hay pruebas de cultos muy antiguos, por ejemplo, los crómlechs de Okabe, y también de dioses locales como el dios del sol Abellion. Estos cultos están a menudo relacionados con las tradiciones celtas y galas, pero sobre todo con las vascas, ya que en la prehistoria, un grupo ocupaba la mayor parte de la cordillera. Muchas de estas deidades fueron asimiladas por el panteón religioso romano, una costumbre muy típica por parte del imperio¹⁰.

⁸ Olivier de Marliave, *Trésor de la mythologie pyrénéenne* (Éditions Esper Toulouse, 1987), (éditions Sud-Ouest, 1996).

⁹ Entendemos por modernidad el periodo en el que se producen cambios importantes en relación con la concepción del mundo para el ser humano: por ejemplo, la razón se impone sobre la religión (Ilustración, racionalismo), el mito deja de ser la explicación del universo y se empieza a buscar las causas de todo fenómeno a través de la ciencia, el ser humano pasa a ocupar el centro del pensamiento (antropocentrismo, humanismo) que antes pertenecía a Dios (teocentrismo).

¹⁰ Existe una hipótesis interesante, abierta muy recientemente, que relaciona los atributos y características de la diosa vasca Mari con el culto de la diosa griega Cibeles, la diosa de largo cabello. Al igual que la Dama de Amboto, Cibeles era la diosa de las montañas

El mito es una historia forjada por la imaginación, que se proyecta sobre el entorno vital. Reúne e identifica al grupo que lo comparte. Asociado o no a un comportamiento (el rito), en su transcurso muta, puede derivar en leyenda o cuento; se resquebraja. Los mitos son importantes porque sirven para explicar una realidad imposible de comprender hasta el momento. Las relaciones de la tierra con lo desconocido se han explicado a través de los saberes y creencias que, de alguna forma, pretendían hacer más habitable la realidad. Así ha sido a lo largo de la historia y así es en la actualidad. Los pequeños, los débiles, los eternamente rechazados del destino, como eran los campesinos de las montañas, inventaban otro mundo donde se sentían vencedores. Al mismo tiempo se buscan maneras de escapar a las fuerzas del mal e invocar a los dioses para solicitar sus favores: «existe una íntima conexión entre la palabra, el *mythos*, los relatos sagrados de una tribu, por un lado, y sus actos rituales, sus actos morales, su organización social e incluso sus actividades prácticas, por otro»¹¹. Cómo resistirse a conocer a la diosa Mari, a la magia de Bosnerau o de la Giganta de Riglos en la Foz de Escalate, el misterio del Toro de Oro de Ayerbe o el sorprendente Abeliou, Dios del sol de los Pirineos.

Mari es la primera y única dama de la mitología vasca. Una mujer bellísima, de larga cabellera y ataviada con lujosos vestidos. Su poder, su belleza y elegancia hacía que los vascos la trataran siempre con respeto y se dirigiesen a ella como «la Señora» o «la Dama», aunque en ocasiones también se la conoció como «la bruja» (Fig. 1).

y de las cuevas, de la tierra fértil y de los animales (especialmente leones y abejas). Los romanos la llamaban Magna Mater, Mater Dea o simplemente Mater. Esta Mater o Matris romana era una de las divinidades que se adoraba en Vasconia, precisamente en la comarca de Iruña (Álava). Hecho confirmado por el reciente hallazgo de un altar de hace 1800 años encontrado en la ciudad romana de Veleia, en Álava. En él se puede leer perfectamente una inscripción que se refiere a la Matri Deae (la de los buenos frutos), lo que según el equipo de expertos, podría suponer que se levantó en honor a la «madre tierra».

¹¹ «[...] exists between the word, the mythos, the sacred tales of a tribe, on the one hand, and their ritual acts, their moral deeds, their social organization, and even their practical activities, on the other». Bronisław Kasper Malinowski, «The Role of Myth in Life» en *Myth in primitive psychology*, 1926, consultado el 22/09/2023, http://web.sbu.edu/theology/bychkov/malinowski78_89.pdf.



Figura 1. La diosa Mari. Fuente: <https://leiresalaberria.myportfolio.com/10>

Mari estaba dotada de poderes que la permitían crear y destruir, dominar las fuerzas de la Naturaleza y controlar a los animales a su antojo. En muchos montes de Euskadi se ha situado su morada. Viajaba de cueva en cueva atravesando los cielos en forma de bola de fuego o en un carro en llamas. Su hogar, el que mejor le ha caracterizado en la historia se encuentra en la imponente cara este del Monte Amboto, en Vizcaya. En los últimos años, ciertos investigadores como José Inazio Hartsuaga, han propuesto que Mari pudo ser la gran madre diosa de la Tierra, la divinidad superior de la Vasconia precristiana.

Bosnerau (Fig.2) es el inventor de la agricultura y la ganadería, un ser extraño y gigantesco que controlaba los secretos más profundos del Pirineo. Su pareja femenina se llama Basandere (Señora del Bosque o Señora Salvaje). El personaje es común en la mitología vasca y aragonesa, aunque recibe diferentes nombres. En Euskadi le llaman Basajaun; Basajarau en los Valles Occidentales y Bosnerau en el Pirineo central. Todos ellos, sin embargo, tenían las mismas características físicas: muy peludos, con un cabello largo y desgreña-

do, con una fuerza monstruosa; tenían un pie humano y el otro circular en forma de casco de caballo. Vivía en cuevas, en lo más profundo del bosque, alejado de la sociedad, aunque era tremendamente bueno con los pastores de los pueblos cercanos. De hecho, cada día salía a pasear por los bosques y cuando se avecinaba una tormenta o una manada de lobos se dirigía a los establos, Bosnerau silbaba tan fuerte que su reclamo era capaz de oírse a cientos de kilómetros. De esa manera, los pastores sabían que debían resguardarse. «Al brotar la hoja, siémbrese el maíz; al caer la hoja, siémbrese el trigo»¹², les decía. Bosnerau nos anima a dejar atrás el mito y volver a la leyenda, a lo maravilloso, al símbolo. Gracias a él, los humanos aprendieron a sobrevivir en las montañas y, por ello, es un personaje tremendamente querido.



Figura 2. Basajaun, mitología vasca de FreeGiver. Fuente: Pixabay.

Abellion, Abelio, Abello o Abelion (Fig.3) es el nombre que recibe el dios señor de los manzanos de los antiguos habitantes de la Galia, Iliria y Aquilea y en general en el sudoeste de Francia. Su nombre sugiere que era una deidad solar, señor de los veranos, similar al dios grecolatino Apolo. Se han encon-

¹² Leyenda de San Martin Txiki recogida por Michel Duvert, *La Mythologie Basque* (Bayona: Elkar Découverte, 2019), 83.

trado varios altares votivos y estelas epigráficas en su nombre en los Pirineos centrales (especialmente en Cardeilhac, Aulon, St Béat, St Aventin, St Bertrand, Montauban de Luchon...). En el valle de Lesponne (Altos Pirineos), la cruz de Béliou es un ejemplo del culto solar en los Pirineos. En la cruz está esculpido un rostro (cara redonda) que, según Olivier de Marliave¹³, podría ser una representación simbólica de Abellion o Abelio. Los numerosos dioses autóctonos, como Abellión, nos son conocidos gracias al asentamiento romano en los Pirineos. Cuando los romanos introdujeron sus cultos oficiales (Augusto, Júpiter, Juno...), nació entre los pirenaicos una moda mimética por los exvotos (altares votivos). Los pirenaicos, imitando a los romanos, tenían multitud de altares votivos grabados en mármol o piedra caliza en nombre de estas divinidades. Así podemos conocer hoy los nombres de estos dioses de las rocas, los árboles, las fuentes...



**Figura 3. La Cruz de Béliou. Fuente: Foto de Jean Paul Dugene.
<http://www.jp dugene.com>**

La Giganta de los Mallos de Riglos forma también parte de esta mitología pirenaica. En la Hoya de Huesca, al sur del Pirineo, se alza una impresionante formación rocosa. Unas verticales paredes conglomeradas esculpidas por el tiempo que conforman un entorno natural único. Los Mallos de Riglos (Fig.4)

¹³ El especialista Olivier de Marliave especula con la posibilidad de que se trate de un antiguo altar pagano dedicado a Abellion, tallado en forma de cruz en los primeros tiempos del cristianismo.

son un rincón de aventura y escalada, pero también un espacio mítico. Cuenta una vieja historia que, en una aldea de la zona, Foz de Escalete, habitaba una extraña anciana de un tamaño tan gigantesco que atemorizaba a todos los habitantes. Era hilandera y, además, tenía fama de bruja. Cansada de ser rechazada por todos, hizo aparecer de la nada las inmensas rocas, y con una fuerza sobrehumana las clavó junto al río Gállego para refugiarse tras ellas. Desde entonces se oculta allí, y casi nadie la ha vuelto a ver. Pero dicen que la gigante bruja se aparece una vez al año, en la Noche de San Juan, cuando llega la medianoche, se le puede ver sentada en El Pisón, con lo que, de esta forma, cuando tiene que mojar el lino y el cáñamo para hacer su labor, no lo hace con su saliva, sino que de cuando en cuando moja los dedos abajo en las aguas del Gállego. En la mitad de ese mallo, en efecto, puede verse una roca a la que se llama, por el parecido, el Huso o también el Puro.



Figura 4. Los Mallos de Riglos de Solercollell. Fuente: Pixabay.

La existencia de riquezas ocultas está rodeada de mucha leyenda y tradición oral popular, transmitida de padres a hijos. En la provincia de Huesca existe una larga tradición aragonesa sobre los musulmanes que no pudieron huir con sus tesoros y los enterraron con la esperanza de volver para desenterrarlos. No es raro que los tesoros escondidos se les atribuya casi siempre a

los musulmanes, ya que acumularon grandes riquezas. De aquí nació el misterio del Toro de Oro de Ayerbe (Fig. 5). Ya avanzado el siglo *x*ⁱ, el empuje de los ejércitos cristianos, apoyado en los cercanos e inexpugnables castillos de Marcuello y de Loarre, obligó a los musulmanes a abandonar su tradicional fortaleza de Ayerbe. Hasta ese momento había servido de vigía durante tres siglos frente al paso natural que el río Gállego abre hacia el corazón del viejo Aragón. Como poco a poco la situación iba empeorando, algunos musulmanes optaron por la huida y otros por la rendición, muchos fueron los que finalmente tras reflexionar decidieron quedarse. Se discutió entre todos qué hacer y tomaron la decisión, antes de abandonar la fortaleza, de fundir todos los tesoros y objetos que tenían oro y hacer un hermoso toro dorado. Decidieron ocultarlo en uno de los pasadizos subterráneos del castillo ayerbense, en espera de volver a recuperarlo cuando la situación mejorase. Sin embargo, tras unos meses, el castillo pasó a manos de los cristianos para siempre y el paradero del toro de oro, celosamente escondido, se convirtió en un secreto. Los nuevos señores cristianos, concededores de su existencia y cegados por su codicia, contrataron a varios adivinos para que les indicaran el lugar exacto de su ubicación, ya que los musulmanes que permanecieron en la villa nunca dieron ninguna pista sobre el paradero exacto del toro dorado. Todavía en la actualidad, de vez en cuando, surge alguien que trata de arrancar a esas venerables ruinas su secreto: el paradero de ese toro de oro escondido en torno al derruido castillo de Ayerbe que los musulmanes ayerbenses enterraron en espera de tiempos mejores.



Figura 5. Toro de oro de Agzam. Fuente: Pixabay.

Existen varias versiones sobre el toro de oro dependiendo de la zona en la que nos encontremos. En Aragón, por ejemplo, encontramos el Toro de oro de griegos, cuya historia es muy similar. Como nos dice Juan Domínguez Lasiera existe «todo [un] cúmulo de tradiciones sobre tesoros cultos, dejados por el moro a su paso por nuestros pueblos»¹⁴.

2. Leyendas reales y sobrenaturales

Mediante la literatura oral los habitantes de estos parajes daban significado a muchos hechos no comprendidos y a diferentes creencias espirituales. A su vez, se produce una transferencia de conocimiento y una impartición de lecciones de vida o consejos de forma intergeneracional. En la actualidad este bagaje mitológico e inmaterial se ha ido diluyendo y perdiendo como en muchas otras regiones rurales de Europa.

Las leyendas no nos han llegado intactas desde el pasado, sino en forma de retazos, de resúmenes. Aunque su origen histórico, en gran parte modificado por la imaginación popular, no resulta dudoso, estas quedan fijadas a lugares muy concretos como veremos a continuación. Estos retazos permanecen aún vivos ya que esta percepción de lo fantástico siempre ha tenido un gran peso cultural y etnológico en la comunidad. De igual manera, se puede afirmar que ha sido un componente indisoluble de la capacidad de supervivencia de los montañeses ya que aportaba saberes de su propio ‘nicho ecológico’ a las generaciones más jóvenes, y sentido último a las mayores. Como se puede observar, la leyenda era más que un mero entretenimiento y se constituía en parte de un *modus vivendi*, si no absoluto sí complementario para su identidad¹⁵.

Dentro de este apartado, podemos diferenciar varios tipos de leyendas en Pirineos que aquí clasificaremos en:

2.1. Leyendas etiológicas

Estas leyendas aclaran el origen de los elementos inherentes a la naturaleza, el origen de un fenómeno natural o un accidente geográfico como los ríos,

¹⁴ Domínguez Lasiera, *Aragón Legendario* (Editorial DELSAN, 2009), 172.

¹⁵ Eloy Gómez Pellón, *Tradición oral*, ed. por Eloy Gómez Pellón *et al.*, 17-54 (Santander: Aula de etnografía, Universidad de Cantabria; Oartzun: Sendoa, 1999), 10.

lagos y montañas. Entre ellas destacamos una que nos habla de la creación de la propia cordillera: la leyenda de Pyrene¹⁶ (Fig.6).

En la vertiente francesa, según el mito, relatado por Silius Italicus¹⁷ sobre el paso de Aníbal por esta región, Pyrene fue seducida por Heracles (aquí llamado Alcide o Hércules), anfitrión del rey Bebryx y él mismo «poseído por Baco», cuando se dirigía a las tierras de Gerión.

Después de su partida, Pyrene, desesperada, huyó a los bosques, dio a luz a una serpiente y fue asesinada por las fieras. A su regreso, Heracles le construyó una tumba en las montañas, que tomó el nombre de Pyrene¹⁸. Las leyendas posteriores suelen decir que los propios Pirineos fueron levantados por Hércules para convertirse en la tumba del Pyrène. Esta es la versión que Jean-Claude Pertuzé adaptó libremente y como él mismo dice «en douceur» en 1997 para las Éditions Loubatières. Los habitantes de Ariège ubican la tumba de Pyrène en la cueva de Lombrives, situada en la localidad de Ussatles-Bains, donde, gracias a la imaginación de los guías, se puede admirar una estalagmita que representa su sepultura.



Figura 6. Pyrene. Fuente: Imagen creada por la autora utilizando la IA TalkAI.

¹⁶ Pyrene, en griego antiguo Πυρήνη / Pyrēnē, es la hija de Bebryx, el héroe epónimo de los Bebryces, pueblo que la mitología, que no es geógrafa, sitúa en Bitinia.

¹⁷ Silius Italicus, *Punica* (Paris: Les Belles Lettres, 1979), 86-88.

¹⁸ *La piedra de Oô*, descubierta en los Pirineos centrales, en la región de Bagnères de Luchon, y conservada en el Museo de los Agustinos de Toulouse, ha sido relacionada, sin ninguna certeza, con esta leyenda. Representa de forma burda a una mujer con una serpiente que sale de su sexo y muerde (o amamanta) un pecho.

Existen, por supuesto, varias versiones de esta leyenda, pero quizás la más popular en la vertiente española sea la que reza que, mucho tiempo atrás, Gerión derrotó a Túbal, rey de la península Ibérica. Gerión se enamoró de la hija de Tubal, Pyrene, una ninfa del bosque, que huye a los bosques de la llanura para esconderse. Gerión sabía que tenía que matar a la princesa para poder hacerse con el control total como nuevo rey de Hispania. La persigue llegando hasta la frontera con Francia, pero al no encontrarla decide quemar todo ese vasto territorio. Hércules, también enamorado de la joven, fue a salvarla, pero no pudo hacer nada por ella. La princesa moriría presa de las llamas. Destrozado y arrepentido por la pérdida, el héroe griego quiso darle sepultura en algún punto entre el valle de Benasque y el Valle de Aran, dando lugar a la cordillera que llevaría su nombre, los Pirineos. *Pyros*, palabra griega significa Fuego y *Neos* significa nuevo. Así pues, Pirineos significa ‘fuego nuevo’.

Tras la muerte de la ninfa, las nieves se apoderaron del valle, el agua empezó a correr y el verde se extendió por cada rincón. En ese momento, cientos de personas comenzaron a poblar los Pirineos, al igual que los gigantes que vieron en aquella ubicación una morada irresistible. Uno de ellos fue Netú, un gigante cruel y malhumorado. Un día, Netú, con la ayuda de una flecha asesinó a Atland, descendiente de los antiguos atlantes quienes sostenían la tierra sobre sus hombros. Los dioses, al presenciar aquella escena decidieron someter al gigante y le lanzaron un rayo. Al instante, Netú, se desplomó sobre el valle, siendo sepultado por miles de rocas hasta crear el Aneto. Dicen que las nieves perpetuas del glaciar son las blancas barbas de Atland.

Que Netú quedó convertido en el pico del Aneto es la leyenda más popular de la zona, pero tiene, como todas, sus matices. Una versión añade una guerra entre los gigantes y el Olimpo. Al parecer, los gigantes se propusieron alcanzar la morada de los dioses y amontonaron tantas montañas como pudieron para llegar a ellos. Pero los dioses vencieron con la inestimable ayuda de Hércules. El caso es que los pocos gigantes que sobrevivieron a la ira de las divinidades se escondieron en las montañas de los Pirineos. Ese fue el caso de Netú, que estaría, entonces, de mal humor por esta guerra perdida. Habiendo fracasado como guerrero revolucionario, decidió convertirse en pastor. Y aquí empezaría su historia.

Netú: la leyenda del Aneto (Fig.7) de Carmen Castán es una obra publicada en patués, aranés y occitano, cuyo objetivo es poner en valor los aspectos comunes de varios territorios: Benasque, Viella, Luchón y Mijaran. Por un lado, como territorios pirenaicos transfronterizos, que comparten una similitud orográfica y una manera parecida de vivir. Por otro lado, se pone en valor

la cultura oral (a través de una leyenda) y la lengua oficial de cada uno de los territorios que toman parte del proyecto, que son minoritarias, y que se tienen que cuidar y promover (benasqués, occitano y aranés). Y, finalmente, se remarca el espíritu de cooperación entre los tres socios trabajando de manera conjunta en el proyecto Interreg-POCTEFA¹⁹ de difusión de sus territorios.



Figura 7. Netu, la leyenda del Aneto.

Fuente: Imagen creada por la autora utilizando la IA TalkAI.

Pero quizás la leyenda más famosa sea la creación de la Brecha de Rolando, por ser este uno de los caballeros más reconocidos de su época gracias a su destreza, su porte arrogante y su extraordinaria bravura. Sobre el año 800 Roldán sobrino del Rey franco Carlomagno, se dirige a Zaragoza con el más poderoso ejército del siglo VIII, después del asedio a la ciudad de Zaragoza

¹⁹ Interreg surgió en el año 1990 para cofinanciar proyectos de cooperación transfronteriza. Con el paso de los años se ha convertido también en un instrumento de financiación de programas de cooperación transnacionales e interregionales.

inicia su retirada. Cuentan que Carlomagno, al retornar hacia su patria a través de esta cordillera, sufrió varias emboscadas, y en la última, la retaguardia de su ejército fue aniquilada por los vascones en el valle de Roncesvalles. Rolando luchó valerosamente contra sus enemigos, ayudándose de su lanza y su poderosa espada, pero fue finalmente derrotado. Malherido huyó cautelosamente hacia las tierras francesas perseguido por sus enemigos y consiguió llegar hasta el valle de Ordesa, hasta el último repecho de la montaña, desde donde pudo ver a sus perseguidores y comprendió que estaba atrapado. Sabiéndose muerto porque no podía hacer frente a sus rivales, decidió deshacerse de su poderosa espada para que no cayera en manos contrarias, y la lanzó con una sobrenatural fuerza al otro lado de la montaña haciendo llegar a su patria un último saludo de despedida. Fue tanta fuerza la que usó que la espada en vez de golpear la pared de piedra y caer al suelo, partió la montaña haciendo que se abriera una brecha de grandes proporciones. Cuentan los ancianos de la zona que, desde entonces, y en su honor, esta gran brecha y paso natural con Francia lleva su nombre.

2.2. Leyendas históricas

Se refieren a aquellas que han ocurrido en guerras o conquistas, como la que narra la conquista del castillo de Alquézar por los cristianos. Cuenta la leyenda que el tirano rey moro Jalaf Ibn Rasid, durante su reinado en Alquézar Huesca y el vasto territorio del Somontano, exigía a la población cristiana del entorno el llamado tributo de las doncellas. Hasta que un día, una joven vecina del pueblo de Buera, tan valiente como hermosa, decidió tomarse la venganza por su mano. A su señal, los cristianos atacarían la fortaleza castillo de Alquézar y así vencerían a los moros sin dificultad. Todos intentaron persuadirla de que su encrucijada era una locura. Pero la valiente y hermosa joven al caer la noche se vistió con sus telas más sutiles. Se recogió el pelo con una peineta bien afilada y se fue al castillo para ofrecerse al rey moro. Una vez presentada, el rey Jalaf Ibn Rasid embriagado por el vino de la cena, sucumbió ante la belleza de la hermosa joven. Después de poseerla y gracias al vino ingerido, el rey se quedó dormido. En ese instante la joven aprovechó para clavarle la afilada peineta en el corazón. Con la sangre derramada mojó un pañuelo blanco que mostró por la ventana. Esta era la señal que esperaban los cristianos para atacar el castillo. Tal fue el desconcierto de los musulmanes que, antes de ser apresados por los cristianos, decidieron precipitarse por los acantilados hasta el fondo del barran-

co, a lomos de sus caballos a los que habían vendado los ojos. Dicen que las almas de los soldados moros vagan por los barrancos de Alquézar y que algunas noches se pueden escuchar sus gritos de agonía²⁰.

2.3. Leyendas escatológicas

Aquellas leyendas que nos hablan de seres del inframundo, brujas y demonios son las más habituales. Respecto a estas primeras, tanto el Pirineo francés como español, está repleto de historias relacionadas con estas malvadas mujeres. El antropólogo español José Dueso ha realizado un trabajo de recopilación de relatos encomiable y obviamente también de escritura. En su obra *Leyendas de brujas en el Pirineo fantástico* ha sabido transmitir como nadie los ambientes, las atmósferas y el miedo a lo sobrenatural sin perder el punto esencial de la leyenda. Ninguno de sus relatos se repite y ha sabido darnos no solo un conjunto de leyendas orales sin igual, sino además un viaje maravilloso por ese lugar de magia que son los Pirineos.

Dicen que las brujas del Pirineo son las más grandes brujas de todos los tiempos, las verdaderas brujas, y que todas las demás son solo pobres imitaciones de ellas. Dicen, también, que las pirenaicas fueron las primeras brujas de Occidente, las que se entregaron al diablo en figura de macho cabrío cuando nadie todavía lo había hecho y las que inventaron el aquelarre, las que antes se convirtieron en gatos negros, las que descubrieron el vuelo en escobas y, por supuesto, las pioneras en dar con sus pobres huesos en las hogueras encendidas por las inquisiciones de turno. Además, dicen que del Pirineo se extendieron como una mancha de aceite por Europa, hacia el norte, y por la península ibérica, hacia el sur. Pero, sabido es, del mismo modo, que se dicen tantas y tantas cosas...²¹.

La prueba fehaciente de que estas creencias estaban bien arraigadas en esta zona es la cantidad de «espantabrujas» que se pueden ver todavía en las casas. Son unos elementos pétreos, a menudo figurados, a los que tradicionalmente se han atribuido funciones protectoras. Según esta visión, los «espanta-

²⁰ Juan Domínguez Lasiera, *Aragón legendario* (Zaragoza: Editorial Delsan, 2009), 313-314.

²¹ José Dueso, *Leyendas de brujas en el Pirineo fantástico* (CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015) contraportada.

brujas» cumplirían la función de impedir la entrada de «malos espíritus» en la vivienda a través de la encumbrada chimenea. Y para proteger las puertas, la gente colocaba en las casas las cardinchas (flor de forma solar).

Las brujas del Pirineo se reunían siempre en las cimas de las montañas. Aquí encendían hogueras y realizaban aquelarres para venerar al diablo, que tomaba forma de macho cabrío. Después, regresaban a los pueblos para hacer maldades.

Por el tubo de la chimenea bajamos nosotras, cuando por las noches todos duermen en las casas; nos acercamos a la cama de la virgen y entibiamos sus sueños con imágenes obscenas que la angustian, engañamos al marido con los celos, después de tentar a la esposa con el adulterio, y antes de marcharnos matamos a los animales en los establos²².

La historia más famosa de la brujería en España la encontramos en el Pirineo navarro con las brujas de Zugarramurdi. La caza de brujas se desató allí a principios del siglo XVII y terminó con un auto de fe redactado por la Inquisición que condenó a morir en la hoguera a once personas acusadas de brujería y prácticas satánicas. Existe una gran literatura²³ en torno a esta historia, además de varias películas entre las que destacan *Las brujas de Zugarramurdi* (2013) de Álex de la Iglesia o *Akelarre* (2020) de Pablo Agüero.

2.4. Leyendas rurales

En los Pirineos vamos a encontrar abundante evidencia de este tipo de relatos. Cada región o zona tiene un tipo determinado de mitos o creencias. Así pues, veremos que estas historias son muy diferentes dependiendo en el Pirineo que nos encontremos. En el Pirineo navarro y vasco son muy típicas las historias del Basajaun. En el Pirineo navarro también son especialmente conocidas las de brujas o todo lo relacionado con ellas. Y en el Pirineo catalán de cómo se formaron algunos pueblos.

Una de las leyendas más conocidas de la región de Aragón es la leyenda de la mujer serpiente. Cuenta la leyenda siresana que un pastor se hallaba

²² José Dueso, *Leyendas de brujas en el Pirineo fantástico*, 145.

²³ Destacamos dos obras del especialista José Dueso, *Historia y Leyenda de las brujas de Zugarramurdi* (San Sebastián: Txertoa, 2010) y *Las Brujas de Zugarramurdi* (Copyright 2019 José Dueso).

cuidando su rebaño cuando descubrió una cueva y penetró en su interior. Allí descubrió a una mujer que tenía cuerpo de serpiente y que se estaba peinando frente a un espejo. A su lado había una gran cantidad de tesoros entre los que figuraba un deslumbrante cáliz, que la leyenda designa como el santo grial. El pastor se adentró en el interior disimuladamente, y aprovechando un descuido de la mujer, (o mora, o bruja, como también se la denomina), se hizo con la brillante joya y salió huyendo del lugar. Pero fue descubierto por su poseedora, que no dudó en salir tras él. El pastor, atemorizado, corrió hasta la iglesia de San Pedro de Siresa y pidió al santo que le abriera las puertas y que le diera su protección, como así fue. Las puertas se abrieron, entró el pastor en el interior del templo y estas volvieron a cerrarse. La perseguidora, viéndose burlada, dio contra el pórtico un enorme coletazo y quedó para siempre convertida en piedra. Su huella quedó marcada en uno de los sillares, probablemente un fósil del corredor de entrada. Se dice que en un hueco abierto en el altar mayor de la iglesia se depositó el santo grial, leyenda que nunca ha sido olvidada, sino que permanece en la memoria viva de los habitantes de Siresa y de toda la región.

La riqueza de la leyenda pirenaica como podemos ver es extrema. Basta con hojear el *Guide des Pyrénées mystérieuses* de Bernard Duhourcau, *Le Panthéon pyrénéen* de Olivier de Marliave y Jean-Claude Pertuzé, *Aragón legendario* de Juan Dominguez Lasierra o *50 lugares mágicos de los Pirineos* de Carlos Ollés Estopiñá, para convencerse.

3. Conclusión

Los Pirineos son una cordillera que atraviesa la península ibérica y constituye una frontera natural entre España y Francia. A lo largo de los valles y montañas que la conforman, se pueden observar diferencias geográficas y culturales que hacen que cada región tenga sus propias particularidades. Sin embargo, a pesar de estas diferencias, no cabe duda de que existe un conjunto cultural pirenaico que se ha desarrollado a lo largo de los siglos.

Las interacciones entre las comunidades a través de los valles han permitido que las ideas, mitos y leyendas circulen y se difundan a ambos lados de la cordillera. Esto ha llevado a la creación de un rico patrimonio cultural compartido, en el que se pueden encontrar similitudes en los temas y motivos de los mitos, cuentos y leyendas, a pesar de las diferencias entre las culturas vascas, catalanas y las propias de los Pirineos.

La transmisión oral de las historias a lo largo del tiempo, junto con la influencia del medio geográfico en el que se desarrollaron estas culturas, ha contribuido a la difusión y perpetuación de estas narrativas. Y aunque las antiguas veladas que solían alimentar los mitos, leyendas y cuentos hayan desaparecido, las nuevas formas de convivencia que están emergiendo siguen contando con la rica tradición de los cuentos y leyendas del Pirineo. Esta rica tradición oral perdurará en el tiempo y formará siempre parte de la identidad de las personas que habitan esta hermosa cordillera.

Referencias bibliográficas

- Abarca, Alberto y Mariano de Meer. *La leyenda del Aneto*. Huesca: Editorial Pirineo, 2018.
- Blasco Soler, Eusebio. *Cuentos aragoneses*. Zaragoza: Taula, D.L., 2013.
- Camarena Laucirica, Julio. «El cuento popular». *Anthropos: Boletín de información y documentación*, nº 166-167 (1995): 30-33.
- Cordier, Eugène. *Les Légendes des Hautes-Pyrénées*. Tarbes: Association Guillaume Mauran, 1986.
- Cosem, Michel. *Les plus beaux contes des Pyrénées*. Pau: Éditions Cairn, 2017.
- Domínguez Lasierra. *Aragón legendario*. Zaragoza: Editorial DELSAN, 2009.
- Dueso, José. *Leyendas de brujas en el Pirineo fantástico*. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.
- Marliave, Olivier de. *Panthéon Pyrénéen*, illustrations de Jean-Claude Pertuzé, Toulouse: Éditions Loubatières, 1990.
- Marliave, Olivier de. *Trésor de la mythologie pyrénéenne*. Toulouse: Éditions Esper, 1987, éditions Sud Ouest, 1996.
- Ravier, Xavier. *Le récit mythologique en Haute-Bigorre*. Edisud/CNRS, 1986.
- Pertuzé, Jean-Claude. *Pyrène*. Portet: Ed. Loubatières, 1997.
- Pertuzé, Jean-Claude. *Les chants de Pyrène*. Portet: Ed. Loubatières, 4 vol., 1981-1984, rééd. intégrale 2003 (BD).
- Rodríguez Almodóvar, Antonio. *Cuentos maravillosos españoles*. Barcelona: Ed. Crítica (Grijalbo), 1982.
- Tenéze, Marie-Louise. «Introduction à l'étude de la littérature orale: le conte». *Annales Economie, Société, Civilisations*, 24 (1969): 1104-1120.
- UNESCO. «Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial». 2003. Consultado el 01-09-2022. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>.

Consideraciones sobre la iconografía y simbolismo de los úrsidos en la Antigüedad y la Edad Media

Herbert González Zymła

Universidad Complutense de Madrid

<https://dx.doi.org/10.5209/est.008.06>

1. La imagen del oso en la actualidad

El mundo políticamente correcto en que vivimos ha generado una serie de poéticas positivas en su forma de percibir la imagen de los úrsidos, oscilante entre la ternura de lo infantil y la sensibilidad edulcorada del universo de lo amoroso. Magnífico ejemplo de ello son los cuentos infantiles de Winnie the Pooh o The Paddington Bear, con sus respectivas animaciones, películas y *merchandising*, las series infantiles como *Los osos amorosos* o *We bare bears*, las gominolas Haribo o la costumbre de regalar peluches en forma de oso portador de un corazón de intenso color rojo entre quienes están enamorados. La serie de dibujos animados *Los osos amorosos* nació en 1983 a partir del contenido de unas tarjetas de felicitación patentadas en 1979 por la franquicia *Rosita Fresita*. De esas tarjetas nació también una línea de juguetes llamada *Care bears*, conocida en Latinoamérica como *ositos cariñositos*. La primera serie animada de *Los osos amorosos* fue creada en 1981 por Atkinson Films Arts y en ella ya se anticipaba lo que hoy englobamos como identidades LGBTQI+ en los estudios de género. Un grupo de osos con emblemas sobre sus tripitas redondeadas, asociados a colores, al frotarse, hacían nacer un arcoíris de amor con el que eran capaces de vencer cualquier clase de adversidad o contratiempo. Cada oso se asociaba a un símbolo y a un poder que lo hacía especial. Así, *Sueñosito* tenía dibujada sobre la tripa una luna en cuarto creciente de color azul y, como si fuera un superhéroe, tenía la capaci-

dad de hacer dormir a quien él deseara. Unidos, con su arcoíris de fraternidad, se enfrentaban a un malvado villano, el *Dr. Cold Heart*, literalmente: corazón helado. Seis series (1985-2020) y nueve películas (1985-2010) avalan el éxito de la idea¹.

Haribo, en cambio, es el acrónimo de una empresa alemana dedicada a la fabricación de golosinas fundada el 13 de diciembre de 1920 por Hans Riegel en Bonn. Su gran creación fue patentar los *tanxbären*, los osos bailarines de goma, caramelo o regaliz en 1922². Las gominolas de Haribo en forma de ositos dulces siguen siendo a día de hoy un éxito. *We bare bears*, conocida en España con el sobrenombre: *Somos osos* y en Latinoamérica como: *Osos escandalosos* (aunque probablemente hubiera sido más apropiada su traducción como *Osos al desnudo*), fue creada por Daniel Chong para Cartoon Network. Relata la vida cotidiana de tres osos que son supuestamente hermanos: Pardo, Panda y Polar, con su hacha y su berenjena extragrande, aunque acaba descubriéndose en uno de sus capítulos que no son consanguíneos, sino que su vínculo de permanecer unidos siempre es consecuencia de un juramento de hermandad. Viven en una cueva situada en el área metropolitana de la bahía de San Francisco con todo lo que eso implica. Su primer episodio se estrenó el 27 de julio de 2015. Como sucede en tantos otros dibujos animados, *We bare bears* tiene varios niveles de lectura pensados uno para niños y otro para los adultos, desarrollados en cuatro temporadas, cinco cortos, una película y 29 *spin off*. Dos capítulos de la serie, siguiendo una técnica narrativa especular, confrontan la historia de los tres osos a la de tres hermanos sospechosamente similares en los que se inspiran. A través de ese juego se indica a los espectadores adultos que el punto de partida para construir la animación es una especie de trimonio de tres chicos lleno de guiños a la *gay culture*³. Precisamente, en el argot gay los osos son una subcultura que considera osos a los hombres maduros, de cuerpo fornido, con abundante bello facial (barba) y corporal, constituyendo un modelo alternativo a los conceptos de belleza masculina construidos por la sociedad y la publicidad en la década de 1980, basados en dar importancia a un cuerpo joven, esbelto y sin vello. Además de las características físicas, la comunidad de osos potencia actitudes como

¹ Hal Erickson, *Television Cartoon Shows: An Illustrated Encyclopedia, 1949 through 2003* (Jefferson: McFarland & Co., 2003), 185-6. Norma Odom Pecora, *The Business of Children's Entertainment* (New York: Guilford Press, 1998).

² Elena Benavente, «La humilde e hiperdulce historia del fundador de Haribo y creador de sus ositos gominola», *El mundo* (26-nov-2020).

³ Robert Aldrich, *Gay life and culture. A world History* (London: Thames & Hudson, 2010).

la amistad, la tolerancia, lo masculino y lo lúdico, dentro de parámetros de sociabilidad basados en el aprecio y la familia⁴.

La nómina de osos populares entre niños y adultos es amplísima y excede los objetivos del presente estudio: Winnie the Pooh, Paddington, Gentle Ben, Yogi, Smokey Bear (oso usado como imagen publicitaria para prevenir los incendios forestales), Rupert Bear, Misha, Baloo en el *Libro de la Selva...* Junto a ellos existen toda clase de muñecos de peluche que sintetizan, cuando son regalados, los mejores deseos de quienes los dan hacia quienes los reciben. Buena parte de esos osos de peluche reciben el nombre de *Teddy bear* en recuerdo de Theodore Roosevelt (1858-1919), el presidente de Estados Unidos que, en 1902, durante una cacería en el estado de Misisipi, se negó a disparar a un cachorro de oso negro que habían atado a un árbol para que lo hiciera, indicando que eso no se ajustaba al verdadero arte de la caza. Su negativa a matar al oso indefenso y atado a un árbol, aunque animal salvaje al fin y a la postre, fue censurada como un signo de debilidad política en artículos y tiras cómicas de humor gráfico. Hoy se discute a quién corresponde la primera patente de fabricar osos de peluche a los que abrazar inspirados en esta anécdota. Al parecer, fue simultáneo el registro por Morris Michtom en Estados Unidos o a Richard y Margarete Steiff en Alemania⁵.

2. El oso y su polisemia en la historia

Desde un punto de vista biológico, los úrsidos son mamíferos omnívoros (el oso polar es carnívoro, mientras que el oso panda es herbívoro y se alimenta de bambú), de gran tamaño, temible dentadura, poderosas mandíbulas, plantígrados en sus patas traseras, sobre las que se apoyan alcanzando, cuando se ponen de pie, los 3 m. de altura. Son capaces de caminar y son digitígrados en las patas delanteras, con cinco garras no retráctiles en cada zarpa, afiladas como el filo de una navaja, con las que desmembran a sus presas. Son los úrsidos animales corpulentos, inteligentes, curiosos y hábiles. Algunas de estas características están ya descritas en Aristóteles⁶. Tienen un cálido manto

⁴ Les K. Wright, *The Bear Book: Readings in the History and Evolution of a Gay Male Subculture* (Philadelphia: Haworth Press, 2001).

⁵ Marianne Clay, «The History of the Teddy Bear», *My Teddy*, consultado el 10-10-2023. https://www.myteddy.com.au/Newsdescription.aspx?Sec_ID=390&fullID=66.

⁶ Aristóteles, *History of Animals* 2.1 y 2.17 507b, traducción de Arthur Leslie Peck (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1965).

lanudo de pelaje, patas robustas, hocicos largos, orejas pequeñas y cola corta⁷. Normalmente son solitarios, salvo en el periodo de celo y cría. Tienen un excelente olfato y, aunque aparentemente pueden parecer pesados y torpes en el andar, son excelentes nadadores, escaladores y buenos corredores (más por su resistencia que por su velocidad). Viven y se refugian en guaridas cueva, llamadas oseras. En ellas hibernan (aproximadamente cien días al año). Su ámbito de habitabilidad, la cueva, presupone un estadio vital común con el hombre primitivo, al que se imagina troglodita, y con los eremitas del cristianismo, que a menudo viven en una osera y tienen osos como mascota. San Columbano, el célebre fundador del monasterio de Iona, muerto en el 610, le disputó una cueva a un oso para establecer en ella su retiro eremítico⁸. Existen ocho especies diferentes de osos cuyos hábitos nocturnos y diurnos son tremendamente diversos. Desde un punto de vista etimológico, la palabra oso deriva del latín *ursus*, del mismo modo que *bear*, en inglés, deriva del indogermánico *Bjorn*, que se aplica al adjetivo marrón y al sustantivo oso y resulta homófono al adjetivo: *gwer*, que significa salvaje⁹.

2.1. El oso en la Prehistoria

El hombre prehistórico vio en el oso un animal sagrado asociado a la cueva, interpretada como un espacio sacrosanto, dedicado a la gran diosa de la maternidad, una especie de gran vagina natural a la que habría que fecundar haciendo un ritual mágico propiciatorio. El chamán de la tribu entraría solemnemente en el interior de la gruta para pintar o grabar con incisiones sobre sus paredes representaciones de los animales que se deseaba cazar y de los seres mágicos cuyo significado espiritual había que conjurar como propicio para la comunidad. De ese modo, la Gran Madre, después de haberlos gestado en su seno, los devolvería abundantemente a la comunidad humana permitiéndole, con su protección, perpetuarse, alimentarse y, en definitiva, sobrevivir. Como

⁷ Bernd Brunner, *Bears: A Brief History* (Yale University Press, 2007). Terry Domico y Mark Newman, *Bears of the World* (Cambridge, Facts on File, 1988). Paul Ward and Suzanne Kynaston, *Wild bears of the World* (New York, 1995). Anthony Clevenger and Francisco J. Purroy, *El oso pardo. Un gigante acorralado* (León: Edilesa, 2007).

⁸ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos de la A a la F* (Barcelona: Serbal, 1997), tomo 2, vol. 3, 326.

⁹ Benjamin W. Fortson, *Indo-European Language and Culture: an Introduction* (Malden, Blackwell Pub. 2010). Donald A. Ringe, *From Proto Indo European to Proto Germanic* (Oxford University Press, 2009).

el oso hiberna dentro de cuevas y, a menudo, las osas paren a sus crías y las amamantan durante la hibernación, el hombre paleolítico, al observar este hecho, debió interpretar que los úrsidos eran seres predilectos de la Diosa Madre y esa predilección se expresaba dejándoles entrar en el espacio más sagrado del santuario natural¹⁰. Si lo pensamos fríamente, los osos y los humanos, durante el Paleolítico superior, compartieron un mismo hábitat y se alimentaron, cazando y recolectando, aproximadamente los mismos alimentos. Debieron ser los hombres del Paleolítico los primeros en divinizar al oso y suponerle un humano de apariencia diferente, pero con antepasados comunes. En la cueva de Chauvet, descubierta el 18 de diciembre de 1994, hoy Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, se han conservado quince representaciones de osos que se podrían interpretar como símbolo protector de la caza. Algunos investigadores piensan que Chauvet era un centro de culto al oso, dado que en el interior de la cueva se identificó un espacio privilegiado, a la manera de un altar, sobre el que estaba colocada una cabeza de oso cavernario (*Ursus spelaeus*), perfectamente delineado en varios puntos de la gruta. Su catalogación y cronología se hace en el periodo Auriñaciense (32.000-30.000 a. C.) y Gravetiense (27.000-25.000 a. C.). La abundancia de huesos de osos y el tamaño de la cueva sugieren que pudo haber sido una osera usada como santuario por una comunidad de homínidos y que el oso quizá fuera un protector-propiciador de la caza¹¹. André Leroi Gourham identificó en Saone et Loira una serie de cráneos de úrsidos paleolíticos dispuestos dibujando un círculo en el suelo, lo que demuestra que, de alguna manera, había una intencionalidad, quizá sacralizada. Los úrsidos también están representados en otras importantes cuevas prehistóricas con pinturas, como Peña Candamo, Ekain y Santimamiñe¹². Como los osos son solitarios, en muchas culturas animistas su representación totémica se relaciona con los chamanes. Así, los osos son conocedores del futuro, pueden hablar a través del chamán, con quien se comunican, y los chamanes pueden transformarse en osos para adquirir sus cualidades proféticas¹³.

¹⁰ Ina Wunn, «Beginning of Religion», *Numen* 47, 4, (2000): 417-452. Ina Wunn, «Cave bear worship in the Peleolithic. Consideraciones sobre el culto al oso de las Cavernas en el paleolítico», *Cuadernos Lab. Xeoloxico de Laxe*. Coruña, vol. 26, (2001): 457-463.

¹¹ Jean Clottes, *Chauvet Cave: The art of earliest times* (University of Utah Press, 2003). David Lewis Williams, *The mind in the Cave* (London: Thames & Hudson, 2002). Christian Züchner, «La Cueva Chauvet y el problema del arte auriñaciense y gravetense», en *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI: Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella* (Oviedo, Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, 2003), 41-52.

¹² Miguel Ángel García Guinea, *La pintura prehistórica* (Barcelona: Vicens Vives, 1989).

¹³ Paul Shepard and Barry Sanders, *The sacred paw: The Bear in Nature, Myth and Literature* (New York: Viking, 1985).

Las hembras, por otra parte, fueron consideradas en el Neolítico protectora de los partos, siendo vinculadas a la fertilidad, la abundancia y la maternidad. Así lo sugieren algunos hallazgos hechos en el yacimiento arqueológico de Chatalhöyük, donde se encontró un sello de estampación cuya impronta dibujaba un oso delineado en el interior de su cuerpo a base de zig-zags que sugieren la asociación de este animal al agua y a la serpiente, acaso entendidas como ideas de vitalidad y renovación. El término oso en inglés, *bear*, se ha relacionado con la raíz germánica *Ber*, *Beran* y *Barn* y con el significado: *tener hijos, niño y nacimiento*¹⁴.

Algunos pueblos protohistóricos y primitivos de la Antigüedad, al compartir el hombre y el oso un biotopo común y depredar aproximadamente los mismos alimentos del bosque, consideraron que osos y humanos habían tenido un antepasado común del que ambos descendían, habiendo evolucionado de forma diferente. En ese sentido, el oso fue considerado un doble del hombre con el que estaba hermanado. La fuerza del oso, su poder y los cambios en su comportamiento a lo largo de las estaciones del año convirtieron al oso en una especie de metáfora del humano y en expresión de las cualidades de ciertos individuos, sobre todo de las élites, cuyas habilidades eran idénticas a las de los úrsidos porque ambos las habían heredado de un supuesto antepasado común. Desde la prehistoria, es habitual que los miembros de esas élites lleven colgantes con colmillos de oso colgados al cuello o adornen los cascos con tales colmillos en la idea de apropiarse de la energía, agresividad y fuerza del oso. Se puede decir que, junto al león, el oso es el rey de los animales y, en ciertas regiones boscosas, un rey absoluto que no comparte con el león su trono¹⁵. Muchas tribus americanas veían al oso como un maestro sanador que, conocedor de las propiedades de las plantas que ingería para mantener su propia salud, podía enseñar a los humanos cómo usarlas en su beneficio¹⁶. En la medicina tradicional de China y del extremo oriente, la bilis amarilla de la vesícula del oso es considerada un principio curativo¹⁷. A menudo los hechiceros de los pueblos indígenas de la América del Norte visten pieles de oso

¹⁴ Jesús Herrero Marcos, *Bestiario románico en España* (Palencia: Cálamo, 2010), 156.

¹⁵ Xosé Ramón Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental* (Madrid: Encuentro, 1996), 279-286. Michel Pastoreau, *El oso. Historia de un rey destronado* (Madrid: Paidós, 2008).

¹⁶ Paul Sehepard and Barry Sanders, *The sacred paw: The Bear in Nature, Mith and Literature* (New York: Viking, 1985), 100.

¹⁷ Yibin Feng et al., «Bear bile. Dilemma of traditional medicinal use and animal protection», *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine*, nº 5, 2 (2009): 1, 2. DOI <https://doi.org/10.1186/1746-4269-5-2>.

durante los rituales para asumir como propias sus cualidades sobrehumanas, su capacidad curadora y su fuerza.

Ponerse la piel del oso equivalía a casarse con un ser sobrehumano, un antepasado iniciador, al que se solía mencionar con respeto como «hermano» o «abuelo». En las leyendas escandinavas, a los guerreros seguidores de Odín se los llamaba *berserkers* por las pieles de oso que vestían para entrar en trance de furia incontrolable y de fuerza y resistencia sobrehumanas en la batalla¹⁸.

Herencia de su importancia en las culturas protohistóricas célticas es su condición de protagonista en numerosos cuentos populares de la Europa Atlántica, como *Ricitos de oro y los tres osos*, un relato anónimo de probable origen escocés, que tomó soporte escrito en 1837 de la mano de Robert Southey (1774-1843) con el nombre: *The Story of the three bears* y del que se conocen tres versiones. La variante más antigua imagina a tres osos solteros y masculinos que viven juntos en el bosque. Una anciana obscena se adentra en el bosque, se come sus papillas y se introduce en una de sus camas con la intención de forzarles a mantener relaciones sexuales con ella. Cuando los osos regresan y descubren a la anciana, empiezan a rugir y, asustada, la mujer salta por la ventana y nunca más la vuelven a ver. Ocasionalmente, puede ser una mujer joven y pelirroja. Simboliza a las personas cotillas que no respetan la privacidad, cuyo destino es desaparecer y ser rechazadas. En la segunda versión del cuento la protagonista es una niña de pelo rubio y rizado, Goldilocks, que reemplaza a la anciana y visita a los tres osos en una de cuyas camas pernocta. La tercera versión, la más conocida, adapta el relato a la ideología burguesa del liberalismo del siglo XIX, haciendo que la niña, llena de curiosidad, se interne en el bosque y descubra una casa en la que vive una familia de osos de apariencia antropomorfa, formada por papá oso, mamá osa y osito, ya no tres osos masculinos, sino una familia tradicional que habita una casa ordenada y limpia. Los tres osos habían servido sopa de avena caliente en unos cuencos y habían salido a dar un paseo para que se enfriase la sopa y poder comerla. Ricitos de oro, introduciéndose en el mundo de la privacidad osuna, entra en la casa sin permiso. Como tiene hambre, prueba la comida de los tres cuencos y se come la avena del osito

¹⁸ Kathleen Martin and Ami Ronnberg, *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas* (Köln: Taschen, 2011), 272.

pequeño porque no estaba ni fría ni caliente. Se sienta a descansar en las tres sillas y, sin querer, rompe con su peso la silla más pequeña. Finalmente se tumba en una de las camas y se duerme profundamente. La familia de osos regresa. La voz profunda de papá oso hace que Ricitos de oro se despierte sobresaltada y, llena de temor por haber violado la intimidad de lo doméstico, salta por la ventana y huye al mundo de los humanos prometiendo no volver a entrar en ninguna casa sin permiso de su dueño. La moraleja se vincula así al respeto a la propiedad privada y al principio de inviolabilidad del domicilio, uno de los derechos fundamentales del liberalismo político y económico. En algunas variantes de las versiones segunda y tercera, la niña se hace amiga del osito, abandona el mundo de los humanos y se integra en una nueva familia osuna en la que se siente querida y cómoda¹⁹. La aterradora historia de un intruso que se adentra en el mundo desconocido de los osos, incapaz de controlar sus ansias de poseer, dormir y comer, se acaba convirtiendo en un simpático relato familiar, a menudo ilustrado con estampas y dibujos edulcorados, algunos tan brillantes como los que hizo Arthur Rackham para la edición de 1918 del libro *English Fairy Tales*, recopilado por Flora Annie Steel, bien diferentes de las inquietantes ilustraciones de la edición de 1843 de *The Story of the Three Bears*, en la que la anciana espera en la cama a los tres osos.

2.2. El oso en la Antigüedad

En la cultura griega las hembras úrsidas suelen estar vinculadas a la diosa Artemis, protectora de los animales salvajes que habitan los bosques y lugares agrestes, y a los ritos de iniciación de los niños en su tránsito a la vida adulta²⁰. Es importante no olvidar que los niños en general y niñas, en particular antes de su primera menstruación, eran considerados seres salvajes bajo la protección de esta diosa. La osa, junto a la cierva, es uno de los animales predilectos de Artemis, la Diana de los romanos, y uno de

¹⁹ Katherine Mary Briggs, *British Folk Tales and Legends* (London: Routledge, 1977).

²⁰ Stephanie Budin, *Artemis* (London: Routledge publications, 2016). Richard Buxton, *Todos los dioses de Grecia* (Madrid: Oberón, 2004), 75-77. Ana Valtierra, «Envidia de género: el intento de apropiación del parto por parte de los hombres en la antigua Grecia», *Arenal*, 30:1 (2023): 135-156.

sus atributos más habituales²¹. Juntos o por separado y a sus pies en la iconografía, ciervos, osos, leones y otros animales salvajes pueden acompañar a la que ya Homero llama en la *Iliada*: *Potnia Theron*²², Πότνια Θηρῶν, o lo que es lo mismo, la diosa dominadora de los animales salvajes y propiciadora de la caza. En el caso de las osas probablemente lo son por su carácter autosuficiente, solitario, feroz, maternal y protector de sus cachorros. Como Artemis fue diosa protectora de las parturientas al haber ayudado a su madre, Leto, a parir a Apolo, las osas acabaron siendo también un poderoso símbolo de maternidad. Dos fueron las regiones de Grecia donde los osos tuvieron un papel religioso trascendente en relación con importantes centros de culto a Artemis: el Ática y la Arcadia. Según Hughes, la etimología del nombre de la diosa, Ἄρτεμις, sería consecuencia de la contracción de dos lexemas: Ἄρκ τεμνις, que significaría literalmente: el santuario del oso²³. Este detalle se ha puesto en relación con el hecho cierto de que muchos de los conjuntos religiosos dedicados a Artemis están ubicados en parajes naturales privilegiados, cerca de fuentes de agua dulce, situadas en las montañas, rodeados de bosques salvajes y cuevas, en definitiva, lugares agrestes que bien podrían ser el hábitat natural de los osos y de la diosa. Es por esto por lo que a Artemis se la invocaba con el epíteto cultural: ‘la gran osa’²⁴. El significado espiritual del oso está probado en la época prehelénica, en la cultura cicládica, a través de un ritón hallado en Jalandriani²⁵, cuya forma se ajusta a la de oso portador de un recipiente de ofrendas, hecho de cerámica pintada con decoraciones geométricas lineales, encontrado en la isla de Syros, que se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas, datado dentro del Cicládico Antiguo II, entre el 2800 y el 2300 a. C. (Fig. 1).

²¹ Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica* (Madrid: Sílex, 2008), 185-189.

²² Homero, *Iliada* XXI, 470, traducción de Emilio Crespo Güemes (Madrid: Gredos, 1991).

²³ Donald J. Hughes, «Artemis: Goddess of Conservation», *Forest & Conservation History. Forest History Society and American Society for Environmental History*, n° 34, 4 (1990): 191-197.

²⁴ José María Blázquez, Jorge Martínez Pinna y Santiago Montero, *Historia de las religiones antiguas. Oriente, Grecia y Roma* (Madrid: Cátedra, 1993), 249-250.

²⁵ Jill Hilditch, «Chalandriani on Syros», *The Encyclopedia of Ancient History*, 2012, consultado el 10-10-2023. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444338386.wbeah02037>.



Figura 1. Vaso ritual en forma de oso, cerámica de la cultura cicládica encontrada en Syros, 2800 y el 2300 a. C. Fuente: Museo Arqueológico Nacional de Atenas. Fotografía del autor.

Estrabón afirma que Brauron fue una de las doce ciudades fundadas por el mítico rey Célope, cerca del río Erasino, en el Ática. Teseo unificó este poblado junto a los otros fundados por Cecrops en el famoso sinecismo que dio origen a la polis de Atenas²⁶. Aunque no llegó a ser un *demos*, la aldea de Brauron tampoco perdió del todo su identidad con el sinecismo. Desde

²⁶ Estrabón, *Geografía* IX, 1,20, traducción de Juan José Torres Esbarrach (Madrid: Gredos, 2008). Robert Flaceliere, *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles* (Madrid, temas de hoy, 1993). Miriam Valdés «La formación del Estado en Atenas. El sinecismo ático, entre el mito y la realidad», en *El estado en el Mediterráneo antiguo. Egipto, Grecia y Roma* (Madrid: Universidad Complutense, 2011), 157-179.

el siglo VII a. C. acogía uno de los más importantes centros de peregrinación dedicados a Ártemis en el Ática. En su templo se veneraba una estatua de madera, un *xoanon*, que supuestamente Ifigenia había traído desde Táuride, recibido como presente de manos de la propia diosa²⁷. Los atenienses creían que, mientras la flota griega se preparaba para ir a Troya y estaba atracada en Áulide, cerca del estrecho de Euripo, Agamenón, el Átrida rey de hombres, mató a un ciervo consagrado a Artemis. La diosa, enfurecida por la ofensa, provocó que un viento contrario impidiera a los barcos partir hacia Troya. Para que el viento dejara de soplar, exigió la diosa al rey que le sacrificara a su hija Ifigenia. Cuando el monarca se disponía a blandir el arma y derramar la sangre de su hija, Artemis, apiadada de la muchacha, la salvó trasladándola en una nube con la que la llevó hasta su santuario en Táuride, en la península de Crimea. Según Pausanias sustituyó el sacrificio humano con una osa que suplantó a Ifigenia²⁸. Años después, con la ayuda de su hermano Orestes, Ifigenia regresó al Ática llevando consigo el *xoanon* sagrado del santuario que Artemis tenía en Táuride, donde había vivido como virgen consagrada a la diosa. Según Eurípides, el barco en el que regresaba al Ática tocó tierra en Brauron y por eso fue allí donde se fundó el santuario, lugar donde permaneció Ifigenia, a su servicio, hasta su muerte²⁹.

Una *Suda* bizantina sobre Brauron indica que en el Ática existía una creencia que afirmaba que una osa, domesticada por Artemis, fue regalada por la diosa a los habitantes de Atenas, que la acariciaban y jugaban con ella hasta que un día un grupo de niñas acorraló a la osa y, al sentirse amenazada, el animal las atacó. El hermano de una de las niñas mató a la osa y Artemis, en castigo, envió una plaga a los atenienses. En otras variantes textuales, el animal era un oso que, de tanto acudir al poblado de Filaidas y de tanto tratar con humanos, se acostumbró a vivir entre ellos. Un día, jugando con una niña virgen, el oso le arañó la cara y el hermano de la niña mató al animal, causando el enojo de la diosa. Cuando los atenienses consultaron el oráculo para saber qué había ocurrido y cómo acabar con la epidemia, el oráculo sugirió que, en pago por la sangre de la osa, ninguna niña virgen ateniense debería poder casarse hasta haber servido a Artemis en su templo, haciendo de osa

²⁷ Pausanias, *Descripción de Grecia* 1.33.1, traducción de María Cruz Herrero Ingelmo (Madrid: Gredos, 1994).

²⁸ Pausanias, *Descripción de Grecia* III, 16.7.

²⁹ Eurípides, *Ifigenia entre los Tauros* 1446-1468, traducción de José Luis Calvo Martínez (Madrid: Gredos, 2011).

para la diosa y ofrendarle su menstruación como sangre sustitutoria³⁰. A las niñas atenienses entre 10 y 15 años se las acogía durante algún tiempo en Braurón y eran llamadas por ello *las osas de Artemis*³¹. Durante ese periodo de su vida se ejercitaban en la danza, la carrera y el arte de tejer; en definitiva, se las preparaba para su vida adulta.

Anualmente y cada cinco años, se celebraban las Brauronias, un festival que incluía una procesión desde el pórtico de Artemis, situado en el propileo de la Acrópolis de Atenas, obra del arquitecto Mnesikles, hasta el santuario de Brauron, a 24 km. Las niñas de menos de nueve años, vestidas con pieles de oso o desnudas, bailaban en el bosque sagrado de Artemis, imitando los movimientos de los osos, llevando cestas de higos, en una suerte de misterio religioso relativo a la fecundidad, la gestación de la vida y el abandono de la infancia antes de entrar en la vida adulta³². Al finalizar el ritual, llamado *Ark-teia*, las niñas se quitaban el disfraz de osa y vestían unas túnicas de color azafrán o color miel, a través de las cuales se simbolizaba que iban a dejar de ser seres salvajes, propiedad de Artemis, e ingresar en la vida adulta, como vírgenes, en condiciones de ser dadas en matrimonio por sus padres o hermanos³³. Se ignora cuántas muchachas hacían este rito cada año. Artemis protegía especialmente a las parturientas, a las mujeres en cuarentena tras el parto y a los niños. Muy problemática resulta la cuestión del disfraz de oso. Hasta el siglo VI a. C. parece que las niñas se vestían con pieles de oso reales, pero la escasez de estos animales a partir del siglo V a. C., sin duda por su exterminio, hizo que las niñas vistieran túnicas que pretendían semejar con su color la apariencia de la piel de los osos, llamadas *Krokoton*. Atendiendo a las evidencias arqueológicas y a lo que dicen las fuentes documentales y epigráficas, debemos pensar que esta ceremonia tenía una notable relevancia en la construcción de la identidad femenina de las mujeres del Ática³⁴. Algunas jóvenes,

³⁰ *Suidae Lexicon*, 3958, editada por Ada Adler (Stuttgart: B.G. Teubner, 1967-71).

³¹ Aristófanes, *Lisistrata*, 641-647, traducción de Luis Gil Fernández (Madrid: Gredos, 2020). Laura Cherubini, «The Virgin, the Bear, the Upside-Down «Strix»: An Interpretation of Antoninus Liberalis 21», *Arethusa*, n° 42 (2009): 86.

³² Walter Burkert, *Greek Religion* (Cambridge, Harvard University Press, 1985), 263. Thomas Charles Warren, «Iphigeneia and the Bears of Brauron», *The Classical Quarterly*, 26, 1 (1976): 11-13. Paula Perlman, «Acting the She-Bear for Artemis», *Arethusa*, n° 22 (1989): 115.

³³ Dario M. Cosi, *L'arkteia di Brauron e i culti femminili* (Bologna: Università di Bologna, 2001). Burkert, *Greek Religion*, 263.

³⁴ Christiane Sourvinou-Inwood, *Studies in Girls' Transitions: Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography* (Athens: Kardamitsa, 1988). Sue Blundell and Margaret Williamson, *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece* (New York: Routledge, 1998).

en lugar de quitarse el disfraz, asumían su condición ursina y quedaban por siempre vinculadas al santuario de Brauron en una dignidad sacerdotal trascendente para mantener favorable a la diosa³⁵. En el santuario de Brauron se encontraba la supuesta tumba de Ifigenia, el templo de Artemis y una serie de pórticos dóricos que daban acceso a las salas donde se celebraban banquetes. En 1835, en el lado sur del Partenón, labrada en mármol blanco en el siglo IV a. C., se encontró una osita sentada, girando levemente su cuerpo hacia la izquierda y levantando la cabeza, como si estuviera atenta a las enseñanzas de Artemis o a los pies de la deidad a la que sirve, que se conserva se conserva en el Museo de la Acrópolis³⁶ (Fig. 2).



Figura 2. Cachorro de osa sentada, relacionada con el culto a Artemis Brauronia, mármol blanco, s. IV a. C. Fuente: Museo de la Acrópolis de Atenas.

³⁵ Manuel Guerra Gómez, *El sacerdocio femenino en las religiones greco-romanas y en el cristianismo de los primeros siglos* (Toledo, Instituto teológico de San Ildefonso, 1987), 154.

³⁶ Petros G. Themelis, *Brauron, le sanctuaire et le musée* (Atenas: Apollo Verlag, 1971). Eugenio Gómez Segura, «Brauron: el santuario de Artemis Brauronia», *Revista de Arqueología*, n° 216 (1999): 14-23. Thomas F. Scanlon, «Race or Chase of The Bears at Brauron?» en *Eros and Greek Athletics* (Oxford University Press, 2002), 139-175. Bruno Gentili, y Franca Perusino, *Le orse di Brauron: un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide* (Pisa, Edizioni ETS, 2002). Eugenia Vikela, «Artemis: The Worship of Artemis in Attica: Cult Places, Rites, Iconography», en *Worshipping Women: Ritual and Reality in Classical Athens* (New York: Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, 2008), 72-81. Dimitros Pantermalis, Stamatía Eleftheratu, y Jristina Vlassopúlu, *Museo de acrópolis* (Atenas, Acropolis Museum editions, 2017), 271.

En la *Biblioteca* de Apolodoro se insiste en el carácter maternal de las osas al decir que Atalanta, famosa por ser una de las favoritas de Artemis, fue abandonada en el monte por su padre, que esperaba descendencia masculina. Una osa que había perdido a sus cachorros porque unos cazadores los habían matado, cargada de leche, amamantó a Atalanta para aliviarse. La niña sobrevivió gracias al instinto maternal de la osa y se integró en la ginococracia de mujeres que acompañaban a Artemis³⁷. En las *Metamorfosis* de Antonio Liberal se dice que Ares tuvo una hija, llamada Polifonte, que sirvió a Artemis y despreciaba el poder de Afrodita. La diosa del amor quiso castigarla infundiéndole en su pecho un amor zoofílico hacia un oso. Polifonte durmió con el oso varias noches y engendró dos hijos, mitad humano, mitad oso. Cuando Artemis descubrió que había roto el sagrado vínculo de la virginidad, la expulsó de su cortejo. Zeus, considerando abominables los hijos de Polifonte, mandó a Hermes que los matara, pero tras la mediación de Ares, los transformó en un búho real y un buitres³⁸.

Las fuentes literarias clásicas no son unánimes en el relato de la metamorfosis de Calisto en osa. Su nombre, desde un punto de vista etimológico, es el superlativo del adjetivo bello-bella, Καλλιστώ-Καλλίστη, de modo que significaría ‘la más bella’. Aunque la mayor parte de las fuentes escritas, entre ellas Hesíodo, afirman que Calisto era hija del Rey Licaón³⁹, la *Biblioteca Mitológica* de Apolodoro la considera una ninfa⁴⁰. Calisto formó parte del cortejo de Artemis y por ello hizo voto de castidad. Zeus, atraído por su belleza, adoptó la apariencia de Artemis para seducirla, forzarla y dejarla embarazada. Al tomar Zeus la apariencia de una diosa, la iconografía del encuentro amoroso de Zeus con Calisto ha servido de excusa para representar en las artes visuales la sexualidad lésbica, siendo muy representativo el tratamiento que durante el rococó se dio a este tema, en particular la pintura ejecutada al óleo por François Boucher en 1744 hoy en el Museo Pushkin de Moscú⁴¹. Durante algún tiempo Calisto pudo ocultar su embarazo. Higinio, haciéndose eco de la obra de un comediógrafo llamado Amfis, donde se parodiaban escenas de

³⁷ Apolodoro, *Biblioteca Mitológica* III. 9.2, traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda (Madrid: Gredos, 1985).

³⁸ Antonio Liberal, *Metamorfosis* (Madrid: Gredos, 1984, trad. María Antonia Ozaeta Gálvez Antonio Liberal), 21.

³⁹ Hesíodo, *Catasterizaciones*, frag. 3, traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez (Madrid: Gredos, 1978).

⁴⁰ Apolodoro, *Biblioteca Mitológica* III, 8.2. Buxton, *Todos los dioses de Grecia*, 98-99.

⁴¹ Edward Strachan and Roy Bolton, *Russia and Europa in the Nineteenth Century* (Sphinx Fine Arts, 2008), 86.

amor lésbico, desgraciadamente perdida, cuenta cómo meses más tarde, Artemis sorprendió a Calisto bañándose en el río y advirtió, al verla desnuda, que estaba embarazada. Cuando le preguntó el motivo por el cual había roto el voto de celibato, Calisto replicó a la diosa que era culpa suya y Artemis, enfadada, ignorando que Zeus se había hecho pasar por ella, castigó su insolencia. Según unas tradiciones, la expulsó de su cortejo de vírgenes montañesas. Según otras fuentes, la transformó en una osa y la obligó a vagar por el monte⁴². El tema del baño de Diana, el traumático descubrimiento del embarazo de Calisto y su expulsión de la comunidad gineocrática, ha servido de excusa a muchos pintores del renacimiento y el barroco, para representar a muchas mujeres desnudas y juntas en actitudes muy diversas, siendo magníficos ejemplos de ello el lienzo pintado por Tiziano entre 1556-1559, hoy en la National Gallery de Londres⁴³, el cuadro de Rubens pintado para Felipe IV en 1635 hoy en el Museo del Prado⁴⁴, y la estampa de Cornelis Cort de la segunda mitad del siglo XVI.

En las *Metamorfosis* de Ovidio se afirma que, habiendo perdido la protección de Artemis, al ser expulsada de su séquito, fue descubierta por Hera, que la transformó en osa⁴⁵. Otras fuentes dicen que, al ser continuamente hostigada por Hera, Zeus se apiadó de ella y la metamorfoseó en osa para evitar que la descubriera su celosa esposa. Pese a sus precauciones, al saber la nueva forma de la amante de Zeus, Hera pidió a Artemis que, como diosa de los bosques, le diera muerte en una cacería⁴⁶. Sea como fuere, todas las fuentes poéticas coinciden en que Zeus convirtió a la osa Calisto en la constelación que hoy llamamos Osa Mayor. En algunas variantes del relato, Artemis actuando en calidad de protectora de los partos, salvó al hijo de Calisto. La osa parió un niño humano a quien encontraron unos pastores y le pusieron el nombre de Arktas, ἄρκτος, que significa oso. En otras versiones Zeus, sabedor del nacimiento de su hijo, se lo arrebató a la osa Calisto y se lo entrega a una de las pléyades, Maya, para que lo criase. Arktas llegó a ser

⁴² Higino, *Fábulas* 117, traducción de Javier del Hoyo Calleja y José Miguel García Ruíz (Madrid: Gredos, 2009). Higino, *Astronomía* 2.1.2-4, traducción de Guadalupe Morcillo Expósito (Madrid: Akal, 2008).

⁴³ James Lawson, «Titian's Diana Pictures: The Passing of an Epoch», *Artibus et Historiae*, vol. 25, nº 49 (2004): 49-63.

⁴⁴ Alejandro Vergara, *Pasiones mitológicas* (Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021), 138-142.

⁴⁵ Ovidio, *Las Metamorfosis* II, 405-531, traducción de José Carlos Fernández Corte (Madrid: Gredos, 2008).

⁴⁶ Higino, *Astronomía* 2.1.4.

rey del territorio al que dio su nombre, la Arcadia, Ἀρκαδία, que significa literalmente ‘la tierra de los osos’, aunque actualmente están allí totalmente extintos. Cuando Arktas tenía 16 años, durante una cacería, se encontró frente a frente, sin saberlo, con su madre, la osa Calisto a la que intentó matar con una jabalina o disparándole una flecha. Cuando el hijo estaba a punto de matar a su madre, Zeus se apiadó de ambos y, para evitar el parricidio, los transformó respectivamente en las constelaciones de la *Ursa Maior* (24 estrellas) y la *Ursa Minor* (7 estrellas)⁴⁷. Una vez más, Hera, enfurecida porque su intento de venganza se había malogrado, apeló a Tetis, diosa de las profundidades del mar, para que madre e hijo nunca se encontraran, proporcionando así una explicación poética de las posiciones circumpolares de ambas constelaciones, traducidas en la iconografía en la oposición, espalda contra espalda, de ambos úrsidos⁴⁸. Junto a la Osa Mayor está la constelación de Bootes, llamada en la antigüedad Ἀρκτοφύλαξ, literalmente el guardián de la osa. Por si pocas variantes textuales llevamos registradas, hay una última en la que Calisto, osa, vaga por el monte, y Arktas, en forma humana, siendo rey de la Arcadia, en una cacería, le dispara una flecha y le da muerte ignorando que era su madre metamorfoseada, añadiendo con ello al relato un violento desenlace. Incluso hay una variante en la que el padre de Arktas no es Zeus sino Apolo⁴⁹.

En el Museo J. Paul Getty se conserva una jarra para vino, en cuya panza, en figuras negras, se representa a Calisto en proceso de metamorfosis en osa, sentada sobre una roca cubierta con pieles de animales y entre árboles, quizá sauces, que evocan un contexto boscoso. El artista, un anónimo pintor de Apulia activo hacia el 360 a. C., ha representado precisamente el momento en que la mujer se transforma en osa, ya con las orejas puntiagudas, los brazos peludos y patas de animal cada vez más grandes que no caben en las botas de cazar. En el suelo están los venablos. El vestido, cuajado de estrellas, anuncia que pronto se transformará en la constelación de la Osa Mayor (Fig. 3).

⁴⁷ VV. AA. *Mitógrafos griegos* (Madrid, Gredos, 2016, trad. José B. Torres Guerra y Carlos García Gual), Eratóstenes, *Catasterismos*, Ursa Maior 1, Ursa Minor 2.

⁴⁸ Robin Hard, *Constellation Myths: with Aratus's Phaenomena* (Oxford University Press, 2015), 40.

⁴⁹ Tzetzes ad Lycophoron Alexandra, 481.



Figura 3. Jarra de figuras rojas fabricada en Apulia, anónima de hacia el 360 a. C., en cuya panza se representa la metamorfosis de Calisto en osa. Fuente: Museo Paul Getty, Los Ángeles. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Apulian_Red-Figure_Chous_%28Shape_3%29_with_Kallisto_Turning_into_a_Bear_-_about_360_BCE,_Terracotta,_Attributed_to_Near_the_Black_Fury_Group_%28Greek_%28Apulian%29,_active_early_300s_BCE%29_01.jpg

Dado que la palabra oso está en la raíz del topónimo Arcadia, el oso se convirtió en emblema heráldico de esa región de Grecia. Pausanias cuenta que los osos, al ser un símbolo de fuerza y fiereza, fueron apropiados como signo de poder por los guerreros arcadios, en particular los de la región de Parrasia, de donde se suponía era natural Calisto. Los más feroces se vestían con pieles de oso para amedrentar a sus enemigos. La ninfa osa Calisto, tenía un lugar de culto en Tricolonos, junto a la Artemis Caliste⁵⁰. Asimismo, las culturas protohistóricas romanizadas mantuvieron la sacralidad del oso como animal salvaje de los bosques a través del cual se hacían patentes las cualidades de ciertos guerreros y linajes aristocráticos. En el famoso conjunto escultórico encontrado en la ciudad íbera romanizada de Ibolca, la actual Porcuna, imaginado para exaltar las cualidades castrenses de un clan familiar del siglo

⁵⁰ Pausanias, *Descripción de Grecia* VII, 35, 8.

v a. C., conservado en el Museo Arqueológico Nacional, un oso de bulto redondo protege con su zarpa izquierda una herma con un retrato masculino de rasgos individualizados. Con independencia de ser un potente símbolo profiláctico y heráldico de la *gens* familiar, parece clara la asociación del oso a ciertos contextos funerarios, a la muerte y al tránsito hacia el más allá⁵¹.

Con independencia del papel que tuvieron los úrsidos en los mitos relacionados con la Artemis griega y la Diana romana, lo que el mundo latino más valoró de los osos fue su carácter salvaje y voraz, siendo por ello un animal muy apropiado para los espectáculos de fieras que se celebraban en anfiteatros y circos. Los osos fueron bastante representados en las artes figurativas romanas, a menudo junto a otros animales. A través de esas representaciones podemos intuir la importancia que tuvieron en la Roma Imperial y lo mucho que fueron apreciados. En escultura tenemos un ejemplo excepcional, de procedencia desconocida, conservado en el Museo J. Paul Getty de los Ángeles, que representa un oso macho a tamaño natural, labrado en mármol blanco hacia el 100-125, como si estuviera trepando por la pendiente de una montaña.

En los mosaicos seis son las formas básicas de representación de los osos: el oso en su contexto natural, la captura de los osos con redes para usarlos luego en los espectáculos, el oso domesticado que baila, la lucha del hombre y el oso o del oso con otros animales para dar un espectáculo público, la caza del oso por el hombre como signo de dominación y sometimiento de la naturaleza y, por último, el oso herido y moribundo. Del primer tipo, podemos citar también dos bellos ejemplos: uno del siglo iv, encontrado en la excavación de la villa de Fortunato a orillas del Cinca, donde se plantea la representación de un oso junto a un árbol⁵², y otro en los varios mosaicos de la villa del Casale en Sicilia, donde se representa solo la cabeza del oso entre roleos vegetales o rodeada de coronas de laurel, como si hubiera triunfado o como si emergiera desde una intrincada floresta⁵³. La captura de osos con redes para su posterior uso en espectáculos está muy bien ejemplificada en el mosaico

⁵¹ Ricardo Olmos, «Los príncipes esculpidos de Porcuna: una aproximación de la naturaleza y de la Historia», *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, n° 189 (2004): 19-43. José Beltrán Fortes y María Luisa Loza Azuaga, «El «oso de Porcuna». Una escultura funeraria excepcional de la Hispania Romana», *Romula*, n° 4 (2005): 163-176.

⁵² Miguel Beltrán Lloris y Juan Ángel Paz Peralta, *Museo de Zaragoza* (Zaragoza, Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2003), 144-147.

⁵³ Luciano Catullo y Gail Mitchell, *The Ancient Roman Villa of Casale at Piazza Armerina: Past and Present* (Milano: Avvenire, 2000). Petra C. Baum-vom Felde, *Die geometrischen Mosaiken der Villa bei Piazza Armerina* (Hamburg: Verlag Dr. Kovac, 2003).

del siglo IV que, procedente de la *Stufe di Nerone*, cerca del lago Lucrino, se conserva en el Museo Paul Getty de los Ángeles, donde unos humanos persiguen a unos osos de pelaje oscuro para que caigan atrapados en unas redes dispuestas en forma de U⁵⁴. La representación del oso domesticado, de pie y bailando, imaginado con notable sentido del ritmo, está muy bien ejemplificada en un mosaico de emblemas encontrado en una *domus* de Astorga, llamada precisamente por ello Casa del oso y los pájaros⁵⁵. El mosaico de la villa romana de Nennig, en Alemania, es un bello ejemplo de representación de la lucha entre tres gladiadores y un oso. Que los osos fueron importantes en los espectáculos romanos queda acreditado a través de un mosaico del Museo del Bardo en el que los osos se asocian a epígrafes con sus nombres: Gloriosus, Braciatus, lo que sugiere que eran populares y que los espectáculos de luchas de bestias eran más concurridos cuando esos animales personificados figuraban en el programa. En uno de los medallones en altorrelieve, labrado entre el 117 y el 138 e integrado años después en el arco de Constantino, se representa a tres jinetes a caballo, el central, en corbeta, probablemente un retrato del emperador Adriano junto a Antinoo, en el momento en que se dispone a clavar su lanza a un oso amenazante que corre a sus pies⁵⁶. En el yacimiento del siglo II d. C. de la Torre de la Cruz en Villajoyosa, se encontraron unos yesos estampillados a molde, hoy en el Museo Arqueológico de Alicante⁵⁷. Uno de los relieves representa el enfrentamiento de un jabalí y un oso, los reyes del bosque. El mejor ejemplo de representación de un oso herido y moribundo lo encontramos en un mosaico de suelo hallado en el zaguán de acceso a una casa en Pompeya, los cauces, donde el oso se revuelve sobre sí mismo y, lleno de dolor, con una lanza clavada en el costado y sangrando, ruge junto al epígrafe de salutación y bienvenida: *Have*.

Bizancio, heredera de los valores de la Antigüedad clásica, mantuvo en el hipódromo de Constantinopla los espectáculos de hombres luchando contra bestias. Son representados osos junto a leones, toros y otros animales salva-

⁵⁴ Alexis Belis, *Roman mosaics in the J. Paul Getty Museum* (Los Ángeles: Getty Publications, 2016), 11-14.

⁵⁵ María Teresa Amaré Tafalla, *Astorga: escultura, glíptica y mosaico* (León: Universidad León, 2002).

⁵⁶ Patrizio Pensabene y Clementina Panella, *Arco di Costantino: tra archeologia e archeometria* (Roma L'Erma di Bretschneider, 1999). Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte etrusco y romano. Del Tíber al Imperio Universal* (Madrid: Escolar y Mayo, 2017), 425, 518-619.

⁵⁷ José Belda Domínguez «Museo arqueológico provincial de Alicante. Ingresos procedentes de Torre La Cruz (Villajoyosa, Alicante)», *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, n° 7 (1946): 143-153 y n° 8 (1947): 169-170.

jes, saliendo de sus jaulas en la arena, para enfrentarse a humanos en el marfil de Aerobindo, conservado en el Museo de Cluny, datado en el 506⁵⁸. Teodora, antes de contraer matrimonio con Justiniano y convertirse en emperatriz, había ejercido la prostitución en las cercanías del hipódromo de Constantinopla. Según recoge Procopio de Cesarea en la *Historia secreta* era hija de un domador que hacía bailar a los osos amaestrados para divertir al partido verde en el hipódromo, un espectáculo callejero, muy popular en Oriente⁵⁹. Y es que los osos, no solo fueron un símbolo de fiereza y agresividad.

Amaestrados y a fuerza de causarles dolor con bozales de cuero, los osos eran capaces de bailar al son del tambor para divertir a quienes lo contemplan, espectáculo que perduró hasta finales del siglo xx en circos y en lugares como India y Rusia. Cuando se capturaba un oseño o nacía en cautividad, era criado y se le domaba enseñándole a bailar para entretener al auditorio en espectáculos callejeros y de taberna. El baile del oso se asocia a un espectáculo vinculado al ejercicio de la mendicidad o al nomadismo, pensado para espectadores de extracto social vulgar⁶⁰. Miniaturas como la que ilustra una letra capital en un códice del siglo xii que contiene el *Comentario al Evangelio de San Juan*, escrito por San Agustín, que se conserva en la Bibliothèque Municipale de Tours⁶¹, demuestran que esta costumbre era muy popular. En una miniatura del *Roman d'Alexandre*, probablemente fabricado en Tournai hacia 1338-1344, conservado en Bodleian Library, se representa a una mujer, o a un chico joven y afeminado, bailando abrazada a un oso, junto a un tamborilero que toca la flauta⁶². También abundan representaciones análogas en las sillerías de coro, alusivas al uso de la música no como forma de glorificar a Dios, sino como divertimento callejero, con osos bailando al son marcado por un simio, símbolo de la lujuria, que toca la gaita. Buen ejemplo de esta iconografía es el medallón labrado a comienzos del siglo xvi en una de las misericordias de la sillería de coro de la

⁵⁸ Alan Cameron, «The origin, context and function of consular diptychs», *Journal of Roman Studies*, n° 103 (2013): 178.

⁵⁹ Procopio de Cesarea, *Historia secreta* IX, 2-7, traducción de Juan Signes Codoñer (Madrid: Gredos, 2016). Claudine M Dauphin, «Brothels, Baths and Babes: Prostitution in the Byzantine Holy Land», *Classics Ireland*, n° 3 (1996): 47-72. Judith Herrin, *Mujeres en púrpura: Irene, Eufrosine y Teodora, soberanas del medievo bizantino* (Madrid, Taurus, 2002).

⁶⁰ Von Pelin Tünaydin, «Pawing though the History of Bear Dancing in Europe», *Frühneuzeit info*, (s/f): 51-60, consultado el 10-10-2023. http://www.bearconservation.org.uk/Pawing_through_the_History_of_Bear_Danci.pdf.

⁶¹ Bibliothèque Municipale de Tours: ms. 291, fol. 141v.

⁶² Bodleian Library Oxford: ms. 264, fol. 117v.

Catedral de Beverley⁶³. Las fotografías del siglo XIX y XX registran también este espectáculo como algo característico de los nómadas, del circo y de los gitanos romaníes, una de cuyas familias lingüísticas es llamada *ursari*, literalmente ‘domesticadores de osos’, sólidamente arraigada en Rumanía y Bulgaria⁶⁴.

2.3. El oso en la Edad Media y Moderna

El arte medieval, especialmente la literatura cinegética, ha descrito con gran precisión el modo en que los osos vivían, cazaban, comían, se reproducían y se relacionaban entre sí, combinando una imagen realista y aparentemente biológica, con la construcción de una imagen simbólica e idealizada, sublimada a partir de la realidad. En el fol. 27v. del *Livre de chasse* de Gastón Phébus, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia, se dice que el oso vive en las montañas, el lugar donde encontró refugio, igual que lo encontraron tantos otros animales, escapando de los humanos cuando aquellos colonizaron las llanuras y las riberas fértiles de los ríos. El miniaturista que lo ilustró imaginó un paisaje montañoso y agreste, con cumbres rocosas, árboles y praderas, poblado de osos salvajes, de pelaje negro y pardo, retozando en la hierba, subiendo a los árboles para comer frutos, jugando o peleándose en una suerte de Arcadia idealizada y sin agresividad. Que la imagen no es objetiva, sino bucólica e idealizada, se demuestra en detalles como haber evitado la representación de la violencia que los machos ejercen entre sí y sobre las hembras en las épocas de apareamiento. Aunque el texto dice claramente que las osas solo pueden parir dos oseznos, en el primer término se representa a una osa tendida en la hierba amamantando a tres crías, señalando de esta manera la existencia de un sólido instinto maternal y caritativo, que lleva a la osa a dar el pecho a sus propios oseznos y a uno nacido de otra madre osa que, con su muerte, quedó huérfano. A todos ellos tendrá que enseñar a cazar para que se valgan por sí mismos. El *Libro de la caza* fue escrito entre 1387 y 1389 por Gastón III Conde de Foix y Vizconde de Bearne, dedi-

⁶³ Paul Hardwick, *English Medieval Miscellanies: The margins of meaning* (Martlesham: Boydell Press, 2011).

⁶⁴ Isabel Fonseca, *Bury Me Standing. The Gypsies and Their Journey*, *Vintage Departures* (New York: Vintage, 1995). Ewa Kocój, «Ignorance versus degradation? The profession of Gypsy bear handlers and managing of inconvenient intangible cultural heritage», *Zarządzenie w Kulturze*, z. 3 (2016): 263-283.

cado a Felipe II el audaz (*Philippe le Hardi*), Duque de Borgoña, su compañero en las artes cinegéticas. Se conocen 19 versiones manuscritas de este texto. El más famoso códice se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia y tiene 436 páginas y 87 miniaturas⁶⁵. A lo que se debe añadir tres ediciones impresas en el siglo XVI e ilustradas con estampas (Fig. 4).



Figura 4. Miniatura que representa a los osos en un hábitat montañoso, *Livre de chasse* de Gaston Phebus. Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, *Française 616*, fol. 27v. <https://discardingimages.tumblr.com/post/116120741543/count-the-bears-gaston-ph%C3%A9bus-livre-de-la-chasse>

Es interesante señalar que, uno de los aspectos que más interesó en la Baja Edad Media sobre los osos fue precisamente la representación de su instinto maternal y la capacidad lactante de las osas, tal y como sucede, por ejemplo, en la osa que, apoyada sobre los cuartos traseros, con dos cachorros mamando, aparece a los pies del Papa Eugenio IV en el fol. 11 del manuscrito atribuido a Joachim de Fiore titulado: *Vaticinia de Pontificibus*, iluminado en el segundo cuarto del siglo XV en la Italia central, conservado en la British Library⁶⁶.

⁶⁵ BNFr [Biblioteca Nacional de Francia]: *Livre de chasse. Française 616*, fol. 27v.

⁶⁶ BL [British Library]: *Harley 1340*, fol. 11v. Janet Backhouse, *The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library* (London: British Library, 1997), 150.

La pujanza de las nuevas rutas comerciales propició las representaciones de la bóveda celeste de herencia clásica. Las dos Osas se suelen representar caminando, dándose la espalda la una a la otra, en actitud tranquila, como si fueran madre e hijo, separadas por la constelación denominada Sierpe. La Osa Menor, que no es sino Arktas catasterizado, tiene dos estrellas fundamentales: la estrella polar, que ofrece un punto fijo en la posición Norte, a partir del cual se puede lograr una orientación geográfica, y la estrella Arcturus, que es la más brillante de la constelación. Fue a través del interés por la astronomía, una de las disciplinas del *cuatrivium* medieval, que la mitología clásica preservó sus relatos en el mundo medieval monoteísta, tanto en el cristianismo como en el islam. Hay abundantes representaciones en manuscritos donde se presentan ambas constelaciones girando al unísono alrededor de la estrella Polar. Magníficos ejemplos de ello son el códice del siglo XII: *Catálogo de las constelaciones* conservado en la Biblioteca del Monasterio de Klosterneuburg⁶⁷; el *Phenomena* de Aratus Solensis, del siglo XIV, conservado en la Biblioteca de la Abadía de Göttweig⁶⁸; el códice napolitano de 1469, titulado *Phaenomena*, de la Morgan Library, en el que las estrellas que forman las constelaciones son puntos rojos⁶⁹; el códice alemán renano del siglo XV de la Morgan Library presenta a las osas sacando las lenguas en signo de ferocidad, como si estuvieran rugiendo⁷⁰; el fol. 41r del códice misceláneo astronómico del siglo XV de la Bibliothèque municipale de Lyon⁷¹ y en el *Libro de Horas de Simón de Misk*, ejecutado entre 1455 y 1460, de la Biblioteca de la Haya. De un modo análogo se representa en manuscritos musulmanes y judíos dedicados al saber de astronomía, como las *Maravillas de la creación* de Zakarīyā ibn Muhammad al-Qazwīnī, del siglo XV, conservado en la Biblioteca Nacional de Austria⁷². Excepcional es la representación de la Osa Mayor y la Osa Menor que pueden contemplarse en la parte central del tapiz del Astrolabio de la Catedral de Toledo, salido de un obrador textil flamenco de finales del siglo XV⁷³ (Fig. 5).

⁶⁷ Klosterneuburg Bibliothek, ms. 685, HMML microfilm 5666.

⁶⁸ Stift Göttweig Codex 146 (190), HMML microfilm 3987.

⁶⁹ Morgan Library: ms M.389 fol. 11v.

⁷⁰ Morgan Library: ms M.384 fol. 016r.

⁷¹ Biblioteca Municipal de Lyon: ms. 172, fol. 41r.

⁷² Österreichische Nationalbibliothek, Mixt. 331, HMML microfilm 23044.

⁷³ Azucena Hernández Pérez, «El tapiz del Astrolabio o la sutil infiltración de lo divino en una visión cosmográfica», *Códex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 33 (2017): 137-154. Susana Cortés y Juan Pedro Sánchez Gameiro, *Los textiles de la Catedral de Toledo. Tapices. Reposteros. Estandartes. Paños* (Toledo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes de Castilla la Mancha, 2014), 40-47.

historiadores del siglo *xvi* ya pusieron esta constelación en relación directa con los primeros pobladores del centro de la meseta de la península ibérica, los carpetanos (en cuya raíz léxica figura la palabra carro) y con el nombre latinizado de Madrid: *Mantua Carpetanorum*⁷⁵. El emblema heráldico de Madrid más antiguo, usado ya en la Edad Media, tal y como aparece en los sellos de cera de varios documentos conservados en el Archivo Municipal, es el oso, en aislado y en actitud de caminar. Al parecer, así estaba bordado en el estandarte que usaron las tropas madrileñas que participaron en la batalla de las Navas de Tolosa en 1212. En la Edad Moderna empezó a usarse como emblema el oso apoyado sobre un madroño para comer sus frutos y en posición rampante, tal y como aparece en el escudo de la Casa del Pastor. El actual emblema oficial de la Comunidad Autónoma acabó construyéndose a base de siete estrellas blancas, en alusión a la *Ursa Minor*, sobre fondo rojo⁷⁶.

La *Cronik der Stadt Bern*, escrita por Conrad Justinger en 1430, relata que, al fundar Berna en 1191, el duque Bertoldo V de Zähringen dijo que le daría a la ciudad el nombre del primer animal que abatiera en una cacería en los bosques cercanos. Como el primer animal abatido fue un oso, *Bär* en alemán: la ciudad se llamó Berna y el oso negro, rugiendo y rampante, se convirtió en emblema heráldico de la ciudad. Los ejemplos más antiguos del uso de este escudo datan de la segunda mitad del siglo *xiv*⁷⁷. En una de las miniaturas de la *Crónica de Berna*, ilustrada por Diebold Schilling el Joven en 1485, se representa a los Berneses, imaginados como si fueran osos, convocados al son de un tambor y un pífano, bajo el estandarte de la ciudad en el que campa el oso rampante y la banda cruzada, para concurrir a la batalla de Laupen, ocurrida en 1339, uno de los grandes éxitos políticos de la ciudad. La fundación de Berlín se atribuye a Alberto I de Brandeburgo, apodado *el Oso*, en el siglo *xii*. Del apodo de su fundador, Berlín tomaría el nombre de la ciudad y su emblemática, si bien los ejemplos más antiguos de esta última son del siglo *xvi*⁷⁸. En los territorios de la Federación Rusa, siendo los osos de pelaje negro muy abundantes, también lo son las ciudades que tomaron el oso como emblema, como bien lo acreditan la república de Carelia y la república de Mari-El, donde el oso aparece armado con una espada y un escudo;

⁷⁵ Herbert González Zyma, «Los orígenes de Madrid a la luz de la documentación del Archivo de la Real Academia de la Historia», *Madrid, Revista de Arte, Geografía e Historia*, nº 5 (1998): 13-44.

⁷⁶ Emilio Guerra Chavarino, «los escudos de Madrid a lo largo de su historia», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nº 50 (2010): 245-276.

⁷⁷ Conrad Justinger, *Die Berner Chronik* (Bern, Druck und Verlag von K. J. Wyss, 1871).

⁷⁸ Lutz Partenheimer, *Albrecht der Bär* (Colonia, Böhlau Verlag, 2003).

los lugares de Veliky Novgorod, Oblast de Yaroslavi (armado con una pica) y el Krai de Kharbarovsk, el Krai de Perm, el Okrug autónomo de Chukotka (donde es un oso polar), el Okrug autónomo de Yamalo-Nenets y en el Krai de Zheleznogorsk (asociado al plutonio). También hay osos heráldicos en Finlandia (la región de Satakunta y su capital Pori), Ucrania (Oblast de Zakarpattia), Polonia (Przemysl, Barwice, Chelm, Wegrow y en Ozarow con una reina montada a la jineta sobre un oso), Groenlandia, Canadá, California, Lituania (Smogitia, Siauliai, Telsiai, Batakia, Mosedis) y Estonia (Parnu). También aparece el oso en la emblemática de Appenzell, Tatarstan y Valka. En Inglaterra, los apellidos Barnard, Baring, Barnes o Bearsley se asocian a la emblemática del oso en sus escudos familiares. También lo está la ciudad de Warwickhire, Berwick-Upon-Tweed, Osuna... El oso sigue siendo un animal identitario de la Federación Rusa, símbolo de fuerza y de potencia. Magnífica prueba de la herencia del universo heráldico medieval del oso, aplicado al mundo contemporáneo de la propaganda ideológica, la tenemos en la alteración de una fotografía real, donde se captaba a un voluminoso oso pardo cruzando un río, y otra fotografía de Vladimir Putin cabalgando un caballo, desnudo de cintura para arriba, con las que se construyó una *fake news* en la que el presidente de la Federación Rusa aparece cabalgando un oso, que no deja de ser sino un símbolo de su idea de total dominio y sometimiento sobre los salvajes y boscosos territorios de Rusia⁷⁹.

En la literatura sacra se recoge la herencia del Antiguo Testamento, insistiéndose en el carácter peligroso y voraz del oso. David, siendo pastor, antes de enfrentarse a Goliat y antes de ser Rey de Israel, hubo de proteger a su rebaño de ovejas del ataque sucesivo de un oso y un león, cuyas respectivas fuerza y fiereza son comparadas a la de los filisteos en los siguientes términos.

Tu servidor es pastor de las ovejas de mi padre, y si viene un león o un oso y se lleva una oveja del rebaño, salgo tras él, lo apaleo y se la quito de la boca, y si me ataca, lo agarro por la melena y lo golpeo hasta matarlo. Tu

⁷⁹ Patricia Estupiñán, «El oso ruso», *Sin mordaza*, consultado el 10-10-2023, <https://sinmordaza.com/noticia/262401-la-verdadera-historia-detras-de-la-foto-de-putin-montando-un-oso.html>.

Vladimir Putin: el oso ruso, consultado el 10-10-2023, https://issuu.com/vistazo.com/docs/v_1127_-_putin_el_oso_ruso_1_.

servidor ha matado leones y osos; ese filisteo incircunciso será uno más, porque ha desafiado a las huestes del Dios vivo⁸⁰.

En la iconografía cristiana David es imaginado como un nuevo Hércules con la clava enfrentándose al león y al oso, los reyes del mundo animal, en dos combates que pueden ser representados juntos o por separado. Así aparece, por ejemplo, en una letra B inicial de la *Biblia de Winchester*, cuyas miniaturas fueron un encargo del obispo Henri de Blois y se datan entre 1160 y 1170. David aparece armado con la clava. En la parte superior de la B mata a un oso de pelaje marrón y abajo fuerza la quijada del león en una actitud análoga a la de Sansón⁸¹ (Fig. 6).

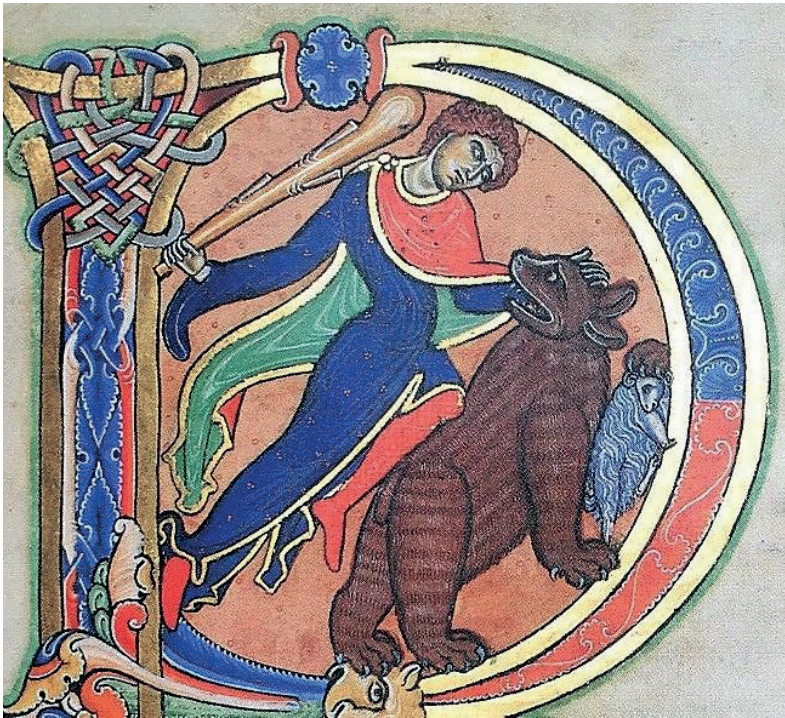


Figura. 6. Miniatura de una letra B inicial de la Biblia de Winchester con David pastor matando a un oso y a un león, 1160-1170, Biblioteca de la Catedral de Winchester. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Winchest_ours.jpg

⁸⁰ *Biblia del peregrino* (Bilbao: Mensajero, 2001, trad. Luis Alonso Schökel) / *libro de Samuel*, 17, 34-36.

⁸¹ Claire Donovan, *The Winchester Bible* (Toronto University Press, 1993).

En el *Speculum Humanae Salvationis* es habitual recurrir a una composición simétrica, con David en el centro, imberbe y juvenil, cogiendo por el cuello con sus manos al oso y al león, estrangulando a ambos reyes del mundo animal al mismo tiempo⁸². El tema aparece en uno de los capiteles de Véze-lay, en el púlpito de la Catedral de Amalfi, en la sillería de coro de Amiens, etc. En la puerta del perdón de San Isidoro de León, el tímpano donde se desarrolla en relieves el ciclo de la crucifixión se sostiene sobre dos ménsulas enriquecidas con las cabezas de un enérgico león, con la melena agitada por el viento, y un oso sonriente con collar de cuero enriquecido con tachuelas metálicas, que saca la lengua y en el que algunos han querido ver un perro⁸³. Durante el barroco, en 1640, Pedro Pablo Rubens pintó al óleo un David pastor, semidesnudo y heroico, dominando al oso después de haber matado a un león que yace inerte a sus pies, hoy en colección privada⁸⁴. Como Cristo es descendiente del Rey David, de la casa de Judá, en algunas catedrales góticas es representado victorioso sobre el león, el dragón, el oso y el basilisco, a los que pisa como signo de su triunfo sobre el pecado y la muerte, en estrecha relación con el contenido del Salmo 91. Magníficos ejemplos de esta iconografía los *Beau Dieu* en actitud de bendecir que presiden los parteluces de las puertas occidentales de Notre Dame de París, Amiens y de Chartres, donde pisa con un pie al oso y con el otro al dragón⁸⁵.

Más difícil de interpretar es la maldición que en nombre de Yahvé pronuncia Eliseo contra unos niños que, cuando iba camino de Betel, se burlaron de él llamándole: «calvo!»: Eliseo les maldice y de inmediato surgen del bosque dos osas que despedazan 42 de los niños, sin que sepamos el número exacto de los que inicialmente se burlaron de Eliseo⁸⁶. Quizá debiéramos buscar en este pasaje el origen de uno de los principales simbolismos del oso en la Edad Media: la muerte, causada por el abrazo que asfixia o por las garras que despedazan. Eliseo y los niños es un tema poco representado, seguramente por la evidente desproporción del castigo⁸⁷. Uno de los ejemplos más interesantes de su iconografía lo encontramos en un manuscrito francés de hacia 1463 con-

⁸² BnF : ms. Français 188, fol. 18.

⁸³ Fernando de Olaguer Feliú y Alonso, *El arte románico español* (Madrid: Encuentro, 2003), 113-115.

⁸⁴ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento* (Barcelona, Serbal, 1995). Tomo 1, vol. 1, 305-306.

⁸⁵ Otto von Simson, *La catedral gótica* (Madrid: Alianza Forma, 1993). Toman Rolf, *El gótico* (Köln: Köneman, 1998), 309-314.

⁸⁶ *Biblia del peregrino, 2º libro de los Reyes, 2, 23-24.*

⁸⁷ Reau, *Iconografía del arte cristiano, Biblia*, 415-416.

servado en la Bodleian Library, donde con toda claridad Eliseo maldice a los niños y dos osas los despedazan a las puertas de una ciudad⁸⁸. En el Libro de Isaías se pronostica en el pasaje que se cita como «La paz mesiánica», la mansedumbre del oso al decir: «la vaca pastará con el oso, sus crías se tumbarán juntas, el león comerá paja como el buey»⁸⁹ (Fig. 7).



Figura 7. Miniatura que ilustra un manuscrito francés de hacia 1463, con Eliseo maldiciendo a los niños, 42 de los cuales son despedazados por dos osas. Fuente: Bodleian Library, Oxford, Ms Douce 336, fol. 64r. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/58/Bears_savaging_the_youths_from_a_French_Manuscript.jpg

Las hagiografías nos proporcionan un complejo elenco de santos que se relacionan con osos a quienes curan, domestican y transforman, al cristianizarles, de bestias llenas de fiereza, a bondadosas y serviciales mascotas de abadías y obispados. Muy representativos son el papel del oso en la historia de san Blas, san Cerbonio, san Florencio, san Gisleno, san Martín, san Eloy, san Claudio, san Arige, san Corbienieu, san Viance, san Sergio de Radoneje y

⁸⁸ Bodleian Library Oxford: ms Douce 336.

⁸⁹ *Biblia del peregrino*, Isaías, 11, 7.

san Vedasto de Arrás, que convierte al oso en una suerte de perro guardián del monasterio, de ahí que los monjes de san Vaast mantuvieran en el monasterio a un oso alojado en una amplia fosa⁹⁰. A todos estos santos se les representa como preladados y a sus pies puede aparecer un oso como atributo y fiel compañero espiritual.

San Galo abad, citado a veces como san Gallus de Arbona, fue un ermitaño y misionero irlandés que vivió entre los años 550 y el 645, predicó en Francia y Suiza y fundó la famosa abadía de san Gallen, a la que dio su propio nombre, siempre citada por la historiografía por el plano utópico del monasterio carolingio⁹¹. Se conocen de san Galo tres relatos hagiográficos: la *Vita vetustissima Sancti Gali* del siglo VII, en estado fragmentado, y dos versiones del siglo IX, compuestas por Wetti y Walahfrid Strabo, ambos monjes profesos de Reichenau. En ellas se dice que, estando con uno de sus discípulos, Hiltibod, en el bosque apareció un oso en actitud amenazadora. En lugar de sentir miedo, san Galo se acercó a él, le curó la zarpa, en la que se la había clavado una espina (indudable préstamo del león de san Jerónimo⁹²) y le ordenó trabajar al servicio de sus proyectos. A partir de ese momento, a cambio de la comida, el oso acarrearba madera para la construcción del monasterio y leña para hacer fuego. Hiltibod, al ver a san Galo con el oso le dijo: «ahora sé que el Señor está contigo incluso cuando las bestias del bosque obedecen tu palabra». A san Galo se le representa vestido con el hábito benedictino negro, con un oso a sus pies que lleva un tronco de madera, habiendo dos variantes: con una fogata a los pies, como si el oso llevara las cargas de leña, o con un tronco de madera grueso y perfectamente cuadrado que debía ser usado como viga en la construcción de la techumbre de una iglesia. Así aparece, por ejemplo, en la placa de marfil de Tuotilo y en miniaturas y xilografías producidas en el entorno artístico del *scriptorium* de san Gall⁹³. El oso se convirtió en el emblema heráldico del monasterio y del cantón Appenzel Innerrhoden, en cuyas acuñaciones monetarias de los siglos XVI y XVII aparece. Esta misma historia se repite de manera casi idéntica en la hagiografía de san Lamberto de Lieja y san Aventino de Troyes, con un oso cuya zarpa es curada por el santo y eso le transforma en seguro auxilio para la construcción de una iglesia.

⁹⁰ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos de la P a la Z* (Barcelona: Serbal, 1998). Tomo 2, vol. 5, 301.

⁹¹ Wolfgang Braulfels, *Arquitectura monacal en occidente* (Barcelona: Barral Editores, 1975), 57-71. Peter Ochsenbein and Karl Schmuki, *Studien zum St. Galler Klosterplan II* (St. Gallen, Verlag, 2002).

⁹² Reau, *Iconografía del arte cristiano. Santos*. Tomo 2, vol. 4, 150-151.

⁹³ Reau, *Iconografía del arte cristiano. Santos*. Tomo 2, vol. 4, 6-7.

San Corbiniano de Frisinga, natural de Francia, recibió del Papa Gregorio II la misión de evangelizar Babiera, donde fundó el monasterio de Weihenstephan, en el que murió en el año 725. Al pasar el puerto de Brenner, haciendo el camino de peregrinación a Roma, san Corbiniano perdió su caballo, atacado y herido de muerte por un oso. El santo obligó al oso asesino a convertirse en su montura, según unas versiones, o a ser su bestia de carga y llevarle el equipaje. El oso enalbardado se convirtió en el atributo principal de san Corbiniano y en emblema de la diócesis de Frisinga. Así aparece en el retablo mayor de la catedral pintado en 1443 por Jakob Kaschauer; en el postigo del retablo de la abadía de Weihenstephan, pintado por Jan Pollak en 1483, hoy en el Museo Diocesano de Frisinga; en una tabla anónima del siglo xv conservada en el Museo de Klosterneuburg, y en la estatua labrada por Ignaz Günter en 1760⁹⁴. Esta misma historia, que transforma al oso en una bestia de carga con la que llevar el equipaje, se encuentra descrita en las hagiografías de san Humberto, san Maximino de Tréveris y san Ramaelo (Fig. 8).



**Figura 8. Tabla pintada por Giovanni Baronzio en 1340, donde se representa a Santa Columba protegida por un oso, Pinacoteca Brera de Milán (detalle).
Fuente: fotocomposición realizada por el autor.**

⁹⁴ Lothar Vogel, *Vom Werden eines Heiligen: Eine Untersuchung der Vita Corbiniani des Bischofs Argeo von Freising* (Berlin: Walter de Gruyter, 2000). Reau, *Iconografía del arte cristiano*, 333-334.

Menos frecuentes son las santas acompañadas de úrsidos, aunque es muy revelador que sus compañeras sean osas y que protejan su virginidad; a todas luces parece una cristianización del culto a Artemis y sus compañeras. A santa Ricarda es una osa quien le señala el emplazamiento donde debe fundar la abadía de Andlau⁹⁵. En ocasiones, la agresividad del oso, en lugar de ser amenazante, se pone al servicio del santo, como en la historia de santa Columba de Sens (santa Paloma), una princesa de origen zaragozano, conducida a un prostíbulo para ser forzada tras descubrirse que era cristiana. Cuando estaba encerrada en el lupanar, su virginidad fue protegida por una osa, que mató a un joven libertino que se abalanzó sobre ella para violarla. Aureliano dio entonces la orden de encerrarla en una prisión y pegar fuego al edificio, pero la misma osa volvió a salvar a santa Columba atacando al soldado que llevaba la antorcha. Finalmente, murió decapitada en el 273⁹⁶. La osa protectora de santa Columba fue brillantemente representada en una tabla pintada por Giovanni Baronzio en 1340 que se conserva en la Pinacoteca Brera de Milán⁹⁷.

Los lexemas en los nombres propios de ciertos santos son también muy reveladores en relación con los valores positivos que encarna el oso dentro de la cultura medieval cristiana. San Ursano y san Ursino de Bourges no son sino juegos de palabras contruidos a partir del sustantivo *ursus*. De igual manera, la virtud de santa Úrsula puede ponerse en relación con el significado etimológico de su nombre: la pequeña osa, así como con la cristianización del valor simbólico de uno de los animales favoritos de Artemis, la diosa de la caza que protege la virginidad y con el deseo de santa Úrsula de no contraer matrimonio y peregrinar a los Santos lugares de Roma junto a 11.000 vírgenes⁹⁸. Jacobo de la Vorágine afirma que el nombre san Bernardo significa «fuerte como un oso o valiente como un oso»⁹⁹. Cuando a san Bernardo se le representa junto a un úrsido, se alude no solo al significado etimológico de su nombre encerrado en su atributo, también se afirma su condición de cazador de almas y vocaciones¹⁰⁰. Algunos monasterios cistercienses situados en las

⁹⁵ Bernard Ardura, *Abbayes, prieurés et monastères de l'ordre de Prémomtré* (Mancy: Presses Universitaires de Nancy, 1993).

⁹⁶ Reau, *Iconografía del arte cristiano. Santos*, 325-326.

⁹⁷ Daniele Ferrara, *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento* (Roma: Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, 2008).

⁹⁸ Jaime Ferreiro Alempare, *La leyenda de las once mil vírgenes. Reliquias, culto e iconografía* (Murcia: Universidad de Murcia, 1991).

⁹⁹ Jacobo de la Vorágine, *La leyenda dorada* (Madrid: Alianza Forma, 1997), II, 511.

¹⁰⁰ Manuel, Yáñez Solana, *El gran libro de los nombres* (Madrid: M. E. Editores, 1995). José María Montes Vicente, *El libro de los santos* (Madrid: Alianza, 2001).

montañas, al ser el hábitat donde vivían los osos, encierran en su toponimia y en la heráldica el lexema latinizado y la imagen del oso. La abadía de Ourscamp, ‘el campo del oso’, fue fundada en 1129 en el lugar donde la tradición situaba el milagro de san Eloy, que domesticó un oso que había matado a un buey, obligándole en penitencia a tirar de un arado para que las tierras siguieran en producción, siendo el emblema de esta comunidad monacal un oso macho¹⁰¹. Oseira, la cueva o la tierra de los osos, es el nombre de un río y un valle de la provincia Orense, donde se fundó una abadía cisterciense en 1141, cuyo escudo presenta dos osos rampantes apoyados en un árbol¹⁰².



Figura 9: Relieve de estuco con el enfrentamiento de oso y un jabalí, s. II d.C., encontrado en el yacimiento de la Torre de la Cruz, Villajoyosa, Museo Arqueológico de Alicante. Fuente: fotografía del autor.

¹⁰¹ Maryse Bideault y Claudine Lautier, *Île-de-France Gothique 1: Les églises de la vallée de l'Oise et du Beauvaisis* (Paris: A. Picard, 1987), 271-280.

¹⁰² Damián Yáñez Neira, Miguel Ángel González García y Mani Moretón, *El monasterio de Oseira* (Ourense: Caixa Ourense, 1996). Damián Yáñez Neira, *Monasterio de Oseira: un oasis del Císter* (León: Edileasa, 2019).

Los pensadores medievales cristianos en general y los bestiarios en particular concentran en el oso una serie de valores simbólicos que en su mayor parte son negativos y en virtud de los cuales se identifica al oso como un animal malvado, cercano al demonio (cuando no a su servicio), símbolo de la muerte por su capacidad para asfixiar a quien abraza, o alegoría de los pecados capitales de la ira, la gula, la pereza, la codicia y la lujuria en función de su comportamiento. San Agustín de Hipona, Melitón de Sardes y Rabano Mauro, al hablar de la lucha de David contra el oso para defender a su rebaño, califican al oso como un demonio: *ursus est diabolus*. El intelectualismo moral, la patrística y el neoplatonismo de los teólogos medievales terminaron por asociar el pelaje oscuro del oso con el color negro y la privación de luz, convirtiendo al inocente y solitario úrsido en imagen poliédrica del mal, quizá por esa razón su representación es bastante abundante en los canecillos de las iglesias románicas, siendo muy representativos los de la iglesia asturiana de san Pedro de Teverga¹⁰³; la colegiata leonesa de Santa María de Arbás¹⁰⁴; y las parroquias cántabras de Santa María de Piasca, Santa María de Yermo y San Cipriano de Bolmir, todas ellas situadas en el hábitat natural de los úrsidos en la cordillera Cantábrica. La presencia de osos en los programas iconográficos de iglesias y claustros, aislados o enfrentándose a humanos, suele interpretarse como imagen de lo maléfico, del demonio, de la muerte y del pecado, realidades ante las cuales le conviene al hombre estar vigilante y en actitud defensiva. Constituyen, por tanto, una advertencia. Así se debe interpretar, por ejemplo, la presencia de un oso de intenso color rojo, aunque apenas esbozado en la forma de su silueta, en el programa iconográfico de las pinturas del siglo XII que enriquecían la tribuna de la iglesia de San Baudelio de Casillas de Berlanga, hoy en el Museo del Prado, vigilado de cerca por el *miles christi*¹⁰⁵. Precisamente, el enfrentamiento encarnizado entre el ser humano y el animal monstruoso que representa el mal, constituye una suerte de psicomaquia que puede expresarse de forma simbólica, tal y como aparece en los relieves del tímpano de Jaca, al presentar al león de Judá dominando

¹⁰³ Luis Díez Tejón, *Perrománico y románico en Asturias* (León: Ediciones Lancia, 2001), 96-97.

¹⁰⁴ José Manuel Rodríguez Montañés, *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. León (Aguilar de Campoo: Fundación de Santa María la Real. Centro de Estudios del Románico, 2002).

¹⁰⁵ Fernando de Olaguer Feliú y Alonso, *El arte medieval hasta el año mil* (Madrid, Taurus, 1998), 247-248. Marta Poza Yagüe, «San Baudelio de Berlanga, cien años después: balance historiográfico y nuevas interpretaciones», *Goya. Revista de Arte*. Madrid, nº 322 (2008): 3-22.

y pisando al oso¹⁰⁶, o bien en forma antropomorfa, tal y como aparece en dos capiteles del claustro de Santa María la Real de Nieva. En uno, el hombre montado a caballo, clava la lanza en el oso. En el otro, una vez muerto, carga el oso a lomos de un caballo para llevarlo al lugar donde ha de comer su carne y curtir piel¹⁰⁷ (Fig. 9).

Puede que muchos de los relieves que decoran claustros, catedrales, templos y castillos no sean exactamente psicomaquias, sino tan solo temas decorativos de género cinegético, vinculados al creciente naturalismo del arte bajomedieval, a través de los cuales se expresa de forma visual una de las grandes prerrogativas de los estamentos privilegiados: el ejercicio de la caza. A mediados del siglo XIV Alfonso XI de Castilla, en el *Libro de montería*, señala los lugares del reino donde se podían cazar osos¹⁰⁸. En la iglesia de San Francisco de Betanzos, el sepulcro de Fernán Pérez de Andrade, apodado el Bueno, de hacia 1387, tiene el sarcófago cubierto con su retrato yacente, vestido con armadura y dos perros a los pies, emplazado sobre los lomos de un oso y un jabalí. En el frontis, en relieve, se representa una cacería de jabalíes con los nobles montados a caballo, hombres haciendo sonar cuernos de caza y jaurías¹⁰⁹. En los laterales, los escudos del linaje. La presencia del jabalí y el oso juntos sugiere que estamos ante una pervivencia tardía de un sustrato cultural céltico (lo que por otro lado resulta habitual en el arte gallego), cuya tradición espiritual prerromana hunde sus raíces en la Edad del Hierro, momento en que el oso es el animal emblemático de la casta guerrera y el jabalí lo es de los druidas y de la casta sacerdotal. Osos y jabalíes fueron durante siglos los reyes del bosque hispano. En las iglesias del norte de Yorkshire, en las Islas Británicas, en la localidad de Bromptom, se documenta un tipo de tumba de doble influencia celta y vikinga, usada desde el siglo X hasta bien entrado el XII, en la que el sepulcro, labrado en piedra, tiene la apariencia de

¹⁰⁶ Jesús María Caamaño Martínez, «En torno al tímpano de Jaca», *Goya*, nº 142 (1977-1978): 200-207. Francisco de Asís García García, «La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes», *Anales de Historia del Arte*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, vol. extraordinario (2010): 69-89. Feliú y Alonso, *El arte románico español*, 94-102.

¹⁰⁷ Diana Lucía Gómez Chacón, *El monasterio de Santa María la Real de Nieva. Reinas y predicadores en tiempos de reforma (1392-1445)* (Segovia: Diputación de Segovia, 2016), 157-159.

¹⁰⁸ Alfonso XI de Castilla, *Libro de la montería del Rey de Castilla Alfonso XI* (Madrid: Patrimonio Nacional, 1974).

¹⁰⁹ Manuel Núñez Rodríguez, «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos, como expresión de una individualidad y una época», *Bracara Augusta*, XXXV (1981): 3-19. José Francisco Correa Arias, *Fernán Pérez de Andrade, o Bóo. Mentalidades e realidades social* (La Coruña, Toxosoutos, 2004).

una tienda de campaña con armadura de madera y cubierta de tela a dos aguas, en la que dos pies derechos soportan una viga cumbreira rematada con cabezas de oso en los extremos. Las superficies inclinadas de los paños se decoran con trísquelas¹¹⁰ (Fig. 10).



Figura 10. Sepulcro de Fernán Pérez de Andrade el Bueno, 1387, cuyo sarcófago es soportado por un oso y un jabalí. Fuente: iglesia de San Francisco de Betanzos. Imagen del autor.

El enfrentamiento del oso, como rey de los animales, contra el rey de los hombres no siempre se salda con el triunfo del humano. Según la *Crónica albeldense*, el segundo soberano de la monarquía Astur, llamado Favila o Fávila, murió en el año 739 cuando un oso lo despedazó en Cangas de Onís¹¹¹. La muerte del rey Favila, que en la *Crónica de Alfonso III* se recoge en los

¹¹⁰ Richard Hall, *Viking Age Archaeology* (Oxford: Shire, 1990), 43.

¹¹¹ José Ignacio Ruíz de la Peña Solar, *La monarquía asturiana* (Oviedo: ed. Nobel, 2001).

siguientes términos: «se sabe que a causa de una ligereza fue muerto por un oso», ha dado origen a un dicho popular: «Espabila Favila, que viene el oso y te come», en referencia a quienes son lentos e ineficientes en su trabajo. En uno de los capiteles del siglo XII de la puerta occidental de la iglesia del monasterio de San Pedro de Villanueva, en Cangas de Onís, hoy Parador Nacional, se representa a Favila despidiéndose de su esposa, Froiluba, y el ataque del oso. También tenemos este mismo tema en un relieve del claustro de la catedral de Oviedo, con el rey coronado y montado a caballo, una miniatura de la *Crónica de Alonso de Cartagena*, si bien en este caso Favila se defiende y le clava su espada al oso, y en el cuadro pintado Rodríguez Losada en el siglo XIX hoy en el salón de plenos del Ayuntamiento de Oviedo.

Son muy conocidas las cartas de privilegio graciosamente otorgadas por Fernando el Católico a finales del siglo XV y comienzos del XVI para prohibir que se cazaran osos en Castilla y Aragón y poder solo él y su séquito disfrutar del placer de matar al rey de los bosques. Se dice que Felipe II cazó al último oso de Guadarrama¹¹². El rey o el noble que mata osos constituyen un lugar común en la imagen del poder, siempre representando al humano victorioso sobre el animal, tal y como se ve en la miniatura ejecutada por Jean Colombe en 1474 que ilustran un códice confeccionado en Bourges donde se recogen las campañas organizadas por los franceses contra los turcos desde Carlomagno hasta 1462. En el fol. 41v. se representa a Godofroy de Bouillon, durante la primera cruzada, enfrentándose cuerpo a cuerpo contra un oso inmenso que había herido a su caballo¹¹³. De hacia 1476 es la miniatura del Maestro Jacques de Armagnac donde se representa a un balletero disparando una flecha a un oso que despedaza a un perro de caza¹¹⁴. Bien conocida es la presencia de osos disecados por taxidermistas en las colecciones de ciertos miembros de la nobleza, usadas como parte de la escenificación del poder. Sirvan de ejemplo el oso polar disecado que los duques de Alba tenían en el Palacio de Liria, destruido durante la Guerra Civil; la foto del duque de Medinaceli con un oso recién cazado; o la vitrina de osos disecados del Museo de la Caza que aún puede verse instalada en el Palacio de Riofrío, en una de cuyas paredes cuelga aún la piel de un oso pardo. Cazar un oso era, en cualquier caso, signo de triunfo del humano sobre la naturaleza salvaje del *ager*. Es por esto por lo que no debe sorprendernos que, como símbolo del mal y, con su muerte, de

¹¹² Carlos Nores y Javier Naves, «Distribución histórica del oso pardo en la península ibérica», en *El oso pardo (Ursus arctos) en España* (Madrid: ICONA, 1993), 13-17.

¹¹³ BnF: ms. Français 5599, fol. 41v.

¹¹⁴ BnF: ms. Français 1291.

la acción civilizadora humana, las zarpas de los osos fueran clavadas en las puertas de las iglesias, a manera de trofeo o como aviso sobre la eterna victoria del bien sobre el mal. Aún se conserva clavada a la puerta de la iglesia de San Juan Bautista de Navacepeda de Tormes la zarpa del supuesto último oso cazado en Gredos, al parecer a finales del siglo XVIII. En la puerta del hospital de Torrelapaja, en Zaragoza, se conservan también los huesos y parte del cuero de una zarpa osuna muy deteriorada, que la tradición afirma perteneció al último oso cazado en la parte central del sistema ibérico.

El bestiario medieval entiende al oso como un animal telúrico y lunar puesto que pasa el invierno en una cueva de la que no sale hasta la primavera. Aunque el *Fisiólogo* ignora al oso, Plinio el Viejo¹¹⁵ y san Isidoro lo incluyen en sus escritos y de ellos toman los bestiarios medievales sus opiniones:

Porque esculpe, lamiendo con su lengua (ore) el feto recién parido, pues este en el momento del parto es una masa informe de carne. La madre lo tiene entre sus brazos y con el hocico le da la forma y el calor. La causa del problema es una gestación demasiado rápida, pues apenas está encinta treinta días. La fuerza del oso está en sus brazos y riñones [...] pero no en la cabeza y por eso tienen tendencia a ponerse de pie [...] No se aparean como el resto de los animales cuadrúpedos, sino que lo hacen como los hombres, siendo el invierno la estación en que se ponen en celo. Una vez preñada la hembra, el macho se aparta de ella, aun cuando duerme en la misma cueva, hasta el momento del parto. Una vez que la osa les da forma con su lengua y después de catorce días de no comer [...] cae en un sueño tan profundo que se la podría apalea o matar sin que llegara a enterarse¹¹⁶.

Con opiniones como estas no debería extrañarnos que en el mundo cristiano bajomedieval se asocie al oso con el pecado de la lujuria (la osa pare a sus crías antes de haberlas terminado de gestar para poder volver a aparearse, al no ser capaz de resistirse a los requerimientos sexuales del oso macho), a la maternidad (se apiada de las crías que, paridas antes de tiempo, estarían abocadas a una muerte segura, y termina de darles forma a los fetos con su lengua y su aliento durante días, al cabo de los cuales necesita hibernar por agotamiento), a la fertilidad y a la renovación de la vida (salen de la cueva donde hibernan al llegar la primavera)¹¹⁷.

¹¹⁵ Plinio el viejo, *Historia Natural* 8.54.

¹¹⁶ Herrero Marcos, *Bestiario románico en España*, 159.

¹¹⁷ Ferro, *El simbolismo animal*, 12.

En las miniaturas que ilustran los códices que contienen el *De natura animalium* es frecuente representar a la osa lamiendo o echando su aliento a un cuerpo informe e inerte, a veces muy similar a una piedra, que progresivamente se transforma en oseño. De ese modo, la osa da forma al cuerpo de su criatura, igual que lo hiciera Dios padre con Adán, y le devuelve a la vida con su aliento, como si lo resucitara. Así aparece en el fol. 10v de un códice de la Biblioteca Municipal de Douai que contiene el *De natura animalium*¹¹⁸. Hay muchísimos otros ejemplos de esta iconografía: el fol. 15r del *Bestiario de Aberdeen*¹¹⁹, el fol. 21r del *Bestiario Ashmole*¹²⁰, el fol. 11v del manuscrito del Museo Meermann de la Koninklijke Bibliothek¹²¹ y el fol. 42v del Manuscrito Harley de la British Library¹²² y un largo etc. Según Saunders:

Debido a que el oso desaparece y regresa en su ciclo de hibernación, también es un emblema de renacimiento. De hecho, los osos pardos y negros no hibernan de verdad, sino que duermen con un sueño ligero durante el invierno y su temperatura corporal solo desciende unos pocos grados, así que las osas pueden parir y amamantar a sus oseños mientras aún están enterradas en el suelo y se levantan rápido si se los molesta¹²³.

En opinión de Shepard:

Cuando salen en primavera de su «pequeña muerte», las acompañan nuevas vidas, los oseños que nacieron tan diminutos, desnudos y ciegos, que en la Antigüedad clásica se creía que eran trozos amorfos de carne hasta que sus madres «los lamían para darles forma» y así creaban el orden donde antes reinaba el caos¹²⁴.

Si el unicornio es símbolo de la pureza y la castidad¹²⁵ y el oso es símbolo de la lujuria y maternidad, el enfrentamiento de estos dos animales genera una suerte de psicomaquia con representaciones tan sugerentes como la mi-

¹¹⁸ Bibliothéque Municipale de Douai: ms. 711, fol. 10v.

¹¹⁹ Aberdeen University Library: ms. 24, fol. 15r.

¹²⁰ Bodleian Library: ms. *Ashmole*: 1511, fol. 21r.

¹²¹ Koninklijke Bibliotheek: MMW, 10 B 25, fol. 11v.

¹²² British Library, ms. *Harley*: ms. 3244, fol. 42v.

¹²³ Nicholas Saunders, *Animal Spirits* (Nueva York: Little Brown, 1995).

¹²⁴ Shepard y Sanders, *The sacred paw*, 100.

¹²⁵ Robert Rüdiger Beer, *Unicorn: Myth and reality* (New York: Van Nostrand Reinhold Inc., 1977).

niatura marginal que ilustra el fol. 157r de las *Decretales* de Smithfield, un manuscrito de la British Library donde el oso muerde por el cuello a un unicornio¹²⁶.

En el bestiario se insiste en que los osos «tienen mucha afición a la miel, que es su alimento preferido. Si comen los frutos de la mandrágora, mueren, pero pueden conjurar este peligro y recobrar la salud comiendo gran cantidad de hormigas»¹²⁷. El desmedido apetito de los osos por la miel explica por qué en la iconografía medieval se les asoció al pecado de la gula. Las abejas, en cambio, simbolizan la laboriosidad y la perfección de una sociedad organizada como una monarquía, a la cabeza de la cual está la abeja reina, a la que las obreras y los zánganos deben obediencia. Gobernado por el deseo y el apetito por lo dulce, el oso ataca las colmenas, intenta robar la miel y comérsela. Las abejas se defienden y cobran venganza aguijoneando a los osos. ¿Sería factible interpretar el ataque de los osos a las colmenas como una forma de representar el ataque contra los sistemas monárquicos? No estoy seguro de que así sea, al menos no en la Edad Media y si lo fuera, no creo que iría más allá del plano alegórico e intelectual al alcance de muy pocos. La voracidad del oso es representada en los manuscritos presentando a uno o varios osos de pelaje oscuro que saquean varias colmenas. Unas veces con la zarpa sacan la miel y se la llevan a la boca. Otras veces introducen la cabeza y parte del cuerpo dentro de la colmena para devorar su alimento favorito. Cuando se representa la cara del oso, su gesto es sonriente y, casi siempre, de inmenso placer embriagador. Así aparece, por ejemplo, en la miniatura que ilustra el fol. 21v del manuscrito *Fleur de vertu*, iluminado por el artista François de Rohan hacia 1530¹²⁸. Las veces que no es así, se representa el dolor que causa la búsqueda desmedida del placer, es decir, el momento en que las laboriosas abejas atacan al oso, le pican y le causan terribles heridas, tal y como aparece en el fol. 10v de un manuscrito italiano de hacia 1430 conservado en la British Library, titulado *Flore de vertu e de costumi*¹²⁹, en el que el oso está claramente dolorido. La *Biblia del Oso*, la traducción de la *Biblia* al castellano, impresa en Basilea en 1569, que compuso durante 12 años Casiodoro de Reina, el religioso Jerónimo español convertido al protestantismo, debe su nombre a presentar en el frontis un oso que intenta alcanzar un panal de miel que cuelga de un

¹²⁶ British Library: Royal ms. 10 E IV, f.157r.

¹²⁷ Herrero Marcos, Jesús, *Bestiario románico*, 159-160.

¹²⁸ BnF. : ms. Français 1877, fol. 21v.

¹²⁹ British Library: ms. *Harley* 3448-f.10v.

árbol¹³⁰. Otro ejemplo interesante de la voracidad del oso lo encontramos en la estampa de Wenceslaus Hollar (1607-1677) impresa en Londres a mediados del siglo XVII, donde se representa un oso saqueando la miel de seis colmenas (Fig. 11).



Figura 11. Miniatura que ilustra el manuscrito: *Fleur de vertu*, con unos osos que comen miel en unos panales de abejas, iluminado por el artista François de Rohan, hacia 1530. Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, ms. Français 1877, fol. 21v. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105073318/f48.image>.

A veces, cuando se representan los siete pecados capitales juntos, el pecado de la gula se imagina como un hombre orondo que se lleva la mano al estómago, indicando que todavía puede comer más, cabalgando sobre el oso que se abalanza sonriente sobre un muslo que hay en el suelo, tal y como aparece en el fol. 25 de un *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais, iluminado en 1463, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia¹³¹ (Fig. 12).

¹³⁰ James Dixon Douglas y Merril Chapin Tenney, *Diccionario bíblico Mundo Hispano* (El Paso: Editorial Mundo Hispano, 1997), 145.

¹³¹ BnF: ms. Français 50, fol. 25.



Figura 12. Miniatura con representación de los siete pecados capitales, la gula cabalga sobre un oso, *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais, iluminado en 1463. Fuente: Biblioteca Nacional de Francia, ms. Français 50, fol. 25. http://expositions.bnf.fr/bestiaire/grand/b_04_bnf.htm

3. Consideraciones finales

Extraigamos ahora una conclusión al presente trabajo: el oso fue, junto al león, el rey de los animales. Su representación a lo largo de la historia del arte y su presencia en las religiones y el pensamiento simbólico-espiritual es rica, variada y plena de mensajes ambiguos y contradictorios, que evolucionaron mucho a lo largo del tiempo, yendo desde la ternura infantil, enamoradiza y edulcorada del mundo actual, a la constatación de su valor espiritual en la magia propiciatoria del paleolítico superior. Su vinculación con Ártemis y con lo femenino en el mundo clásico, así como la catasterización de Calisto en la osa mayor, no excluye su utilidad como fiera en los espectáculos públicos del hipódromo en Roma y Bizancio y en los espectáculos callejeros del mundo nómada y del circo en lo que se dio en llamar el baile del oso. Su presencia en

la Biblia, que lo percibe como un animal fiero y salvaje, símbolo de la muerte y el pecado, se contrapone a su importancia en las hagiografías en las que el oso se convierte en fiel compañero de los santos y en colaborador en sus proyectos. Cazar el oso fue actividad regia, como lo fue también el uso de su piel como símbolo de poder y prestigio. La importancia del oso en los Bestiarios como símbolo del renacer de la vida, la maternidad y la voracidad del pecado de la gula y la lujuria debe ser tenida en consideración a la hora de interpretar ciertas obras de arte donde su presencia no resulta tan marginal como algunos piensan. Bien merecería la iconografía y simbolismos del oso trabajos más profundos que aclarasen mejor su relevancia en las muchas producciones artísticas donde se representa.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

- Apolodoro. *Biblioteca mitológica*. Traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Gredos, 1985.
- Aristófanes. *Lisistrata*. Traducción de Luis Gil Fernández Madrid: Gredos, 2020.
- Aristoteles. *History of Animals, Volume I: Books 1-3*. Traducción de Arthur Leslie Peck. Cambridge MA: Loeb Classical Library 437, Harvard University Press, 1965.
- Estrabón. *Geografía*. Traducción de Juan José Torres Esbarrach. Madrid: Gredos, 2008.
- Eurípides. *Ifigenia entre los Tauros*. Traducción de José Luis Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 2011.
- Hesíodo. *Obras y Fragmentos*. Traducción de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos, 1978.
- Higinio. *Fábulas*. Traducción de Javier del Hoyo Calleja y José Miguel García Ruíz. Madrid: Gredos, 2009.
- Higinio. *Astronomía*. Edición de Guadalupe Morcillo Expósito. Madrid: Akal, 2008.
- Homero. *Iliada*. Traducción de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Gredos, 1991.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Traducción de José Carlos Fernández Corte. Madrid: Gredos, 2008.
- Pausanias. *Descripción de Grecia*. Traducción de María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Gredos, 1994.

Procopio de Cesarea. *Historia secreta*. Traducción de Juan Signes Codoñer. Madrid: Gredos, 2016.

Suidae Lexicon. Edición de Ada Adler. Stuttgart: B.G. Teubner, 1967-71.

Fuentes secundarias

Aldrich, Robert. *Gay life and culture. A world History*. London: Thames & Hudson, 2010.

Alfonso XI de Castilla. *Libro de la montería del Rey de Castilla Alfonso XI*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1974.

Amaré Tafalla, María Teresa. *Astorga: escultura, glíptica y mosaico*. León, Universidad León, 2002.

Antonio Liberal, *Metamorfosis*. Madrid: Gredos, 1984, trad. María Antonia Ozaeta Gálvez.

Ardura, Bernard. *Abbayes, prieurés et monastères de l'ordre de Prémomtré*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1993

Backhouse, Janet. *The Illuminated Page: Ten Centuries of Manuscript Painting in the British Library*. London: British Library, 1997.

Baum-vom Felde, Petra C. *Die geometrischen Mosaiken der Villa bei Piazza Armerina*. Hamburgo: Verlag Dr. Kovac, 2003.

Beer, Robert Rüdiger. *Unicorn: Myth and reality*, New York: Van Nostrand Reinhold Inc., 1977.

Belis, Alexis. *Roman mosaics in the J. Paul Getty Museum*. Los Ángeles: Getty Publications, 2016.

Belda Domínguez, José. «Museo arqueológico provincial de Alicante. Ingresos procedentes de Torre La Cruz (Villajoyosa, Alicante)». *Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales*, nº 7 (1946): 143-153 y nº 8 (1947): 169-170.

Beltrán Lloris, Miguel y Juan Ángel Paz Peralta. *Museo de Zaragoza*. Zaragoza: Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, 2003.

Beltrán Fortes, José y María Luisa Loza Azuaga. «El “oso de Porcuna”. Una escultura funeraria excepcional de la Hispania Romana». *Romula*, nº 4 (2005): 163-176.

Benavente, Elena. «La humilde e hiperdulce historia del fundador de Haribo y creador de sus ositos gominola». *El mundo*, 26-noviembre-2020.

Bergua, Juan B. *Mitología universal*. Madrid: ediciones ibéricas, 1990.

Biblia del peregrino. Bilbao: Mensajero, 2001, trad. Luis Alonso Schökel.

Bideault, Maryse et Claudine Lautier. *Île-de-France Gothique 1: Les églises de la vallée de l'Oise et du Beauvaisis*. París: A. Picard, 1987.

- Blázquez, José María, Jorge Martínez Pinna y Santiago Montero. *Historia de las religiones antiguas. Oriente, Grecia y Roma*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Blundell, Sue and Margaret Williamson. *The Sacred and the Feminine in Ancient Greece*. New York: Routledge, 1998.
- Braunfels, Wolfgang. *Arquitectura monacal en occidente*. Barcelona: Barral Editores, 1975.
- Briggs, Katherine Mary. *British Folk Tales and Legends*. London: Routledge, 1977.
- Brunner, Bernd. *Bears: A Brief History*. New Haven: Yale University Press, 2007.
- Budín, Stephanie. *Artemis*. London: Routledge publications, 2016.
- Burkert, Walter. *Greek Religion*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- Buxton, Richard. *Todos los dioses de Grecia*. Madrid: Oberón, 2004.
- Caamaño Martínez, Jesús María. «En torno al tímpano de Jaca». *Goya*, nº 142 (1977-1978): 200-207.
- Cameron, Alan. «The origin, context and function of consular diptychs». *Journal of Roman Studies*, nº 103 (2013): 178.
- Cherubini, Laura. «The Virgin, the Bear, the Upside-Down “Strix”: An Interpretation of Antoninus Liberalis 21». *Arethusa*, nº 42 (2009): 77-97.
- Clay, Marianne. «The History of the Teddy Bear». My Teddy, Madavor Media. Consultado el 10-10-2023. https://www.myteddy.com.au/Newsdescription.aspx?Sec_ID=390&fullID=66.
- Clevenger, Anthony P. y Francisco J. Purroy. *El oso pardo. Un gigante acorralado*. León: Edilesa, 2007.
- Clottes, Jean. *Chauvet Cave: The art od earliest times*. Salt Lake: University of Utah Press, 2003.
- Cortés, Susana y Juan Pedro Sánchez Gamero. *Los textiles de la Catedral de Toledo. Tapices. Reposteros. Estandartes. Paños*. Toledo: Consejería de Educación, Cultura y Deportes de Castilla la Mancha, 2014.
- Correa Arias, José Francisco. *Fernán Pérez de Andrade, o Bóo. Mentalidades e realidades social*. La Coruña: Toxosoutos, 2004
- Cosi, Dario M. *L'arkteia di Brauron e i culti femminili*. Bologna: Dario M. Cosi, 2001.
- Dauphin, Claudine M. «Brothels, Baths and Babes: Prostitution in the Byzantine Holy Land». *Classics Ireland*, nº 3 (1996): 47-72.
- Díez Tejón, Luis. *Perrománico y románico en Asturias*. León: Ediciones Lancia, 2001.
- Dixon Douglas, James y Merril Chapin Tenney, *Diccionario bíblico Mundo Hispano*. El Paso: Editorial Mundo Hispano, 1997.
- Domico, Terry y Mark Newman, *Bears of the World*. Cambridge: Facts on File, 1988.
- Donovan, Claire. *The Winchester Bible*. Toronto: Toronto University Press, 1993.

- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte etrusco y romano. Del Tiber al Imperio Universal*. Madrid: Escolar y Mayo, 2017.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.
- Erickson, Hal. *Television Cartoon Shows: An Illustrated Encyclopedia, 1949 through 2003*. Jefferson: McFarland & Co., 2003.
- Estupiñán, Patricia. «El oso ruso». *Sin mordaza*. Consultado el 10-10-2023 <https://sinmordaza.com/noticia/262401-la-verdadera-historia-detras-de-la-foto-de-putin-montando-un-oso.html>.
- Feng, Yibin y Kayu Siu, Ning Wang, Kwan-Ming Ng, Sai-Wah Tsao, Tadashi Nagamatsu and Yao Tong. «Bear bile. Dilemma of traditional medicinal use and animal protection». *Journal of Ethnobiology and Ethnomedicine* n° 5, 2 (2009). DOI <https://doi.org/10.1186/1746-4269-5-2>
- Ferrara, Daniele. *Giovanni Baronzio e la pittura a Rimini nel Trecento*. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Antica, 2008.
- Ferreiro Alempzare, Jaime. *La leyenda de las once mil vírgenes. Reliquias, culto e iconografía*. Murcia: Universidad de Murcia, 1991
- Flaceliere, Robert. *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Madrid: Temas de hoy, 1993.
- Fonseca, Isabel. *Bury Me Standing. The Gypsies and Their Journey, Vintage Departures*. New York: Vintage, 1995.
- Fortson, Benjamin W. *Indo-European Language and Culture: an Introduction*. Malden, MA: Blackwell Pub. 2010.
- García García, Francisco de Asís. «La portada occidental de la catedral de Jaca y la cuestión de las imágenes». *Anales de Historia del Arte*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, vol. extraordinario (2010): 69-89.
- García Guinea, Miguel Ángel. *La pintura prehistórica*. Barcelona: Vicens Vives, 1989.
- Gentili, Bruno y Franca Perusino. *Le orse di Brauron: un rituale di iniziazione femminile nel santuario di Artemide*. Pisa: edizioni ETS, 2002.
- Gómez Segura, Eugenio. «Brauron: el santuario de Artemis Brauronia». *Revista de Arqueología*, n° 216 (1999): 14-23.
- González Zymla, Herbert. «Los orígenes de Madrid a la luz de la documentación del Archivo de la Real Academia de la Historia». *Madrid, Revista de Arte, Geografía e Historia*, n° 5 (1998): 13-44.
- Guerra Chavarino, Emilio. «Los escudos de Madrid a lo largo de su historia». *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, n° 50 (2010): 245-276.

- Guerra Gómez, Manuel. *El sacerdocio femenino en las religiones greco-romanas y en el cristianismo de los primeros siglos*. Toledo: Instituto teológico de San Ildefonso, 1987.
- Hall, Richard. *Viking Age Archaeology*. Oxford: Shire, 1990.
- Hardwick, Paul. *English Medieval Miscellanies: The margins of meaning*. Martlesham: Boydell Press, 2011.
- Hard, Robin. *Constellation Myths: with Aratus's Phaenomena*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- Hernández Pérez, Azucena. «El tapiz del Astrolabio o la sutil infiltración de lo divino en una visión cosmográfica». *Códex aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 33 (2017): 137-154.
- Herrero Marcos, Jesús. *Bestiario románico en España*. Palencia: Cálamo, 2010.
- Herrin, Judith. *Mujeres en púrpura: Irene, Eufrosine y Teodora, soberanas del medievo bizantino*. Madrid: Taurus, 2002.
- Hilditch, Jill. «Chalandriani on Syros». *The Encyclopedia of Ancient History* (2012). Consultado el 10-10-2023. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/9781444338386.wbeah02037>.
- Hughes, J. Donald. «Artemis: Goddess of Conservation». *Forest & Conservation History. Forest History Society and American Society for Environmental History*, nº 34, 4 (1990): 191-197.
- Justinger, Conrad. *Die Berner Chronik*. Bern, Druck und Verlag von K. J. Wyss, 1871.
- Kocój, Ewa. «Ignorance versus degradation? The profession of Gypsy bear handlers and managing of inconvenient intangible cultural heritage». *Zarządzanie w Kulturze*, z. 3 (2016): 263-283.
- Lawson, James. «Titian's Diana Pictures: The Passing of an Epoch». *Artibus et Historiae*, vol. 25, nº 49 (2004): 49-63.
- Lewis Williams, David. *The mind in the Cave*. London: Thames & Hudson, 2002.
- Lucía Gómez Chacón, Diana. *El monasterio de Santa María la Real de Nieva. Reinas y predicadores en tiempos de reforma (1392-1445)*. Segovia: Diputación de Segovia, 2016.
- Luciano Catullo, Luciano y Gail Mitchell. *The Ancient Roman Villa of Casale at Piazza Armerina: Past and Present*. Milano: Avvenire, 2000.
- Mariño Ferro, Xosé Ramón. *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*. Madrid: Encuentro, 1996.
- Martin, Kathleen and Ami Ronnberg. *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Köln: Taschen, 2011.
- Montes Vicente, José María. *El libro de los santos*. Madrid: Alianza, 2001.

- Nores, Carlos y Javier Naves, «Distribución histórica del oso pardo en la Península Ibérica». En *El oso pardo (Ursus arctos) en España*. Madrid: ICONA, 1993.
- Núñez Rodríguez, Manuel. «El sepulcro de Fernán Pérez de Andrade en San Francisco de Betanzos, como expresión de una individualidad y una época». *Bracara Augusta*, XXXV (1981): 3-19.
- Olague Feliú y Fernando de Alonso. *El arte medieval hasta el año mil*. Madrid: Taurus, 1998.
- Olague Feliú y Fernando de Alonso. *El arte románico español*. Madrid: Encuentro, 2003.
- Olmos, Ricardo. «Los príncipes esculpidos de Porcuna: una aproximación de la naturaleza y de la Historia». *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses*, nº 189 (2004): 19-43.
- Ochsenbein, Pete und Karl Schmuki. *Studien zum St. Galler Klosterplan II*. St. Gallen: Verlag, 2002.
- Pantermalis, Dimitros, Stamatía Eleftheratu y Jristina Vlassopúlu. *Museo de Acrópolis*. Atenas: Acropolis Museum editions, 2017.
- Partenheimer, Lutz. *Albrecht der Bär*. Colonia: Böhlau Verlag, 2003.
- Pastoreau, Michel. *El oso. Historia de un rey destronado*. Madrid: Paidós, 2008.
- Pecora, Norma Odom. *The Business of Children's Entertainment*. New York: Guilford Press, 1998.
- Pensabene, Patrizio y Clementina Panella. *Arco di Costantino: tra archeologia e archeometria*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1999.
- Perlman, Paula. «Acting the She-Bear for Artemis». *Arethusa*, nº 22 (1989): 111-133.
- Poza Yagüe, Marta. «San Baudelio de Berlanga, cien años después: balance historiográfico y nuevas interpretaciones». *Goya. Revista de Arte*. Madrid, nº 322 (2008): 3-22.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Tomo 1, vol. 1. Barcelona: Serbal, 1995.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la A a la F*. Tomo 2, vol. 3. Barcelona: Serbal, 1997.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la G a la O*. Tomo 2, vol. 4. Barcelona: Serbal, 1997.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z*. Tomo 2, vol. 5. Barcelona: Serbal, 1998.
- Ringe, Donald A. *From Proto Indo European to Proto Germanic*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Rodríguez Montañés, José Manuel. *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. León*. Centro de Estudios del Románico Aguilar de Campoo: Fundación de Santa María la Real, 2002.

- Rolf, Toman. *El gótico*. Köln: Köneman, 1998.
- Ruiz de la Peña Solar, José Ignacio. *La monarquía asturiana*. Oviedo: ed. Nobel, 2001.
- Sáez del Álamo, Javier. «Excesos de la masculinidad. La cultura leather y la cultura de los osos» en *El eje del mal es heterosexual*, 137-148. Madrid: Traficante de Sueños, 2005.
- Saunders, Nicholas. *Animal Spirits*. Nueva York: Little Brown, 1995.
- Scanlon, Thomas F. «Race or Chase of The Bears at Brauron?». En *Eros and Greek Athletics*, 139-175. Oxford University Press, 2002.
- Shepard, Paul and Barry Sanders. *The sacred paw: The Bear in Nature, Mith and Literature*. New York: Viking, 1985.
- Simson, Otto von. *La catedral gótica*. Madrid: Alianza Forma, 1993.
- Sourvinou-Inwood, Christiane. *Studies in Girls' Transitions: Aspects of the Arkteia and Age Representation in Attic Iconography*. Athens: Kardamitsa, 1988.
- Stinton, Thomas Charles Warren. «Iphigeneia and the Bears of Brauron». *The Classical Quarterly*, 26, 1 (1976): 11-13.
- Strachan, Edward y Roy Bolton. *Russia and Europa in the Nineteenth Century*. London: Sphinx Fine Arts, 2008.
- Tatar, Maria. *The Annotated Classic Fairy Tales*. New York: W.W. Norton & Company, 2002.
- Themelis Petros G. *Brauron, le sanctuaire et le musée*. Atenas: Apollo Verlag, 1971.
- Valdés Guía, Miriam. «La formación del Estado en Atenas. El sinecismo ático, entre el mito y la realidad», en *El estado en el Mediterráneo antiguo. Egipto, Grecia y Roma*, 157-179. Madrid: Universidad Complutense, 2011.
- Valtierra, Ana. «Envidia de género: el intento de apropiación del parto por parte de los hombres en la antigua Grecia». *Arenal*, 30:1 (2023): 135-156.
- Vergara, Alejandro. *Pasiones Mitológicas*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2021.
- Vikela, Eugenia. «Artemis: The Worship of Artemis in Attica: Cult Places, Rites, Iconography». En *Worshipping Women: Ritual and Reality in Classical Athens*, 72-81. New York: Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, 2008.
- Vladimir Putin: el oso ruso*. Consultado el 10-10-2023. https://issuu.com/vistazo.com/docs/v_1127_-_putin_el_oso_ruso_1_.
- Vogel, Lothar. *Vom Werden eines Heiligen: Eine Untersuchung der Vita Corbiniani des Bischofs Arbeo von Freising*. Berlin: Walter de Gruyter, 2000.
- Von Pelin Tünaydin. «Pawing through the History of Bear Dancing in Europe». *Frühneuzeit info* (s/f): 51-60. Consultado el 10-10-2023. http://www.bearconservation.org.uk/Pawing_through_the_History_of_Bear_Danci.pdf.
- Vorágine, Jacobo de la. *La leyenda Dorada*. Madrid: Alianza Forma, 1997.

- VV. AA. *Mitógrafos griegos*. Madrid, Gredos, 2016, trad. José B. Torres Guerra y Carlos García Gual.
- Ward, Paul and Suzanne Kynaston. *Wild bears of the World*. New York: Facts on File Inc., 1995.
- Wright, Les K. *The Bear Book: Readings in the History and Evolution of a Gay Male Subculture*. Philadelphia: Haworth Press, 2001.
- Wunn, Ina. «Beginning of Religion». *Numen*, 47, 4, (2000): 417–452.
- Wunn, Ina. «Cave bear worship in the Peleolithic. Consideraciones sobre el culto al oso de las Cavernas en el paleolítico». *Cuadernos Lab. Xeoloxico de Laxe*. Coruña, vol. 26 (2001): 457-463.
- Yáñez Neira, Damián. *Monasterio de Oseira: un oasis del Císter*. León: Edilesa, 2019.
- Yáñez Neira, Damián, Miguel Ángel González y Mani Moretón., *El monasterio de Oseira*. Ourense: Caixa Ourense, 1996.
- Yáñez Solana, Manuel. *El gran libro de los nombres*. Madrid: M. E. Editores, 1995.
- Züchner, Christian. «La Cueva Chauvet y el problema del arte auriñaciense y gravetense». En *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI: Primer Symposium Internacional de Arte Prehistórico de Ribadesella*, 41-52. Oviedo: Asociación Cultural Amigos de Ribadesella, 2003.

Serpientes y mujeres: el binomio de la maldad en el arte

Ana Valtierra Lacalle

Universidad Complutense de Madrid

Claudina Romero Mayorga

University of Reading

Sandra García-Sinausía

Universidad Camilo José Cela

<https://dx.doi.org/10.5209/est.008.07>

1. Introducción

La representación de las mujeres y su relación con la naturaleza es una temática sobradamente conocida y utilizada en múltiples culturas, así como en religiones del mundo entero. Se han trazado numerosos paralelismos entre las mujeres y la naturaleza, ya sea en su faceta de creadoras (la mujer a través del parto y la naturaleza, a través de los ciclos agrarios) o de cuidadoras (la mujer atendiendo a su familia y la naturaleza protegiendo a la humanidad), facetas que se han entendido como privativas de las féminas a lo largo de los siglos hasta nuestros días, constituyendo uno de los principales pilares del ecofeminismo actual¹. Cuando incluimos a las serpientes en el vínculo mujeres-naturaleza, el significado de la dupla y su representación comienza a cambiar, especialmente en la cultura occidental, haciendo de esa relación algo potencialmente negativo y peligroso.

Los polivalentes simbolismos asociados a la serpiente desde la Antigüedad se basan en la observación de los diversos comportamientos del animal en su

¹ Vandana Shiva y María Mies, *La Praxis del ecofeminismo: biotecnología, consumo, reproducción* (Barcelona: Icaria, 1998).

hábitat, a saber: el veneno que poseen, el sigilo con el que acechan a sus presas, la lengua bífida y su silbido, la posibilidad de vivir sin alimento durante un largo periodo, la muda cada seis semanas de piel, el letargo invernal bajo la superficie, la capacidad para enroscarse sobre sí mismas, su cuerpo fusiforme, su ondulación en el terreno y en el agua, etc.²

Sobre estas características naturales de la serpiente reposan variadas creencias como que la serpiente se despoja de la vejez renaciendo, su relación con la sanación y su capacidad para volver a la vida, su relación con el falo masculino y la fertilidad femenina; con la eternidad y su configuración tardía como símbolo del tiempo que retorna sobre sí mismo, su papel de custodia de las fuentes de la vida y la inmortalidad, las creencias acerca de su androginia; su omnisciencia, agresividad, insomnio y vigilia, así como su unión con las fuerzas oscuras y consideración como ser que realiza, facilita o dificulta la transición entre los niveles, rompiendo así el propio espacio de la realidad presente³.

El símbolo es el principal vehículo de conocimiento del hombre, conocimiento que le permite trascender su realidad y acercarse a lo sagrado. Se trata de una construcción cultural que ofrece una información casi imposible de transmitir únicamente mediante palabras⁴. No obstante, cada cultura asignará un valor simbólico a las serpientes dependiendo de su propia idiosincrasia. La tradición judeocristiana ha relacionado a la mujer con el pecado y la maldad, como si de seres nacidos para tentar al hombre se tratara. El discurso androcéntrico subyacente ha asociado la figura de la mujer pecadora —e inteligente— con las serpientes, conformando una suerte de narrativa historicista claramente sexista, en donde los hombres son víctimas y ellas, sus verdugos. Personajes bíblicos femeninos han sido cosificados, reducidos a un ser pecador e indigno, y se les han dedicado palabras tan duras como las de san Odón de Cluny, vinculando la vanidad de la mujer con la piel de los ofidios:

² Aristóteles, *Historia de los Animales* 508–600b.

³ Diana Rodríguez Pérez, *Fundamentos culturales, antropológicos, religiosos y literarios en las artes figurativas: el tema de la serpiente en el Mundo Antiguo* (León: Universidad de León, 2010): 29.

⁴ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. (Madrid: Ediciones Cristiandad).

La belleza física no va más allá de la piel. Si los hombres vieran lo que hay debajo de la piel, la mera vista de las mujeres les daría nauseas... Pero si nos negamos a tocar el estiércol o un tumor con la punta del dedo ¿cómo podemos desear besar a una mujer, un saco de heces?⁵

El sistema patriarcal occidental no solo ha identificado a la naturaleza con lo femenino por su potencia reproductora, sino también por su fuerza destructora e irracional⁶. Así, la tradición artística ha retratado a la mujer como un objeto de deseo, ajeno al orden, descabelladas y salvajes, encarnando la tentación, siempre desde la mirada masculina: las esfinges, las *femme fatale*, las *femme aux serpents*, etc. A lo largo de estas líneas nos centraremos en la relación iconográfica entre las mujeres y las serpientes aplicando la perspectiva de género, acercándonos a las representaciones y los mitos que desprenden una connotación claramente negativa. Dada la amplitud del tema a tratar, el presente trabajo se aproximará al binomio mujer-serpiente en el ámbito de las artes plásticas y la literatura, focalizando la atención en torno a las figuras de Medusa, Cleopatra, Eva y Lilith, las cuales se suelen solapar con la imagen de *femme fatal* en pervivencias de los siglos XVIII y XIX⁷.

2. Medusa: de víctima a verdugo a través de los siglos

La serpiente ha sido un recurso plástico extensamente utilizado en la Antigüedad clásica, especialmente por sus características biológicas y los rasgos de comportamiento, siendo relacionadas con la agresividad y el caos (Tifón), con la medicina (Asclepio), la vigilia (jardín de las Hespérides), los conocimientos oraculares (Pitón), etc. Pero también la encontramos formando parte de personajes femeninos monstruosos, como la Hidra de Lerna, Equidna y Medusa⁸.

Medusa es una de las figuras de la Antigüedad clásica más reconocibles y extendidas en el repertorio iconográfico occidental. Según las fuentes,

⁵ San Oddonis Abbatis Cluniacensis Collationes. Liber II, cap. IX (Las Collationes del Abad de Cluny), referidas en Eukene Martínez de Lagos, «Discursos visuales y mentalidad religiosa. La femme -aux- serpents y el uso de imágenes antitéticas en la escultura románica», *BROCAR, Cuadernos de Investigación Histórica*, 38 (2014): 45-64.

⁶ Riane Eisler, *El cáliz y la espada* (Madrid: Capitán Swing, 2021).

⁷ Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (Madrid: Debate, 1994).

⁸ Rodríguez Pérez, *Fundamentos culturales*, 20-30.

Medusa conforma, junto a sus hermanas Esteno y Euríale, la tríada de las gorgonas, hijas de dos deidades marinas primigenias, Forcis y Ceto⁹. A pesar de su condición divina, Medusa era mortal. Las gorgonas destacaban por su aspecto monstruoso: poseían serpientes por cabellos, grandes colmillos, manos de bronce y alas de oro, con ojos que echaban chispas. Era tal el pavor que infundían, que eran temidas por los hombres, ya que convertían en piedra a todo aquel que osara a miraras¹⁰. Medusa era, por tanto, un monstruo que evocaba las fuerzas primigenias preolímpicas; no obstante, su relato sufre una evolución en época helenística, cuando su figura es objeto del castigo de los dioses y, por tanto, se añade al proceso de metamorfosis al que están sujetos numerosos personajes mitológicos.

La *hbris* (ὕβρις) era, para los antiguos griegos, la falta más peligrosa en la que los mortales podían incurrir, ya que se asociaba a un exceso de orgullo y arrogancia, transgrediendo los límites entre lo divino y lo humano¹¹. La desmesura de Medusa al alardear de su propia belleza, presumiendo de su cabellera, la llevó a compararse con la propia diosa Atenea, quien encolerizada por el atrevimiento habría de castigarla transformando su orgullo en serpientes¹². No obstante, existe un relato que ofrece una explicación alternativa:

Sin embargo, guardó silencio antes de lo esperado; uno de los próceres toma la palabra para preguntar por qué ella, la única de las hermanas, llevaba serpientes entremezcladas alternativamente con los cabellos. Contestó el extranjero: «Puesto que preguntas asuntos que merecen ser relatados, escucha el motivo de lo que inquieres. Ella era de una belleza resplandeciente y fue esperanza deseada por muchos pretendientes, y en toda ella nada hubo más notable que su cabellera; he encontrado a quien contara que él la había visto. Se dice que a ella la violó el soberano del mar en el templo de Minerva; se volvió y ocultó con la égida su casto rostro la hija de Júpiter y, para que esto no quedara sin castigo, convirtió en repulsivas serpientes la cabellera de la Górgona. También ahora, para aterrorizar a sus

⁹ Hesíodo, *Teogonía* 270; Esquilo, *Prometeo encadenado* 788; Higino, *Fábulas* 151; Pseudo Apolodoro, *Biblioteca* 1.10.

¹⁰ Antonio Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*. 2ª ed. corregida (Madrid: Gredos, 1982).

¹¹ Nick Fisher, *Hybris: a study in the values of honour and shame in ancient Greece* (Warmister: Aris and Phillips, 1992).

¹² Pseudo Apolodoro, *Biblioteca* 2.46.

enemigos, que quedan paralizados por el miedo, lleva delante de su pecho las serpientes que ella produjo¹³.

Según Ovidio, Medusa fue violada por Posidón en el templo de Atenea, quien, al descubrirlo, la transforma en un ser monstruoso y deforme convirtiendo sus cabellos en serpientes y haciendo que petrifique a los hombres con su mirada. Pese a ser víctima de la violación, Medusa carga con la culpa de un acto que no ha propiciado, pues se le atribuye una tácita seducción y provocación. La vanidad –tanto de la belleza, virginidad, fecundidad, pericia– es objeto de castigo divino, ya que ningún mortal debe equipararse a los dioses. Si bien Posidón no es acusado de mancillar a la joven –ni al sagrado santuario de Atenea– a Medusa se confina a la soledad infinita, pues nadie podrá acercarse debido a su nefasto poder. Asimismo, la figura de Medusa adquiere una potencia tradicionalmente asignada a lo masculino: el poder de matar. De esta forma, se subraya su carácter peligroso, ya que ni su cuerpo ni sus competencias se circunscriben al prototipo femenino establecido. El mito de Medusa culmina con su decapitación a manos del héroe Perseo quien, asistido por Hermes y Atenea, da muerte al monstruo mientras duerme. De su herida, nacen el caballo alado Pegaso y el gigante Crisaor, fruto de la violación anteriormente mencionada.

El registro arqueológico de época griega arcaica ofrece las representaciones más tempranas de Medusa, mostrándola como un ser monstruoso, de gran tamaño, con el característico cabello de serpiente y cuerpo de mujer, aunque en ocasiones las extremidades inferiores adquieren rasgos anguipedos. En estas imágenes de la gorgona se advierten unos caracteres aberrantes: «con la cabeza envuelta y rodeada de serpientes, con descomunales colmillos de jabalí, manos de bronce y alas de oro»¹⁴. Esta Medusa primigenia monstruosa adquirirá una función apotropaica, desempeñando un papel beneficioso para el ser humano, ya que canaliza su agresividad contra los malos espíritus. De esta forma, aparece en los frontones de los templos, así como también en las antefijas que coronan las techumbres de las construcciones domésticas, asegurando la protección de aquellos a quienes cobijan (Fig. 1). Sin embargo, la naturaleza fiera de Medusa se irá suavizando en el arte posterior. Bellos mascarones con su rostro adornan numerosas vasijas, joyas y lámparas de aceite

¹³ Ovidio, *Metamorfosis* IV, 790-805, traducción de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias (Madrid: Cátedra, 2009).

¹⁴ Ruíz de Elvira, *Mitología clásica*, 157.

de época helenística, culminando con su aparición en la numismática romana, erigiéndose como protectora del buen gobierno¹⁵.



Figura 1. Detalle del frontón del templo de Artemisa en Corfú, ca. 580 a. C. Museo Arqueológico de Corfú. Fuente: Wikimedia Commons.

La figura de Medusa se desprenderá de ciertos atributos zoomorfos (colmillos, alas, extremidades anguípedas, escamas) que enfatizaban su fiereza, aunque su melena serpentiforme permanece como rasgo característico. A partir del s. xv, con el resurgir de la cultura clásica, los rasgos de Medusa se embellecen y humanizan (a excepción de la cabellera) a la vez que su figura adopta cierto aire tenebroso; cada vez se nos muestra más sexualizada, siguiendo los cánones estéticos de la época. En el Renacimiento, Vasari atribuye a Leonardo la creación –o renovación– del prototipo de Medusa con los cabellos serpentiformes¹⁶, aunque quizá sea la obra de Caravaggio la que

¹⁵ Kiki Karoglou, «Dangerous Beauty. Medusa in Classical Art», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, winter 2008, 4-21.

¹⁶ Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi (Madrid: Cátedra, 2002), 473-474.

presente uno de los ejemplos más terroríficos de la iconografía en cuestión (Fig. 2). Pintado en 1598 sobre una vieja *rotella*, un escudo de parada circular, la obra habría sido concebida para el cardenal del Monte, el primer patrón de Caravaggio en Roma, quien a su vez se la obsequió a Ferdinando I de Medici, el gran duque de Tosca, como regalo de bodas para su hijo en 1608. El pintor muestra una Medusa ya decapitada, la cual expresa terror y sorpresa al abrir sus ojos y boca, rodeada de serpientes amenazantes que se entrelazan formando su cabello, mordién dose entre ellas, con el fin de enfatizar su naturaleza peligrosa y agresiva, rasgos habituales de la mujer incivilizada según el pensamiento griego¹⁷. De esta forma, Caravaggio evoca el escudo de Atenea, promoviendo el carácter apotropaico de Medusa aún en el xvii, pues su rostro será capaz de inmovilizar a los enemigos del príncipe¹⁸.



Figura 2. Caravaggio, *Medusa*, óleo sobre lienzo, 1598. Galería Uffizi.
Fuente: Wikimedia Commons.

¹⁷ Ana Valtierra, «Medusa, miradas que matan», *Adiós cultural* 134 (2020): 18. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2020-01-04-Medusa.%20Miradas%20que%20matan.pdf>.

¹⁸ Karoglou, «Dangerous Beauty», 25.

En los siglos posteriores, Medusa es representada como una mujer peligrosa, que se mueve entre los límites, las sombras, evocando el simbolismo liminal de las serpientes y su naturaleza escurridiza. La Esfinge, la Medusa y la Sirena son tres bellas doncellas a las que la mitología envileció revistiéndolas de unas características morfológicas de bestia que, convertidas en híbridos monstruosos, buscarán la perdición y ruina del héroe-hombre ¹⁹.

Es un monstruo de la época, un monstruo bajo la piel de una mujer sensual y peligrosa, sobre todo a partir de los siglos XVIII y XIX. Tal es el caso de la Medusa pintada por Franz Von Stuck, artista del XIX del que hablaremos en profundidad más adelante. Este muestra a una Medusa que poco tiene que ver con la que se nos describe en las fuentes primarias. Esto se debe a la mirada romántica y simbolista decimonónica que influirá notablemente en la iconografía del binomio mujer-serpiente, dando lugar a las famosas *femme fatale* (Fig. 3).



Figura 3. Franz Von Stuck, *Medusa*, óleo sobre lienzo, 1892. Colección privada.
Fuente: Wikimedia Commons.

Esta Medusa mira directamente al espectador, de una manera casi hipnótica; su rostro está rodeado de lo que parecen ser múltiples ofidios negros.

¹⁹ Erika Bornay, *Las hijas de Lilith* (Madrid: Cátedra, 2020), 72.

Resulta de interés observar cierto proceso de metonimia plástica, ya que la parte (la cabeza de Medusa) termina dando cuenta de la totalidad del relato mítico. Medusa no solo fue decapitada por Perseo, sino también por los artistas posteriores, quienes eligieron relegar su cuerpo femenino violentado y subrayar el carácter negativo del personaje. De esta forma, pervive el desdén hacia Medusa como víctima de una violación, ya que el mito –y sus pervivencias plásticas– la transformaron en un monstruo que seduce y destruye el orden de los dioses y los hombres.

En el siglo xx, Medusa continuó ocupando un tema central en las artes, la literatura y también en las ciencias. Sigmund Freud, quien habitualmente utilizó la mitología clásica como fuente para sus teorías del psicoanálisis, escribió en 1922 un breve ensayo, *La cabeza de Medusa*, en el cual interpreta el reflejo terrorífico de la gorgona como el miedo a la castración en jóvenes muchachos ante la visión de los genitales femeninos, a la vez que afirma que la cabellera serpentiforme podría mitigar estos efectos dado su simbolismo fálico, reafirmando así la visión preponderantemente masculina sobre el mito. La transformación de Medusa, con cuerpo de mujer, rostro monstruoso y capacidades masculinas (la habilidad de matar) configura una amenaza al orden establecido por el hombre, ya sea político, social o sexual²⁰.

3. El áspid de Cleopatra, una mitografía construida

Cleopatra (69 a. C.-30 a. C.) es, sin duda, uno de los personajes cuya imagen más inexorablemente ha quedado unida a la de la serpiente, de manera tan falaz como reconstruida²¹. Las circunstancias en torno a su muerte son confusas, y de manera casi segura no murió por la picadura de una cobra egipcia o áspid (*Naha haje*), como algunos autores de la Antigüedad especularon. Esta construcción sobre su muerte ha sido uno de los motivos iconográficos más exitosos a través de la historia del arte, reproduciendo el momento en el que la serpiente pica a la reina en lienzos con un marcado contenido erótico. En ellos, Cleopatra desnuda es atacada, en ocasiones incluso justamente en un pezón, retorciéndose en un gesto limítrofe entre la muerte y un éxtasis sexual.

²⁰ Sigmund Freud, «La cabeza de Medusa», en *Obras Completas*, vol. XVIII, comentarios y notas a cargo de James Strachey (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992) 270-272.

²¹ Sobre este tema, estamos siguiendo el estudio de Ana Valtierra Lacalle, «Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental», *Asparkia*, 37 (2020), 27-49, DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2020.37.2>.

El personaje histórico de Cleopatra ha sido vapuleado por la historiografía y el arte. Su figura, así como su representación a lo largo de la historia del arte, depende no solo de la imagen que proyectó ella misma, si no de la idea que perpetuaron sus detractores y la campaña propagandística que se hizo contra su persona²². Durante la cuarta guerra civil que asoló la República, se prodigó un ataque continuo hacia su persona bajo las órdenes de Octavio. Con el fin de desprestigiar a su oponente, Marco Antonio, el bando contrario viró el discurso de desprestigio hacia su pareja, la reina egipcia. Marco Antonio habría caído así en las manos de una pérfida mujer no romana, que habría trastocado sus valores culturales y forzado al abandono de los ideales del ciudadano romano.



Figura 4. Jan Muller, *Cleopatra*, grabado, 1598. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Fuente: Wikimedia Commons.

²² Vanesa Puyadas, *Cleopatra VII: la creación de una imagen: representación pública y legitimación política en la Antigüedad* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016), 361.

Hay una relación simbólica directa en las representaciones de Cleopatra con la serpiente, una mujer que consideraban malvada, manipuladora, y a la que han dedicado multitud de adjetivos similares. La imagen que se creó de ella como *femme fatale* en las campañas de desprestigio influyeron en la manera de representarla, especialmente en la escena de su muerte. En estas imágenes (Fig. 4), es habitual encontrar al áspid junto al pezón de Cleopatra en el momento de la mordedura, algo que resulta improbable, como ya se ha destacado en otros estudios²³.

Existen gran variedad de obras en las que se retrata la muerte de la soberana, sin embargo, estas representaciones van variando en cuanto a los elementos que encontramos y el tratamiento hacia la protagonista. Uno de los elementos que destaca es la desnudez de la figura, a la cual se suele pintar con la parte superior del torso al descubierto, haciendo especial énfasis en el pecho. También se altera el tamaño del ofidio, que en la naturaleza puede medir hasta dos metros y medio de largo, aunque en la pintura su longitud y grosor se reducirá a la mínima expresión, convirtiéndose en ocasiones en algo menos que una culebrilla. Como ya se ha señalado antes:

Disminuir notablemente el tamaño del arma homicida va unido a la idea de que lo femenino se asocia a objetos pequeños. Salvo en el caso de querer enfatizar la idea de mujer fuerte, va a ser habitual poner las armas de la mujer de tamaño reducido²⁴.

Este hecho lo vemos perfectamente representado en la obra del artista Guido Reni, *Cleopatra* (1640), donde se puede encontrar a la reina egipcia con el torso descubierto, sujetando al áspid, cuyo tamaño que podría corresponder a un gusano o pequeña culebra (Fig. 5).

²³ Ana Valtierra, «Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental», *Asparkia*, 37 (2020): 27-49. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2020.37.2>.

²⁴ Valtierra, «Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental», 41.



Figura 5. Guido Reni, *Cleopatra*, óleo sobre lienzo, 1640. Museo Nacional del Prado, Madrid. Fuente: Wikimedia Commons.

Ni los propios autores romanos pudieron asegurar la forma en la que había muerto Cleopatra, a pesar de lo cual se ha perpetuado en el arte esa imagen en la que es picada en el pecho, o de manera más exacta, en el pezón. El binomio mujer-serpiente, tan utilizado en la historia del arte y las fuentes, se convirtió en una manera de ligar la figura femenina a la lujuria, la maldad y la imagen de *femme fatale*.

Esta asociación explícita se aprecia de manera notable en la pintura a partir del siglo XIX. Como señala Eetesam, los románticos de la segunda mitad del siglo se sintieron muy atraídos por la serpiente incitadora, motivo por el cual la literatura se llena de Medusas, Cleopatras y Salomés que no hacen más que reiterar el mito de la *femme fatale* que con su belleza embriagadora y

su fortaleza, quien conduce a los hombres débiles al desastre y la perversión²⁵.

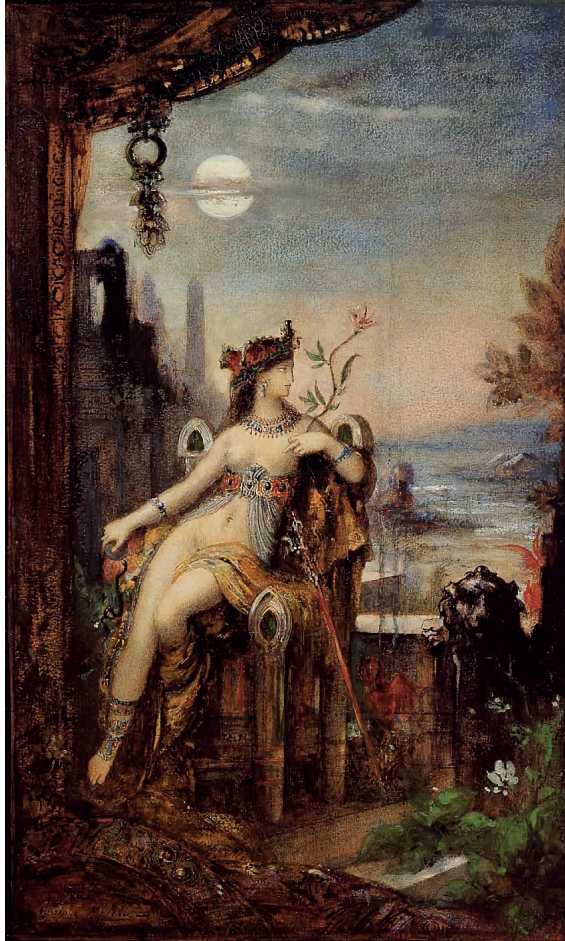


Figura 6. Gustave Moreau, *Cleopatra*, acuarela, 1887. Museo del Louvre, París.
Fuente: Wikimedia Commons.

En el imaginario de artistas asociados al simbolismo o el decadentismo, la figura de la mujer sensual que lleva al hombre a la perdición es un tema recurrente, como se aprecia en la *Cleopatra* de Gustave Moreau, realizada en 1887 (Fig. 6). En ella, el artista muestra a una reina que deja caer sus ropajes,

²⁵ Golrokh Eetesam, «Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale», *Signa*, 18 (2009): 240.

realzando su pecho y la blancura de su piel, con multitud de joyas, entre las que destaca su tocado, con la serpiente. Se encuentra en un espacio onírico, en medio de un decorado de fondo paisajístico que acentúa la sensualidad de la imagen. Ese escenario, con la reina desnuda con gesto distraído, acentúa la idea la intimidad y sensualidad, haciendo parecer que nosotros, como espectadores, estamos invadiendo una estancia que no nos corresponde, estamos mirando por la rendija actuando como auténticos *voyeurs*. Mientras Cleopatra está distraída, un supuesto áspid, más parecido a una culebrilla, asciende sigilosamente en dirección a su mano derecha para propinarle la fatal mordedura. Con el paso de los años, la figura de Cleopatra ha ido variando, cada época y estilo artístico ha reinterpretado y en cierta forma, deformado la figura de la reina²⁶, pero siempre manteniendo un aura de fascinación que escondía los deseos de dominación sexual por una mujer fuerte y con poder.

4. El pecado y las serpientes a través de Lilith y Eva

En la tradición judeocristiana de Occidente, es habitual la utilización de animales como recurso simbólico para influir e incluso adoctrinar a los fieles, especialmente para ilustrar alegorías de la eticidad, así como de la falta de esta. Los primeros cristianos tomaban imágenes de animales, como las ovejas, los peces, o en el caso que nos atañe en estas líneas, las serpientes, para representar y educar en la moralidad²⁷. Existe un discurso invariable y repetido a lo largo de la historia, en especial en Occidente: el binomio de los opuestos, encarnando el triunfo del bien sobre el mal, aunque en el caso de las mujeres, estas han sido asociadas al último. Asimismo, en la iconografía cristiana, la relación entre las mujeres y las serpientes es un tema recurrente, como se aprecia en los relatos referidos a Eva y Lilith. Eva es, según la Biblia, causante de los males de la humanidad, ya que sucumbe a la manzana con la que Satanás la ha tentado.

Y Jehová Dios dijo a la serpiente: «Por cuanto esto hiciste, maldita serás entre todas las bestias y entre todos los animales del campo; sobre tu pecho

²⁶ María Pilar Poblador Muga, «Cleopatra, entre el amor y la muerte, una musa para la pintura del siglo XIX», en *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III*, ed. por Alberto Castán y Concha Lomba (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017), 207-232.

²⁷ Jimena Paz Lima, «La doctrina zoológica en la obra de san Alberto el Magno», *STVDIVM Revista de Humanidades*, 15, (2009): 29-51.

andarás, y polvo comerás todos los días de tu vida. Y pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu simiente y la simiente suya; esta te herirá en la cabeza, y tú le herirás en el calcañar». A la mujer dijo: «Multiplicaré en gran manera los dolores en tus preñeces, con dolor darás a luz los hijos; y tu deseo será para tu marido, y él se enseñoreará de ti». Y al hombre dijo: «Por cuanto obedeciste a la voz de tu mujer, comiste del árbol de que te mandé diciendo: “No comerás de él”; maldita será la tierra tu causa; con dolor comerás de ella todos los días de tu vida. Espinos y cardos te producirá, y comerás plantas del campo. Con sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás». Y llamó Adán el nombre de su mujer, Eva, por cuanto ella era madre de todos los vivientes²⁸.

Tentada por una serpiente, un ser que la engaña de manera inteligente con tretas, Eva, a su vez, incita a Adán, hecho que la sanciona como responsable de todos los males del mundo. El tema ha sido representado desde los inicios del cristianismo, mostrando a Eva y Adán flanqueando el árbol del fruto prohibido, en cuyo tronco se enrosca la malvada serpiente. Este iconotipo se encuentra ya presente en el siglo iv en contexto funerario cristiano, recogiendo motivos helenísticos anteriores, como la serpiente que guardaba el Jardín de las Hespérides²⁹. Si bien este modelo perdurará en los siglos posteriores, quisiéramos señalar la particularidad del relieve de San Lázaro de Autun (s. xii). La placa relivaria, que posiblemente coronara la puerta septentrional de la iglesia, muestra a una Eva rodeada de vegetación, incluso parece coger el fruto del árbol prohibido con una de sus manos, mientras que con la otra intenta provocar, entre susurros, a Adán (Fig. 7). Su cuerpo parece arrastrarse por la tierra, de manera sinuosa, como si de una serpiente se tratara. El paralelismo entre el cuerpo desnudo de Eva y el del ofidio, junto con el sigilo y la peligrosidad de sus actos, recoge una tradición popular difundida por los bestiarios medievales, compendios de fuentes antiguas y creencias cristianas que dan cuenta de la actitud de la humanidad hacia la naturaleza, ya sea a través de animales fantásticos o reales, con el fin de no solo buscar el conocimiento, sino también la alegoría de principios morales y doctrinarios.

²⁸ Génesis 3:14-20. *La Santa Biblia*, revisión de la edición de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera (London: Bibles.org.uk, 1960).

²⁹ A modo de ejemplos, ver el sarcófago de Junio Baso o la pintura mural de la catacumba de Pedro y Marcelino. John Beckwith, *Arte Paleocristiano y Bizantino* (Madrid: Cátedra, 1997), 27 y 49.

La serpiente no camina dando pasos, sino que se arrastra con pequeños movimientos valiéndose de sus escamas. Todas las serpientes se desplazan contorneando su cuerpo, y nunca lo hacen en línea recta. Se dice que los venenos de las serpientes son tan variados como sus especies, y según resulte aquella, el fatal fluido puede causar dolores infinitos en la víctima, o bien provocarle la muerte³⁰.



Figura 7. Gislebertus, *La tentación de Eva*, 1130-1150. Catedral de San Lázaro de Autun, actualmente en Museo Rolin. Fuente: Wikimedia Commons.

La serpiente y su asociación a la Tierra-Madre viene determinada por su cualidad de animal ligado a la tierra, ya que se arrastra directamente sobre ella y se protege en sus profundidades, constituyendo un símbolo de la perenne renovación de la naturaleza, evocando su vínculo con la mujer, la fertilidad, y el sexo³¹. No obstante, la serpiente no solo representa la tentación, sino que, en numerosas ocasiones, constituye una clara alusión al conocimiento, la inteligencia y la sagacidad. Según la Biblia, la serpiente engaña a Eva gracias a sus artimañas, no por la vía de la fuerza³².

³⁰ «Serpiente», *Bestiario medieval*, traducción de Virginia Naughton (Buenos Aires: Quadrata, 2005), 37.

³¹ Eduardo Casanova y María Ángeles Larumbe, *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo natural* (Zaragoza: Sagardiana. Estudios feministas, 2005).

³² Herbert Gonzalez Zymła «La simbología de la serpiente en las religiones antiguas: en torno a las posibles causas biológicas que explican su sacralidad e importancia», *Akros: Revista de Patrimonio*, n.º. 3 (2004): 67-82.

Se trata de una doble seducción; por un lado, podemos observar como la culpa recae sobre la serpiente, que ha tentado a la mujer, pero también recae sobre la propia mujer, quien ha tentado al hombre. Asimismo, recoge la persuasión oral y física del ofidio y de la propia Eva, haciendo alusión a la provocación e incitación sexual³³.

Yo no permito que la mujer enseñe ni que ejerza autoridad sobre el hombre, sino que permanezca callada. Porque Adán fue creado primero, después Eva. Y Adán no fue el engañado, sino que la mujer, siendo engañada completamente, cayó en transgresión. Pero se salvará engendrando hijos, si permanece en fe, amor y santidad, con modestia³⁴.

Este ser inteligente, que a través de engaños hace sucumbir a Eva, es representado en multitud de ocasiones como un ser híbrido, con rostro y torso de mujer, pero con extremidades inferiores anguipedas, el cual se ha relacionado con otro mito femenino, el de Lilith. Se trata de una figura ya presente en la demonología mesopotámica, cuyo relato permea la tradición judía. El nombre de Lilith aparece en tabillas acadias, sumerias y babilónicas del 3000 a. C. y era considerada un ser ominoso asociada a las tempestades, enfermedad y muerte. Tanto en la antigua Sumeria como en la tradición cabalística judía, el personaje de Lilith sufrió una evolución similar: originalmente asociada a los demonios femeninos y a los animales salvajes que provocaban terrores nocturnos, se convirtió en personaje de carácter semidivino que disfrutaba de la seducción y de juegos letales³⁵. En las fuentes hebreas aparece como la primera mujer de la creación y primera esposa de Adán, un personaje algo desconocido en los países en los que predomina la fe católica³⁶.

Lilith consideraba ofensiva la postura recostada que él (Adán) exigía. «¿Por qué he de acostarme debajo de ti? –preguntaba–. Yo también fui hecha con polvo y por consiguiente soy igual». Como Adán trató de obligarla a obedecer por la fuerza, Lilith, airada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó en el aire y lo abandonó³⁷.

³³ Félix de Azúa, «El origen de la sexualidad», *Cortocircuitos* (Madrid: Abada, 2004).

³⁴ I Timoteo 2: 13-15. *La Santa Biblia*, revisión de la edición de Casiodoro de Reina y Cipriano de Valera (London: Bibles.org.uk, 1960).

³⁵ Goly Eetessam Párraga, *Lilith* (Córdoba: Editorial Cántico, 2024), 125-135. Raphael Patai, «Lilith», *The Journal of American Folklore* 77, 306 (1964): 312.

³⁶ Robert Graves y Raphael Patai, *Los mitos hebreos* (Madrid: Alianza Editorial, 2000).

³⁷ Robert Graves y Raphael Patai, *Los mitos hebreos* (Madrid: Alianza, 2015), 98.

Los textos talmúdicos aseguran que Lilith voló hacia el Mar Rojo, tierra de reputada promiscuidad, donde concibió a su prole demoniaca. Si bien Dios envió a tres ángeles a por ella, esta les recordó que entre sus potencias se encontraba la debilitar a los infantes de hasta ocho días si fueran varones (momento en el que se circuncidan) o de veinte en el caso de las niñas, salvo que alrededor de sus cuellos contaran con un amuleto que recogiera el nombre de los mensajeros divinos³⁸.



Figura 8. Filippino Lippi. Adán, Fresco, 1502. Capilla Strozzi, Santa Maria Novella: Florencia. Fuente: Wikimedia Commons.

Si bien las escrituras aseguran que fue Lucifer quien tentó a Eva, la serpiente aparece en el arte antropomorfizada con testa femenina de largos y despeinados cabellos. En el fresco de la Capilla Strozzi (Fig. 8) aparece el ofidio con rostro femenino y melena rojiza, evocando a Lilith, interpelando directamente a Adán, quien protege con su brazo a un infante. El color de los cabellos no es aleatorio: el rojo encapsula diversos simbolismos en el arte occidental desde la Antigüedad, asociándose al fuego, la sangre y la fuerza vital. En la Edad Media

³⁸ Patai, «Lilith», 296-297.

se empleó para aludir a la sangre derramada de Cristo, al pecado, la tentación, el infierno y al propio Lucifer³⁹. De esta forma, Lilith se prefigura como un ser salvado que encarna la lujuria, atrapa a los niños y los estrangula, en oposición a la maternidad y la pureza asociada a la figura de la Virgen⁴⁰.

Esta Lilith con cabellera pelirroja, símbolo de la tentación, evolucionó hasta la imagen de la *femme fatale*, diablesa que tienta y seduce a los hombres. La imagen de vampiresa se hace especialmente popular en el siglo XIX; mujeres tentadoras, de largas melenas, herederas de Medusa y Lilith, así como de Magdalena en la fe católica⁴¹. Pese a la variabilidad de imágenes, la mujer como origen de los males del hombre, parte de los personajes femeninos ya analizados, a los que la literatura puso sobre sus hombros el lastre de ser las causantes del mal de la humanidad.



Figura 9. John Collier. *Lilith*. óleo sobre lienzo, 1889. Atkinson Art Gallery. Fuente: Wikimedia Commons.

³⁹ Camille Viéville, *Breve historia de los colores* (Barcelona: Blume, 2023), 46.

⁴⁰ Eva Figes, *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad* (Madrid: Alianza, 1972), 45. Goly Eetessam Párraga, *Lilith* (Córdoba: Editorial Cántico, 2024), 125-135. Patai, «Lilith», 302-304.

⁴¹ Roberta Milliken, *A Cultural History of Hair in the Middle Ages* (London: Bloomsbury Publishing, 2019).

El pintor John Collier nos muestra a una Lilith en el centro de la obra, que destaca sobre cualquier elemento o fondo por su luminosidad (Fig. 9). Encontramos esta *femme fatale* decimonónica en un bosque silvestre, con una serpiente de gran tamaño enroscada alrededor del cuerpo que tapa únicamente su vulva. Se funde con la serpiente de manera grácil, sin mirar directamente al espectador. Collier juega con esta imagen de mujer que tienta sin darse cuenta, incluso con un toque de ingenuidad. Pese a esta imagen de seducción que transmite *Lilith* de Collier, se ha barajado la posibilidad de que el pintor, defensor de los derechos y la lucha feminista, concibiese esta obra como una declaración a favor de la liberación de las mujeres⁴². No sería lo más frecuente en la historia del arte, donde se ha perpetuado y difundido la imagen de una Lilith seductora, como objeto de disfrute para el espectador, a todas luces un hombre, despojándola del arrojo original de la Lilith bíblica.

5. La imagen de la *femme fatale* en el arte contemporáneo

En siglo XIX la imagen de mujer vampiro y la *femme fatale* acompañada de la serpiente adquirió una notable popularidad. Este binomio no solo la vamos a tener presente en la pintura, si no que se magnifica con la llegada de nuevos medios como la fotografía o el cine.

El mito de la mujer vampiro y la figura del *dandy* son dos construcciones culturales que emergen en distintos momentos del siglo XIX y que están profundamente interconectadas con las corrientes literarias y sociales de la época⁴³. La construcción del mito de la mujer vampiro es propia de la segunda mitad del siglo XIX y está vinculada a la literatura gótica y de terror. Esta figura simboliza una mezcla de sensualidad y peligro, encarnando la dualidad entre el deseo y la muerte. La mujer vampiro, o *femme fatale*, seduce a sus víctimas, generalmente hombres, para luego absorber su vida o su esencia vital, lo que representa una amenaza para el orden social y moral de la época. Ejemplos clásicos de esta figura serían *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, uno de los primeros ejemplos de literatura de vampiros que presenta a una protagonista femenina, una vampira que seduce y se alimenta de jóvenes mu-

⁴² Alison Smith, «The Snake Body in Victorian Art», *Early Popular Visual Culture*. Vol. 3, nº. 2 (2005): 151-164. <https://doi.org/10.1080/17460650500198014>

⁴³ Valerie Steele, «Femme Fatale: Fashion and Visual Culture in Fin-de-siecle Paris», *Fashion Theory* 8 (2004): 315-328. Susanne Schmid, «Byron and Wilde: The Dandy and the Public Sphere», *The importance of Reinventing Oscar* (Leiden: Brill, 2002), 81-89.

jeros. Y, por supuesto, *Drácula* (1897) de Bram Stoker, donde las vampiras se describen como irresistiblemente hermosas y mortales.

La *femme fatale* es una figura arquetípica que se caracteriza por su belleza y encanto irresistibles, pero también por su capacidad para llevar a los hombres a la ruina o la muerte. Este personaje está presente en la literatura, el arte y la cultura popular del siglo XIX y se ve reflejada en obras de autores como John Keats, en cuya *La Belle Dame sans Merci* (1819) introduce a una mujer encantadora y mortal que seduce a un caballero solo para abandonarlo a su suerte; o *Salomé* (1893) de Oscar Wilde, que utiliza su belleza y sensualidad para manipular a los hombres, llevando a la muerte a Juan el Bautista.

La imagen del *dandy* emerge en la primera mitad del siglo XIX. Este arquetipo está profundamente influenciado por la figura de Lord Byron y se caracteriza por su elegancia, su sofisticación y su desprecio por las convenciones sociales. El *dandy* es un hombre que vive por y para el arte, la belleza y el placer, y que a menudo lleva una vida de exceso y autodestrucción. Ambas figuras, la *femme fatale* y el *dandy*, representan una transgresión de las normas sociales y morales de su tiempo. Ella, con su capacidad para seducir y destruir, desafía las expectativas de la feminidad dócil y sumisa. Él con su vida dedicada al placer y la estética, se rebela contra las normas de la masculinidad utilitaria y productiva.

La interacción entre estas dos figuras también es significativa. En muchas narrativas, el *dandy* se siente irresistiblemente atraído por la *femme fatale*, lo que a menudo lleva a su destrucción. Este dinamismo refleja las tensiones y las ansiedades de una sociedad en transformación, donde las normas de género y el poder sexual estaban siendo renegociados.

Las representaciones de mujeres vampiro, seductoras y tentadoras, se popularizan especialmente en la época victoriana debido a la dualidad impuesta por la sociedad de la época, en la que las mujeres estaban abocadas a dos posibilidades: por un lado, la perfecta y pura mujer cuyo lugar se ubicaba en la esfera privada, a la que la sociedad imponía una serie estándares y ataduras de estricto cumplimiento; o, por el contrario, la mujer tentadora que no cumple los mandatos sociales, de cabellos alborotados, consideradas como un mal ejemplo y que se asemejan notablemente con Lilith, algo que recuerda a otros personajes históricos femeninos, como la ya nombrada Medusa y sus cabellos serpentiformes. Estas mujeres decimonónicas, en muchas ocasiones, buscaban la libertad que la sociedad no les brindó, y que posteriormente alcanzarían cierta notoriedad reclamando sus derechos como ciudadanas⁴⁴.

⁴⁴ Georges Duby y Michelle Perrot, *La historia de las mujeres*. Vol 4 (Madrid: Taurus, 2018).

En este contexto decimonónico podemos situar a Franz Von Stuck (1863-1928), artista alemán vinculado a movimientos como el simbolismo y al art nouveau. Este pintor realizó múltiples cuadros en las que los personajes principales son figuras humanas, normalmente inspiradas en la mitología, o seres antropomorfos, con una temática alegórica. Predominan especialmente en sus obras los personajes femeninos con una iconografía muy concreta: mujeres semidesnudas, seductoras, que el artista muestra al espectador como una mujer peligrosa y que, casualmente, en muchas ocasiones, aparece una serpiente. Entre ellas, encontramos su obra inspirada en Dante Alighieri y su descenso al infierno. Han sido numerosos los artistas que han interpretado las descripciones que Dante da sobre el cielo y el infierno, donde las mujeres son utilizadas como recurso metafórico, dividiéndolas entre doncellas buenas y piadosas, o villanas que someten a los hombres⁴⁵.



Figura 10. Franz Von Stuck, *Inferno*, óleo sobre lienzo, 1908. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York. Fuente: Wikimedia Commons.

En el óleo *Inferno* (1908) conservado en el Museo Metropolitano de Arte (Nueva York), podemos ver elementos que tradicionalmente han sido

⁴⁵ Laura Ingallinella, «Foul Tales, Public Knowledge: Bringing Dante's 'Divine Comedy' to Wikipedia», *Bibliotheca Dantesca: Journal of Dante Studies*. 5, (2022): Article 9.

relacionados con el infierno: el fuego en el fondo de la escena, demonios, personajes atormentados, e incluso la gama de colores empleada que transmite un aura de oscuridad (Fig. 10). Los personajes que habitan el cuadro han recibido diversas interpretaciones: a la izquierda de la composición, una mujer con los ojos ampliamente abiertos, la cual podría ser una Furia⁴⁶, mira directamente al espectador. En el extremo contrario, a la derecha, se puede apreciar a una figura femenina con una serpiente enroscada alrededor de su cuerpo y a un hombre en la parte inferior. La serpiente es de gran tamaño, sin embargo, el pintor nos muestra a una mujer que no parece estar sufriendo, o al menos no es un sufrimiento digno del infierno, sino que parece encontrarse en una situación placentera, a diferencia del hombre junto a ella, también atrapado por el ofidio. Este grupo representaría a Eva, Adán y la serpiente⁴⁷, evocando el episodio en el que el animal engaña a Eva y esta come del fruto del árbol del conocimiento, momento en el que la humanidad perdió la inocencia según la Biblia. Un tema repetido con anterioridad, como ya hemos visto, pero que en este caso el artista le da un tinte casi erótico. La figura de Adán casi pasa desapercibida en el lienzo, puesto que la mirada del espectador se fija sobre la serpiente, la cual está observándolo directamente, tentándole, mientras que la mujer recuerda incluso a la *Lilith* de Collier. Este binomio mujer y serpiente, da lugar a una de las series de obras artísticas más conocidas de Von Stuck.

El culmen de las representaciones de Von Stuck de mujeres con serpientes son una serie de obras tituladas *El Pecado* (Fig. 11), de las cuales hace varias versiones, llegando a la decena. Todas ellas contienen elementos comunes: una mujer desnuda que mira directamente y seduce al espectador, con una serpiente enroscada alrededor de su cuerpo, como símbolo de lo peligroso, la letal tentación. La serpiente, de gran tamaño, interpela directamente al espectador, a la vez que se funde con la propia Lilith.

⁴⁶ Edwin Becker, *Franz von Stuck, 1863–1928: Eros & Pathos* (Amsterdam: Van Gogh Museum, 1995): 78.

⁴⁷ Barbara Eschenburg, *Der Kampf der Geschlechter: Der neue Mythos in der Kunst 1850–1930* (Köln: Ed. Helmut Friedel, 1995).



Figura 11. Franz Von Stuck, *El pecado*, 1893. Neue Pinakothek, Múnich.
Fuente: Wikimedia Commons.

Se nos muestra a una Eva/Lilith con la serpiente, pero aquí vemos a una mujer que mira al espectador erguida, con una ligera sonrisa, en calma: la figura se ha apropiado de los rasgos negativos y los ha transformado en símbolos de su potestad. Se ha convertido en una mujer poderosa, que domina la obra, aún con ese cariz de peligrosidad que caracteriza a las mujeres pintadas por Von Stuck⁴⁸.

⁴⁸ Raquel Jimeno. «Mujer fatal y erotismo en el fin de siglo. Prosas profanas de Rubén Darío y la obra pictórica de Franz Von Stuck», en *El erotismo en la modernidad*, coord. por Ángel Clemente Escobar y Javier Rivero Grandoso (Madrid: Compañía Española de Reprografía y Servicios, 2012): 179-198.

Conclusiones

En el vasto universo del arte y la literatura, la figura de la serpiente se ha erigido como un símbolo de insondable complejidad y polisemia. Desde las deidades veneradas en las civilizaciones prehistóricas hasta las representaciones ambiguas del mundo grecolatino, pasando por la demonización en la simbología judeocristiana, la serpiente ha acompañado al ser humano en su travesía a través de las distintas eras y culturas. Esta fascinación por la serpiente, sin embargo, no ha sido ajena a la representación de la mujer.

A lo largo de la historia, la imagen femenina ha sido construida desde una perspectiva masculina, dando lugar a una dualidad que la encasilla en dos polos opuestos: la mujer buena y pura, encarnada en la esposa, contrapuesta a la mujer mala y tentadora, asociada a la figura de la serpiente. El vínculo entre la mujer y la serpiente, y su referencia a la maldad, ha tenido un impacto devastador en la percepción de figuras femeninas a lo largo de la historia. Mujeres que ya habían sufrido las consecuencias de una sociedad patriarcal fueron demonizadas y lapidadas por la narrativa y el arte, perpetuando su victimización.

Sin embargo, es necesario romper con esta narrativa unidimensional y dar paso a relecturas que incorporen una mirada crítica y de género. Desde una perspectiva ecofeminista, resulta fundamental una revisión que desmantele los estereotipos misóginos y permitan recuperar la voz de las mujeres silenciadas. Asimismo, resulta necesario la recuperación de aquellas *femme fatal* decimonónicas, demonizadas por abrazar su propia sexualidad y poder erótico. Al reexaminar el binomio serpiente-mujer, hemos procurado ofrecer una visión alternativa de la producción artística occidental, donde la mujer no sea víctima sino agente de su propio destino, capaz de construir un futuro más equitativo y respetuoso con la diversidad.

Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

La Santa Biblia. Reedición de la versión de Casiodoro de Reina revisada por Cipriano de Valera. London: Bibles.org.uk, 1960.

Ovidio. *Metamorfosis*. Traducción de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Madrid: Cátedra, 2009.

Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Edición de Luciano Bellosi y Aldo Rossi. Madrid: Cátedra, 2002.

Fuentes secundarias

- Azúa, Félix de. «El origen de la sexualidad». *Cortocircuitos*. Madrid: Abada, 2004.
- Becker, Edwin. *Franz von Stuck, 1863-1928: Eros & Pathos*. Amsterdam: Van Gogh Museum, 1995.
- Beckwith, John. *Arte Paleocristiano y Bizantino*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Bornay, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2020.
- Casanova, Eduardo y Larumbe, María Ángeles. *La serpiente vencida. Sobre los orígenes de la misoginia en lo natural*. Zaragoza: Sagardiana. Estudios feministas, 2005.
- Clavijero, Francisco J. *Historia antigua de México. Tomo I*. México: Departamento editorial de la Dirección General de las Bellas Artes, 1917.
- Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Debate, 1994.
- Duby, Georges y Perrot, Michelle. *La historia de las mujeres. Vol 4*. Madrid: Taurus, 2018.
- Eetesam, Golrokh. «Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale». *Signa 18* (2009): 229-249.
- Eisler, Riane. *El cáliz y la espada*. Madrid: Capitán Swing, 2021.
- Eliade, Mircea. *Tratado de Historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 2000.
- Eschenburg, Barbara. *Der Kampf der Geschlechter: Der neue Mythos in der Kunst 1850-1930*. Köln: Ed. Helmut Friedel, 1995.
- Figes, Eva. *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*. Madrid: Alianza, 1972.
- Fisher, Nick. *Hybris: a study in the values of honour and shame in ancient Greece*. Warmister: Aris and Phillips, 1992.
- Freud, Sigmund. «La cabeza de Medusa». En *Obras Completas*. Vol. XVIII, comentarios y notas a cargo de James Strachey, 270-272. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1992.
- González Manrique, Manuel Jesús. «El estigma de Eva en la leyenda mexicana La Llorona. Su representación cinematográfica». *Revista de Antropología Experimental. Universidad de Jaén*, 13 (2013): 541-556.

- González Zymly: Herbert. «La simbología de la serpiente en las religiones antiguas: en torno a las posibles causas biológicas que explican su sacralidad e importancia». *Akros: Revista de Patrimonio*, nº. 3 (2004): 67 -82.
- Graves, Robert y Patai, Raphael. *Los mitos hebreos*. Madrid: Alianza, 2015.
- Ingallinella, Laura. «Foul Tales, Public Knowledge: Bringing Dante's 'Divine Comedy' to Wikipedia». *Bibliotheca Dantesca: Journal of Dante Studies*: 5 (2022): 182-205. <https://repository.upenn.edu/bibdant/vol5/iss1/9>.
- Jimeno, Raquel. «Mujer fatal y erotismo en el fin de siglo. Prosas profanas de Rubén Darío y la obra pictórica de Franz von Stuck». En *El erotismo en la modernidad*, coord. por Ángel Clemente Escobar y Javier Rivero Grandoso. Madrid: Compañía Española de Reprografía y Servicios, 2012.
- Martínez de Aguirre, Javier. «La serpiente y la malicia: reflexiones sobre relieves románicos del Alto Aragón». En *Mágico y sobrenatural. Creencias y supersticiones en la época del románico*, 71-105. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María Real, 2021.
- Martínez de Lagos, Eukene. «Discursos visuales y mentalidad religiosa. La femme -aux- serpents y el uso de imágenes antitéticas en la escultura románica». *BROCAR, Cuadernos de Investigación Histórica*, 38 (2014): 45-64.
- Milliken, Roberta. *A Cultural History of Hair in the Middle Ages*. London: Bloomsbury Publishing, 2019.
- Párraga, Goly Eetessam. *Lilith*. Córdoba: Editorial Cántico, 2024.
- Patai, Raphael. «Lilith». *The Journal of American Folklore* 77, 306 (1964): 295-314.
- Paz Lima, Jimena. «La doctrina zoológica en la obra de san Alberto el Magno». *STVDIVM Revista de Humanidades*, 15 (2009): 29-51.
- Poblador Muga, María Pilar. «Cleopatra, entre el amor y la muerte, una musa para la pintura del siglo XIX». En *Eros y Thánatos: reflexiones sobre el gusto III*, editado por en Alberto Castan y Concha Lomba, 207-232. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017.
- Puyadas, Vanesa. *Cleopatra VII: la creación de una imagen: representación pública y legitimación política en la Antigüedad*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016.
- Rodríguez Pérez, Diana. *Fundamentos culturales, antropológicos, religiosos y literarios en las artes figurativas: el tema de la serpiente en el mundo antiguo*. Tesis doctoral. Universidad de León, 2010.
- Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología Clásica*. Madrid: Gredos, 1982.
- Schmid, Susanne. «Byron and Wilde: The Dandy and the Public Sphere». En *The importance of Reinventing Oscar*, editado por Uwer Boker, Richard Corballis, y Julie A. Hibbard, 81-89. Leiden: Brill, 2002.

- Shiva, Vandana y Mies, María. *La praxis del ecofeminismo: biotecnología, consumo, reproducción*. Barcelona: Icaria, 1998.
- Smith, Alison. «The snake body in Victorian Art». *Early Popular Visual Culture*, 3, no. 2 (2005): 151-164. <https://doi.org/10.1080/17460650500198014>.
- Steele, Valerie. «Femme Fatale: Fashion and Visual Culture in Fin-de-siecle Paris». *Fashion Theory* 8 (2004): 315-328.
- Valtierra, Ana. «Medusa, miradas que matan». *Adiós cultural* 134 (2020): 18. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/1888-2020-01-04-Medusa.%20Miradas%20que%20matan.pdf>.
- Valtierra, Ana. «Mitografía y manipulación iconográfica de la muerte de Cleopatra en la pintura occidental». *Asparkia* 37 (2020): 27-49. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/Asparkia.2020.37.2>.
- Viéville, Camille. *Breve historia de los colores*. Barcelona: Blume, 2023.

Hijas del mar y compañeras de las olas: en torno a las nereidas y a su reina en el arte clásico

Isabel Rodríguez López

Universidad Complutense de Madrid

<https://dx.doi.org/10.5209/est.008.08>

1. El mar, un mundo de dioses

Cualquier aproximación a los mitos marinos del mundo clásico supone una reflexión sobre la Naturaleza y un acercamiento a la relación habida entre el hombre y el entorno que le rodeaba. Para los antiguos griegos, el espacio natural fue un espacio sacralizado, donde se entrelazaron la vida y la muerte y cuyas potencias se identificaron con los dioses. La Naturaleza contenía todo lo que el hombre necesitaba para vivir y lejos de constituir un medio físico de separación, el mar fue el vehículo gracias al cual se desarrollaron, desde el tercer milenio a.C., las culturas y civilizaciones asomadas al Mediterráneo: primero en las Cícladas, luego en Creta y, finalmente, en la Hélade. El mar fue medio indispensable de sustento, nexo comercial y cultural entre pueblos y también, tanto en Grecia como en Roma, campo de batalla.

El mar es un medio físico cambiante, versátil, donde la fuerza de la Naturaleza se deja sentir de un modo especial y ante cuya grandeza el hombre antiguo imaginó y sintió con gran intensidad la presencia de los dioses. Los *daimones* o espíritus del mundo prehelénico asociados al mar quedaron sometidos al gran dios indoeuropeo, Posidón, que tras el reparto del Universo aceptó la potestad sobre el elemento marino y se convirtió en el dueño del Mediterráneo y sus riberas.

La fuerza del mar quedaba, así, asociada al dios que antaño fuera dios de los caballos¹, pero su inmensidad, su hermosura y su constante mudanza, hicieron que junto a Posidón (la fuerza del mar), otros dioses de menor rango que formaron su cortejo (el *thíasos* marino) poblaran sus aguas y se convirtieran en la expresión mítica de la diversidad natural. Tritón, el torrencial, con el trueno de su caracola anunciaba la llegada de su padre, Posidón. Anfítrite y sus hermanas las nereidas personificaron los aspectos bellos, gratificantes y femeninos del piélago, mientras que sus progenitores, el bondadoso Nereo y la gentil Doris, aun siendo antiguos pobladores del mar, se sometieron también a la voluntad del dios aqueo. Frente al lado amable del elemento marino, la furia de las olas quedó personificada en los monstruos marinos, como Ceto. Los peligros que los navegantes tenían que sortear, fueron imaginados como criaturas mortíferas: las sirenas, Escila, Caribdis y toda suerte de seres híbridos o monstruosos caracterizados en las fuentes escritas antiguas y representados por los artistas en diversos medios plásticos².

2. Las hijas del mar

En este marco, los mitógrafos griegos imaginaron a las nereidas, diosas marinas de rango menor, concebidas de la unión de Doris y Nereo, el bondadoso anciano del mediterráneo, probablemente la forma de designar en época histórica al «anciano del mar» (*alios geron*) de los tiempos prehelénicos. Nereo formó parte de esa primera generación divina, que Hesíodo³ convirtió en hijo de Pontos, como fuerza primordial de la Naturaleza; Doris (literalmente «dones») fue una hija del Océano primordial, de profundas corrientes⁴. Las nereidas fueron diosas benévolas, benefactoras de navegantes y hombres. Son diosas intachables que no mienten y no olvidan y que, como otras divinidades marinas (Proteo o Nereo), poseen la capacidad de mudar de forma y adoptar mil semblantes, inasibles y raudas como el mismo mar que habitan. Los mitos las presentan en el palacio de su padre, jugando con las olas, ayudando a los

¹ Isabel Rodríguez, «Arqueología y creencias del mar en la antigua Grecia», *Zephyrus* LXI, (2008): 182-183.

² Isabel Rodríguez, «El poder del mar: el thíasos marino», *Espacio Tiempo y Forma, Serie II, Historia antigua* 11 (1998): 166-184.

³ Hesíodo, *Teogonía* 133-138, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díaz (Madrid: Gredos, 1978).

⁴ Hesíodo, *Teogonía* 133-134.

marineros y también asistiendo a las almas a traspasar el umbral del inframundo, como diosas de carácter psicopompo.

Los mitógrafos nos informan de que Nereo tuvo cincuenta hijas. Sin embargo, en las listas que nos han transmitido las diversas fuentes aparecen más de setenta nombres distintos. Y son sus nombres los que nos ofrecen la clave para entender el simbolismo de estas diosas marinas, como reflejo de los incontables semblantes del mar: sus aspectos físicos, su belleza, su amabilidad, su carácter encantador, su inteligencia, su velocidad, su poder, sus colores y muchas cosas más... En *Iliada* se menciona el nombre de 33 nereidas, aun señalando que existían otras:

Allí estaban Glauca, Talía y Cimódoce,
Nesea, Espío, Toa y Halía, de inmensos ojos,
Cimótoe, Actea y Limnoría,
Mélita, Iera, Anfítoa y Ágava,
Doto, Proto, Ferusa y Dinámena,
Dexámena, Anfinoma y Calianira,
Dóride, Pánopa y la muy ilustre Galatea
Nemertes, Apseudes y Calianasa;
Allí estaba Clímena, Yaniera y Yanasa,
Mera, Oritía y Amatea, de hermosos bucles,
y las demás nereidas que había en el abismo del mar⁵.

El texto más conocido en relación con las ninfas marinas es el llamado *Catálogo de las nereidas* que incluyó Hesíodo en *Teogonía*, donde aparecen cincuenta nombres:

Adorables y divinas hijas nacieron en el ponto estéril de Nereo y Doris, de hermosos cabellos, hija del Océano río perfecto: Ploto, Eucranta, Sao, Anfítrite, Eudora, Tetis, Galena, Glauca, Cimótoa, Espeo, Toa, la amable Halía, Pasítea, Érato, Eunice de rosados brazos, la graciosa Melite, Eulímene, Ágave, Doto, Proto, Ferusa,

⁵ Homero, *Iliada* XVIII, 39-48, introducción general, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes (Madrid: Gredos, 1991).

Dinámene, Nesea, Actea, Protomedea, Doris, Pánope, la hermosa Galatea, la encantadora Hipótoa, Hipónoe de rosados brazos, Cimódoca que calma sin esfuerzo el oleaje en el sombrío ponto y las ráfagas de los vientos huracanados junto con Cimatolega y Anfítrite de bellos tobillos, Cimo, Égone, Halimeda de bella corona, la risueña Glaucónoma, Pontoporea, Leágora, Evágora, Lao-medea, Polínoe, Autónoe, Lisánasa, Evarna de encantadora figura y belleza sin tacha, Psámata de gracioso porte, la divina Menipa, Neso, Eupompa, Temisto, Prónoe y Nemertes que tiene la inteligencia de su inmortal padre.

Estas cincuenta hijas nacieron del intachable Nereo, expertas en obras intachables⁶.

También citan sus nombres son Apolodoro e Higino⁷. Por lo que se refiere a su culto en el mundo griego, Heródoto señala que para aplacar las tormentas era costumbre hacer ofrendas dedicadas a Tetis y a las nereidas y que el promontorio de Sepia (Eubea) estaba consagrado a Tetis y sus hermanas⁸. Píndaro nos transmite que las nereidas compartían honores con Posidón en el santuario del ítmo de Corinto, dato que también menciona Pausanias, autor que añade que les fueron dedicados altares próximos a las costas y que en Gabala hubo un santuario dedicado a Doto⁹. El mismo autor informa que en las proximidades del santuario de Cardamyle hubo un recinto sagrado próximo al mar, dedicado a las hijas de Nereo; también cita que en la montaña de Kalathion (Mesene) hubo un santuario dedicado a Claea, en el que había una cueva¹⁰. Estrabón menciona el templo dedicado a Tetis, ubicado entre el viejo y el nuevo Pharsalus, en Tesalia¹¹. Ovidio también hace alusión a un santuario habitado por Nereo y las nereidas situado junto al mar, en Pthia: «Hay junto al mar un templo que no reluce de mármol y

⁶ Hesíodo, *Teogonía* 240-265, introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díaz (Madrid: Gredos, 1978).

⁷ Apolodoro, I,2,7; Higino *Fabulae*, Prefacio 49.

⁸ Heródoto, VII, 178,1; 191.

⁹ Píndaro, *Ítmica* VI, 5-6; Pausanias, 2.1.7.

¹⁰ Pausanias 3.26.7; 3.24.11.

¹¹ Estrabón IX.

oro:/la espesa arboleda de un añoso bosque lo sombrea. / Nereo y las nereidas lo habitan [...]»¹².

Entre los temas asociados a las nereidas (como colectividad) en el arte griego y romano¹³ se incluye la lucha de Nereo y Heracles (o la lucha de Tritón y Heracles), donde las diosas son representadas de forma genérica como jóvenes casi idénticas entre sí, muchas veces cogidas de las manos, vestidas con ricos peplos y representadas en actitud dinámica. Su presencia en este episodio mítico sirve, en nuestra opinión, para situar el acontecimiento en el marco físico en el que tuvo lugar, es decir, que se representan como personificaciones del elemento marino¹⁴.

Otro asunto donde las hermanas marinas adquieren protagonismo en la mitología griega es el *Katapontismos* de Teseo al palacio del fondo del mar¹⁵. El hijo de Posidón bajó a las profundidades para probar su divino linaje recuperando el anillo que Minos había arrojado al mar y sus tías le recibieron con gran hospitalidad (comportamiento muy valorado en el marco de la sociedad griega) y le otorgaron presentes.

También su presencia es notable en relación con el sacrificio de Andrómeda, consecuencia del orgullo y la soberbia de Casiopea, reina etíope que se había jactado de ser más bella que las nereidas. Ante tal acto de *hibrys*, las nereidas solicitaron la ayuda de Posidón que envió un monstruo marino, ante el que fue expuesta la inocente Andrómeda, a la postre liberada por Perseo¹⁶.

En el rapto de Tetis¹⁷ las nereidas presencian la metamorfosis de la nereida que trata de huir del abrazo del mortal Peleo y en la entrega de las armas a Aquiles también ayudan a su hermana a transportarlas hasta el héroe, subidas a lomos de animales marinos. Este tema está basado en un estésimo, de la *Electra* de Eurípides¹⁸ y en *Las nereidas* de Esquilo, una obra en

¹² Ovidio, *Metamorfosis* XI, 359-361, introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger (Madrid: Alianza, 2015).

¹³ Noëlle Icard-Gianolio y Anne-Violaine Szabados, «Nereides», *LIMC* VI, Zurich und München, Artemis Verlag: 1992.

¹⁴ Isabel Rodríguez, «Asuntos de familia: a propósito de las nereidas en el arte griego», en *Perspectivas sobre la Edad Media*, ed. por José María Salvador, 345-370 (Madrid: Sínderesis, 2022), 350-351.

¹⁵ Baquílides, *Oda* XVII.

¹⁶ Entre las fuentes que nos han transmitido este mito estuvieron sendas tragedias de Sófocles y Eurípides hoy perdidas, además de los textos del Pseudo Higino (*Astronomica* 2. 10), Higino: *Fábulas* 64, 1, Apolodoro: *Biblioteca mitológica* II, 4, 3; Ovidio: *Las metamorfosis* IV 662-771 y las *Dioinisiacas* de Nonnus 41.220 y ss.

¹⁷ Píndaro, *Nemea* IV, 60-78.

¹⁸ Eurípides, *Electra* 442-451.

la que se dramatizaban los cantos XIX-XXIII de la *Iliada*. En el *Prometeo* de Esquilo, el coro estaba formado por un grupo de nereidas, que entraban en escena acompañando a Tetis con la nueva armadura para Aquiles (fr. 150)¹⁹.

De entre todos los pasajes literarios referidos a las nereidas, despunta por su belleza literaria y su extensión, el Canto IV de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas²⁰, cuyos versos narran cómo Tetis, a las órdenes de la diosa Hera, dio instrucciones a Peleo para salvar el paso de las rocas Planctas «donde braman temibles tempestades de fuego y las olas borbotan en torno»²¹. Los héroes del navío Argo fueron asistidos por las nereidas, siendo la misma Tetis la encargada de gobernar el timón de la embarcación, mientras sus hermanas se encargaban de impulsar la nave en alto – de uno a otro lado, como si de un juego de pelota se tratara – para ponerla a salvo de las rocas:

Como cuando en la calma los delfines fuera del mar dan vueltas en banda da alrededor de una nave presurosa, mostrándose a veces por delante, a veces por detrás, a veces por los lados, y a los marinos causan alegría; así ellas, saltando en su carrera, apiñadas daban vueltas en torno a la nave Argo, y Tetis dirigía su ruta. Y cuando ya iban a chocar con las Planctas, enseguida, recogiendo las faldas sobre sus blancas rodillas, por encima de los mismos escollos y el rompiente de las olas se apresuraban a uno y otro lado separadas entre sí. La corriente sacudía la nave de costado. Y por ambos lados el fuerte oleaje que se alzaba rompía con estruendo sobre las rocas. Estas unas veces, semejantes a promontorios, alcanzaban el aire y otras veces, sumergidas, se asentaban en lo más profundo del mar y una ola enorme y salvaje las cubría. Ellas, como cerca de una playa arenosa las muchachas, con los pliegues del vestido enrollados sobre sus caderas, juegan en dos bandos con una pelota redonda; y sucesivamente cada una la recibe de la otra y la echa al aire elevada por lo alto, y nunca toca el suelo; así ellas alternativamente de una a otra se enviaban el navío raudo a través del

¹⁹ Gary Patrick Vos y David John Wright, *The Staying Power of Thetis. Allusion, Interaction, and Reception from Homer to the 21st Century* (Berlin- Boston: De Gruyter: 2023).

²⁰ Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* IV, 857-968.

²¹ Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* IV, 787-789.

aire sobre las olas, siempre lejos de las rocas;
y en tomo a éstas borbotaba el agua rugiendo [...]»²².

Quinto de Esmirna narra que las nereidas interpretaron el lamento fúnebre en honor de Patroclo en Troya²³. Cuando le llegó la muerte a Aquiles, volvieron a llorar su muerte con un *treno* sobrenatural cuya melodía resonó en el mar entero y condujeron al héroe a través de las ondas hasta la Isla de los Bienaventurados. Tal vez este antiguo episodio hizo que desde el siglo IV a.C., su imagen pasara a formar parte de las deidades encargadas de conducir a las almas al más allá; fue en aquel tiempo cuando había surgido en Grecia una concepción escatológica que asociaba a las nereidas con el mundo funerario, convirtiéndolas en garantía de un viaje feliz al más allá y asegurando su tránsito. En el célebre monumento de las nereidas procedente de Xantos, Licia (British Museum, n. 1848,1020.70-74), unas ligeras figuras de actitud dinámica que representan a las ninfas marinas ocupan los intercolumnios, para dar nombre y sentido simbólico al monumento funerario que ocupan²⁴. Por la misma razón, sus imágenes y leyendas fueron, con frecuencia, motivos decorativos para piezas de ajuar funerario, muy abundantes en los talleres de la Magna Grecia.

También en la cultura romana, las nereidas fueron recordadas como garantías de la transmigración de las almas, como demuestra la iconografía de una nutrida serie de sarcófagos de los siglos II y III d. C. Los relieves de dichos sarcófagos las presentan convertidas en hermosas jóvenes desnudas y enjoyadas, cabalgando tranquilas a lomos de seres marinos (delfines, tritones, ictiocentauros y otros seres marinos) acompañadas por amores y, en numerosas ocasiones asociadas a la música, expresando la idea de un tránsito placentero al más allá²⁵.

En el arte romano su presencia fue muy frecuente en contextos artísticos de naturaleza decorativa, particularmente en la musivaria donde formaron parte de alegres y ruidosos cortejos marinos que decoraban pavimentos, principalmente en las instalaciones termales²⁶.

²² Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* IV, 935-956, introducción, traducción y notas de Mariano Valverde Sánchez (Madrid: Gredos, 1996).

²³ Quinto de Esmirna, *Caída de Troya* 5, 334 y ss.; 3, 580 y ss.

²⁴ Charles Picard, «Les Néréides funéraires du Monument de Xanthos (Lycie)», *Revue de l'histoire des religions* 103 (1931) : 27-28.

²⁵ El más completo de todos los estudios dedicados a la iconografía de los sarcófagos romanos de tema marino en Andreas Rumpf, *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs* (Berlin: Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1939).

²⁶ Entre los estudios dedicados a la iconografía de las nereidas en la musivaria romana, destacamos María Luz Neira y José María Blázquez, *La representación del Thiasos Marino*

Además de formar parte del coro, algunas nereidas tuvieron mito propio, una relevancia especial que les fue otorgada por su condición de madres (Tetis, la madre de Aquiles), esposas (Anfitrite, convertida en la reina del mar por ser la esposa de Posidón) o amantes (Galatea, una nereida siciliana) deseada por el Cíclope Polifemo y unida con el pastor Acis²⁷.

3. Anfitrite, la reina del mar: mito e iconografía

Anfitrite es considerada generalmente como una de las nereidas, aunque Apolodoro la incluye en la stirpe de las oceánides²⁸. Su nombre (Anfitrite «la tercera que rodea al mundo») sugiere su condición de reina del mar y «Señora de las grandes olas»²⁹; tanto en los poemas homéricos como para muchos otros poetas, Anfitrite es una metáfora del mismo mar, concretamente de su lado femenino y calmo, identificada así con Tálasa («la mar»), caracterización que aparece en Eurípides y Ovidio³⁰.

Cuentan los mitógrafos que la nereida había inflamado el corazón de Posidón un día que la sorprendió danzando en las proximidades de la isla de Naxos, pero que ella rechazó su abrazo y se ocultó en las profundidades del Océano; fueron los delfines quienes la descubrieron allí y la condujeron ante el dios³¹, que satisfizo sus deseos y la convirtió en su esposa. Desde entonces su posición jerárquica cambió, aunque su papel al lado del poderoso dios marino fue siempre el de consorte, un lugar secundario como esposa, y solo en contadas ocasiones los mitógrafos le otorgan un papel protagonista. En el himno homérico III, dedicado a *Apolo Delio*³² se la considera una de las diosas importantes, junto a Dione, Temis y Rea y se la caracteriza como «la que gime en alto», acaso aludiendo al rumor de las olas:

en los mosaicos Romanos, Nereidas y Tritones (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000); Luz Neira, «Representaciones de nereidas. La pervivencia de algunas series tipológicas en los mosaicos romanos de la Antigüedad tardía», *Antigüedad y Cristianismo* 14 (1997): 363-402.

²⁷ María Isabel Rodríguez, «Polifemo, el Cíclope enamorado», *De Arte* 12 (2013): 8-26.

²⁸ Hesíodo, *Teogonía* 243; Apolodoro, *Biblioteca Mitológica* 1, 2, 7.

²⁹ Homero, *Odisea* XII, 60.

³⁰ Eurípides, *El Cíclope*, 702; Ovidio, *Metamorfosis* I, 14.

³¹ Higino, *Astronomía Poética* II, 17; Eratóstenes, *Catasterismos*, 31; Opiano, *Haleútica* 1. 38 y ss.

³² Himno homérico III a *Apolo Delio* 89 y ss.

Durante nueve días y nueve noches estuvo Leto traspasada por indecibles dolores de parto. En la isla se hallaban todas las diosas, todas las más nobles: Dione, Rea. Temis Icnea y la muy rumorosa Anfítrite, así como las demás inmortales, salvo Hera de níveos brazos, [pues se hallaba sentada en los palacios de Zeus amontonador de nubes]³³.

También Quinto de Esmirna³⁴ alude a una ruidosa tempestad que asolaba el mar, mientras Anfítrite gemía con sus angustiosas olas.

De la unión de Posidón y Anfítrite nacieron tres hijos, Tritón, Rodo (o Rode) y Bentecisime³⁵. Los epítetos más frecuentes asociados a la diosa son *Agastonos* (Αγαστονος, «la de fuertes gemidos»), *Halosidne* (Ἁλοσιδνη, «la alimentada por el mar o diosa nacida en el mar»), *Khryselakatos* (Χρυσηλακατος, «de huso dorado») y *Kyanōpis* (Κυανωπι, «ojizarca», «de ojos azules y oscuros»)³⁶.

No son abundantes los datos que nos permitan desentrañar las características de su culto, que sin duda compartió con Posidón en el santuario del istmo de Corinto. Pausanias, menciona las estatuas que había en el interior del santuario: «En el templo, que no es muy alto, hay tritones de bronce. En el pronaos están dos imágenes de Posidón, una tercera de Anfítrite y una Talasa, también esta de bronce»³⁷. Su imagen figuraba también en los relieves que decoraron del Templo de Apolo en Amiclas (Laconia) como informa Pausanias; el mismo autor relata que vio numerosas ofrendas hechas por Mikythos en Olimpia, entre ellas, las estatuas de Anfítrite, Posidón y Hestia, y que los relieves del trono del templo de Zeus olímpico contenían imágenes de Anfítrite y Posidón³⁸.

La arqueología ha sacado a la luz numerosas piezas que refrendan que la nereida fue adorada junto con Posidón, como los exvotos hallados en los santuarios de Penthescoupia, muy próximo a Corinto, fechados en torno a los años centrales de la sexta centuria. Allí, en 1879³⁹, se encontraron más de

³³ Himno homérico III, *A Apolo*, introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé (Madrid: Gredos, 1978).

³⁴ Quinto de Esmirna, *Caída de Troya* 8. 62 ss.

³⁵ Hesíodo, *Teogonía* 930; Apolodoro, *Biblioteca mitológica* III, 201.

³⁶ *Theoi Greek Mythology*, consultado el 28-09-2023, <https://www.theoi.com/Pontios/Amphitrite.html>.

³⁷ Pausanias II, 1,7.

³⁸ Pausanias III, 19,4; V, 26. 2-3; V,11, 8.

³⁹ María Grazia Palmieri, *Penteskouphia. Immagini e parole dipinte sui pinakes corinzi dedicati a Poseidon*. Coll. Archeologia Antropologia Storia Tripodes 15, Atenas, Scuola Archeologica di Atene (2015): 18-19 y 49-54.

mil fragmentos de tablillas (*pinakes*), la mayoría de ellas pintadas por ambos lados, lo que hace pensar que fueran colgadas de las ramas de los árboles, suspendidas, para que ambos lados pudieran ser visibles. Representan a los propios dioses o motivos que se supone que les deleitaban, más raramente también temas mitológicos y escenas cotidianas. Estaban realizadas arcilla, sobre la cual se aplicaba una pintura brillante, grueso dibujo de contorno, incisiones, resaltados en rojo, acompañadas de inscripciones en alfabeto arcaico. En ellas Anfítrite tiene un importante papel como divinidad consorte y son la mejor expresión iconográfica de la diosa que han llegado hasta nosotros en el arte griego del arcaísmo. Desde entonces, la iconografía de Anfítrite y su evolución sería análoga a la de sus hermanas las nereidas, confundándose con Afrodita-Venus, diosa marina con la que comparte atributos iconográficos en no pocas ocasiones. Para comprender dicha evolución iconográfica, en las siguientes líneas se considerarán algunas obras destacadas en la iconografía de la diosa marina⁴⁰.

El *pinax* conocido hoy como *Anfítrite Penteskouphia* (Paris, Musée du Louvre) (Fig. 1) muestra a la nereida de perfil, con el cabello largo y recogido, ataviada con manto, sosteniendo una corona en su mano y enfrentada a un Posidón, hoy casi perdido, del que se vislumbra únicamente el tridente que empuñaba en su diestra y una pequeña parte de su cuerpo.



Figura. 1. Pinax, *Anfítrite Penteskouphia*, 575-550 a. C. Fuente: Musée du Louvre, Paris MNC208. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amphitrite_Penteskouphia_Louvre_MNC208.jpg

⁴⁰ Judith M. Barringer, *The Form and Meaning of Nereids in Archaic and Classical Greek Art* (New Haven: Yale University Press, 1990).

En otros ejemplos de *pinakes* procedentes del mismo yacimiento la nereida aparece al lado de su esposo Posidón, con frecuencia montados ambos sobre un carro tirado por caballos, tal vez en escenas que representan sus bodas, por el gesto que la nereida exhibe al quitarse el velo, seguidos o precedidos por la comitiva que forma el cortejo nupcial, la *pompé*. La nereida recoge el velo que le cubre la cabeza con la mano, gesto habitual en las hierogamias, tal y como muestra uno de los *pinakes* hoy conservados en el Museo de Berlín (Fig. 2).



Figura 2. Pinax, Anfitrite y Posidón, siglo VI a. C. Fuente: Antikensammlung, Berlín. https://es.wikipedia.org/wiki/Penteskouphia#/media/Archivo:Pinakes_de_Penteskouphia.JPG

El dino ático firmado por Sófilos (identificada su autoría por la inscripción «Sófilos me pintó»), de hacia 570 a. C. (Londres, British Museum, n. 1971,1101.1) presenta una iconografía análoga de los dioses marinos a la de los exvotos de Corinto. En su registro superior se ha representado la *pompé* nupcial de las bodas de Tetis y Peleo, en la que las diosas principales, entre las que se encuentran Hera y Anfitrite (hermana de la novia), recogen su velo con la citada actitud, aludiendo a su condición de esposas. El primer carro de la procesión transporta a Zeus y Hera, el segundo a Poseidón y Anfitrite (Fig. 3), el tercero a Hermes y Apolo y el cuarto a Ares y Afrodita. Entre los carros caminan grupos de parcas, gracias y musas, una de las cuales toca la siringa. Atenea y Artemisa van en el último carro, seguidas por el abuelo de Tetis, el

dios del Océano (Okéanos), su esposa Tetis e Ilitía, la diosa del parto. Hefesto va en la retaguardia, montado sobre un pollino.



Figura 3. Dino ático de Sófilos, siglo VI a. C. Fuente: British Museum, Londres, 1971, 1101. 1. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Sophilos_-_ABV_40_16bis_-_wedding_of_Peleus_and_Thetis_-_animal_friezes_-_London_BM_1971-1101-1_-_14.jpg

La pareja recibiendo las libaciones de manos de la diosa Nike (Iris o Hebe, ¿?) aparece en un estamno ático de figuras rojas, de hacia 480 a. C. atribuido al Pintor Syleus (Ohio, Toledo Museum of Art, n. 1956.58). Los dioses están sentados en taburetes plegables y entre ellos la diosa mensajera derrama el néctar sobre sus *phialai*; Posidón aparece convenientemente identificado por su tridente y su actitud es tranquila, mientras las dos diosas, cuyas miradas se entrecruzan, hacen ademán de saludarse con el gesto conocido como «del pellizco», un signo icónico de amabilidad y alegría que, como veremos, no es extraño a la iconografía asociada a la nereida. La lectura simbólica realizada por algunos autores pone en relación la escena representada con el triunfo de los atenienses y sus aliados frente a los persas en Salamina, acaecida en 480 a. C. (Fig. 4).



Figura 4. Estamno ático, Pintor Syleus, 480 a. C. Ohio, Toledo Museum of Art. Fuente: Fotocomposición realizada por la autora basada en la pieza original.

El fondo de una cónica etrusca del siglo IV a. C. procedente de Falerii Veteres (Civita Castellana, Lazio) (Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia) muestra el momento previo a la unión amorosa de los dioses marinos, entre cuyas figuras aparece un delfín, que como hemos señalado, fue el responsable de su encuentro. El dios hace ademán de acercarse a la diosa, coronada como una novia, que levanta su túnica para mostrar su seno en elocuente gesto de ofrecimiento ante el dios (Fig.5).



Figura 5. Cílica etrusca, siglo IV a. C. Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma. Fuente: Fotocomposición realizada por la autora basada en la pieza original.

Ya hemos señalado que uno de los mitos donde las nereidas adquirieron protagonismo, fue el viaje de Teseo al fondo del mar para recobrar el anillo de Minos, un episodio relatado por Baquílides en el que Anfítrite, haciendo gala de su hospitalidad, obsequió al héroe con una corona y le adornó con purpúreas vestiduras:

[...]Mas unos delfines, habitantes del mar, llevaban rápidamente al gran Teseo a la mansión de su padre, señor de caballos; y llegó al palacio de los dioses. Allí tuvo miedo al ver a las ilustres hijas del dichoso Nereo; pues de sus espléndidos miembros brillaba un resplandor como de fuego, y en torno a sus cabellos remolineaban cintas trenzadas en oro; y danzando deleitaban su corazón con húmedos pies. Vio a la querida esposa de su padre, a la venerable diosa de grandes ojos, en sus amables mansiones, a

Anfitrite; ella lo vistió con túnica púrpúrea, y en sus enortijados cabellos colocó una impecable corona, que antaño en sus bodas la taimada Afrodita le había dado, sombreada de rosas⁴¹.

Otras referencias destacadas del mismo episodio que ponen de manifiesto la hospitalidad de la reina del mar son los textos de Pausanias y Pseudo Higino⁴².

La pintura más conocida del recibimiento de Teseo en las profundidades del mar es la que decora el fondo de una copa firmada por Eufronios y Onésimos, de 500-490 a. C., procedente de Caere (Paris Musée du Louvre, G 104) (Fig.6). Anfitrite está sentada sobre un lujoso taburete decorado con estrellas y palmetas y luce ricas vestiduras de fino plegado, con la cabeza cubierta proclamando su condición de casada; la diosa, recibe al joven Teseo (casi un niño de rubios cabellos, vestido con *chitoniskos*), que es sostenido por un Tritón y va acompañado por su protectora, la diosa de Atenas, cuya imponente figura ocupa el centro de la composición. Teseo y Anfitrite acercan sus diestras, casi a punto de tocarse, en claro ademán de salutación. En la mano izquierda, la diosa pudo haber sostenido la corona que regaló al héroe en su visita.



Figura 6. Cílica ática, Pintor Eufronio, 500-490 a. C. Fuente: Musée du Louvre, Paris. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theseus_Athena_Amphitrite_Louvre_G104.jpg

⁴¹ Baquílides, *Odas XVII*, vv. 95-115, introducción, traducción y notas de Fernando García Romero (Madrid: Gredos, 1988).

⁴² Pausanias, *Descripción de Grecia* 1. 17. 3; Pseudo Higino, *Astronomica* 2. 5.

Otros ejemplos pictóricos del mismo asunto, como como el fondo de la copa ática conservada en Nueva York (Metropolitan Museum, n. 53.11.4) muestran a la diosa sentada en un *Klismós* (el asiento propio de las mujeres griegas) en el interior de su palacio submarino, con el cabello recogido en una redecilla (*sakkos*) en actitud de saludar y recibir amablemente al héroe (también concebido como un niño en esta ocasión) con el ya citado «gesto del pellizco», un ademán cariñoso como expresión de alegría y hospitalidad (Fig.7).



Figura 7. Cílica ática, ca. 480-470 a. C. Fuente: Metropolitan Museum, Nueva York. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254777>.

Parte de los relieves de la llamada *Ara de Domicio Ahenobarbo* (Munich, Gliptoteca, n. 239) tienen como asunto las bodas de Neptuno y Anfítrite, un pretexto que sirvió a los escultores para el desarrollo de un hermoso cortejo triunfal que acompaña a los soberanos del mar y celebra con júbilo sus esponsales. Los relieves se han atribuido, no sin reservas, a Escopas el Joven y a Hermógenes de Salamina, y se han fechado en torno a 115-100 a. C. El frente del friso (Fig. 8) está decorado por tres escenas, separadas plásticamente por la presencia de pilastras dóricas de fuste liso, cuya función es ordenar el espacio y fragmentar el relieve continuo. Los recién desposados ocupan el centro de la composición, montados en un carruaje de alto respaldo tirado por dos jóvenes tritones de sinuosa extremidad bífida; uno de ellos sopla enérgi-

camente un aulós o caracola (instrumento musical hoy perdido) mientras su compañero sostiene una cítara de caja cuadrada en sus manos.

Neptuno es un dios de edad madura, barbado y coronado con diadema, cuya efigie ha sido tomada de las imágenes más características del arte helenístico; con su diestra sostiene las riendas de la fantástica embarcación. A su lado está sentada Anfítrite, una encantadora joven con la cabeza velada, que por su recatada apariencia parece modelo idóneo y ejemplo para una matrona romana. Sostiene el velo que cubre su cabeza con una de sus manos al tiempo que baja su mirada indicando acatamiento y modestia, virtudes femeninas por antonomasia. Delante del carro y sus guías, dos figuras femeninas vestidas montan sobre un hipocampo y un toro marino respectivamente, una de ellas porta las antorchas nupciales que anuncian el himeneo y la otra un cofre de pequeño tamaño, acaso contenedor de los presentes para los desposados. Aunque no resulta precisa la identificación de estas figuras, pudiera pensarse que la portadora de las antorchas fuera Doris, la madre de la novia, a juzgar por su aspecto menos juvenil que el resto de las figuras.

Tras el carro de Neptuno y Anfítrite desfila una nereida vestida con fino chitón de paños mojados que se recuesta, dando la espalda al espectador, sobre el lomo y la zigzagueante cola de un indómito caballo marino. Un amorcillo trata de sostener las bridas del hipocampo, mientras que otro pequeño amorcillo se asienta sobre las roscas de su extremidad marina. En los lados menores del conjunto, el monumento estaba adornado por sendos centauros marinos, uno juvenil y otro maduro, acompañados respectivamente, por dos nereidas y un terrible monstruo marino o *Ketos*.



Figura 8. Relieve del altar de Domicio Ahenobarbo, 115-100 a. C. Fuente: Glyptoteca, Munich. https://es.wikipedia.org/wiki/Altar_de_Domicio_Enobarbo#/media/Archivo:Sea_thiasos_Nereis_Glyptothek_Munich_239_front.jpg

El estilo de este cortejo marino pertenece al helenismo tardío: destaca la calidad plástica, visible en el tratamiento mórbido de las carnaciones, la expresividad y delicadeza de las figuras, el dinamismo y la expresión perfecta del movimiento, así como la hermosa consecución de planos sucesivos en profundidad, la exactitud en la representación de las diversas texturas y el vigor de

los animales. Tanto primor artístico señala el punto final de la mejor tradición plástica heredada del mundo griego. Desde el punto de vista iconográfico, posee también un interés excepcional: acaso basado en un cartón griego, a partir del mismo habrían de surgir numerosas representaciones afines a lo largo de todo el Imperio, a las que sirvió de modelo. Los especialistas han supuesto que estos relieves, hallados en el Campo de Marte, proceden de un templo dedicado a Neptuno, sito en las proximidades del Circo Flamínio, construido por uno de los miembros de la familia Ahenobarbi. Serían dedicados en torno al año 115 a.C., fecha en la que fue censor de la República uno de los Domicios. Más tarde, los relieves pasaron al Palacio del cardenal Fesch (cercano a las ruinas romanas situadas bajo la Iglesia de San Salvatore in Campo) y a la muerte de este rico prelado, se dispersaron. Una serie de los mismos, representando un *lustrum* fue a parar al Museo del Louvre, mientras que el resto llegó a engrosar las colecciones de la Galería estatal de Munich.

El mismo asunto, popularizado desde el mundo helenístico, es el que figura en el emblema de un precioso mosaico procedente de la Casa del gran duque de Toscana en Pompeya (Pompeya IX, 2,27), que hoy se conserva en el Museo Arqueológico de Nápoles (inv. H9B9R). Enmarcado por un borde naturalista, de hojas y frutos, el cuadro muestra el cortejo marino que celebra las bodas de la nereida con el gran dios del mar. Los recién desposados están sentados en un carro de alto respaldo, tirado por dos ictiocentauros músicos que tañen el doble aulós y la lira respectivamente. A su lado, un amorcillo pensativo, acaso el propio Himeneo, forma parte de su cortejo, para aludir a la unión matrimonial. Ha llamado nuestra atención la iconografía utilizada para el dios marino, imberbe y de anatomía poco atlética, una caracterización de todo punto excepcional, que nos lleva a pensar que el cuadro pudiera ser un *retrato mitológico* de los dueños de la mansión pompeyana, hecho bastante frecuente; además, la novia también luce un atuendo propio de las novias romanas de carne y hueso, totalmente cubierta y de blanco, que no es habitual en la imagen de las nereidas. El carro de los desposados va precedido por dos nereidas que cabalgan a lomos de un centauro marino liróforo y un *Ketos*, respectivamente, junto a las que sobrevuela un erote, mientras otro se aferra al regazo de una de las ninfas marinas.

También al arte musivo del siglo I d. C. corresponde el gran mosaico parietal policromo que da nombre a la Casa de Neptuno y Anfítrite, una de las suntuosas mansiones de la antigua *Herculaneum* (Insula V. Cardo IV) (Fig. 9). Los soberanos del mar ocupan un lugar de honor en el triclinio estivo de la residencia herculanense; son figuras estantes que evocan prototipos escultóricos inspi-

rados en el arte helenístico. Neptuno muestra un desnudo atlético, casi juvenil que contrasta con su rostro maduro y está en una posición de marcado *contrapposto*: tiene cabellos plateados (con brillantes teselas de color turquesa, realizadas en pasta vítrea) y un manto azul celeste cae sobre sus brazos. Con una de sus manos sostiene el tridente que le identifica como dios marino, su atributo de poder, mientras agarra un pequeño delfín con la otra, realizado a base de brillantes teselas de intenso azul. Anfitrite es una figura de aspecto juvenil y largos cabellos; sostiene con una de sus manos el velo azul celeste que cubre su dorso y su cabeza, dejando visible el frente de su cuerpo, que muestra desnudo hasta más debajo de las caderas. Luce un gran collar sobre su pecho y su brazo izquierdo apoyado sobre un pilar (y sosteniendo un cetro o remo) hace que la figura presente también un *contrapposto* análogo al de Neptuno, ambos mirando hacia la misma dirección y destacados sobre un fondo de teselas doradas. También merece mención la riqueza del marco, formado en los laterales a base de motivos vegetales estilizados y delfines, de extraordinario colorido y en la parte superior por una gran venera de brillantes colores, en forma de abanico. En todo el conjunto es magnífica la gradación lumínica conseguida por el *musivarius* que, en el caso de las figuras de los dioses, ha sido capaz de mostrar una volumetría naturalista, que emerge del fondo neutro que ocupan los personajes. A nuestro juicio, su encanto reside en la combinación cromática, de amplia gama, y en la sencillez y elegancia compositiva.



Figura 9. Mosaico de la Casa de Neptuno y Anfitrite, Herculano, siglo I d. C.
Fuente: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/66/Mosaico-Neptuno-Anfitrite.jpg>

En los mosaicos que pavimentan las construcciones de las grandes Termas de Neptuno en Ostia Antica⁴³ (*Terme di Cisiarii*. Regio II, Insula IV), fechables en los últimos años del siglo II d.C., la reina del mar cuenta también con un mosaico blanquinegro dedicado a ella (Fig.10). Recostada sobre un hipocampo, Anftrite ocupa el centro de una composición, formada por cuatro tritones que le sirven de cortejo y enmarcan su figura. Parece probable que la escena representada esté en relación con el rito nupcial, lo cual viene indicado por la presencia de Himeneo, el personaje alado que sostiene en sus manos una antorcha encendida y precede a la nereida⁴⁴.



Figura 10. Mosaico de las Termas de los Cisarii, Siglo II d. C. Ostia Antica. Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Amphitrite_Terme_di_Nettuno_Ostia_Antica_2006-09-08.jpg

La representación de los dioses marinos en la musivaria romana fue un tema muy abundante, especialmente en pavimentos asociados a los establecimientos termales, extendiéndose en un arco temporal amplísimo, que abarca todo el transcurso del Imperio. Como muestra de ello citamos únicamente un pavimento polícromo procedente de Costantina (Argelia), fechable en torno a 315-325 d. C. (París, Musée du Louvre, n. MA 1880)⁴⁵. Los dioses ocupan un

⁴³ El estudio más completo de los mosaicos del complejo termal de Ostia Antica fue realizado por Giovanni Becatti, *Scavi di Ostia. Mosaici e Pavimenti marmorei* IV. Vols. I y II (Roma: Libreria dello Stato, 1961).

⁴⁴ *Ostia. The Buildings in Ostia* (Topographical Dictionary) Regio II - Insula IV - Terme di Nettuno (II, IV, 2) (Baths of Neptune) (ostia-antica.org). Consultado el 28 de marzo de 2023.

⁴⁵ *Louvre collections*. <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010303132>. Consultado el 28 de septiembre de 2023.

carro tirado por cuatro caballos marinos que se aproxima frontalmente hacia el espectador, mientras dos erotes sobrevuelan a ambos lados sosteniendo un manto flotante que cobija sus cabezas y hace las veces de hornacina. Bajo el carro se han representado figuras infantiles que pescan desde diminutas embarcaciones y, en primer término, las dos figuritas cabalgan sobre delfines podrían interpretarse como pequeñas nereidas. Es un mosaico de excelente calidad, con detalles singulares: las anatomías de los dioses reflejan un sentimiento muy vivo de la perfección formal, de tintes manieristas. El nimbo que adorna sus cabezas indica su divina jerarquía y en el caso de Neptuno, sus pectorales están adornados con algas marinas y sus cabellos y barba realizados a base de teselas intensos tonos azulados. Anfítrite es una hermosa joven enjoyada, que hace ademán de abrazar a Neptuno, acaso para calmar su ira; ambas figuras poseen rostros de amplias facciones, ojos grandes y abiertos y sus cuerpos desnudos muestran la técnica de teselas *en abanico*, propia de las manufacturas africanas del Bajo Imperio. Tanto en las figuras de los dioses, como en las de los caballos marinos que tiran de su montura, la sabia combinación cromática de las teselas produce un hermoso efecto de claroscuro y, en el caso de los corceles marinos, una gran vivacidad. El mar se ha representado, como suele ser característico de este tipo de producciones, mediante pequeñas líneas zigzagueantes oscuras que destacan sobre el blanco, donde nadan peces de diferentes especies, además de caracolas, bivalvos, octópodos, crustáceos y otros seres que proporcionan sensación de vivacidad al conjunto.

4. Más allá de la Antigüedad

Salvado el marco temporal de la Antigüedad, solo tres de las cincuenta hijas del bondadoso Nereo, Anfítrite, Tetis y Galatea, se mantuvieron vivas en el recuerdo de artistas y poetas. Desde el Renacimiento, las nereidas fueron perdiendo el simbolismo espiritual de antaño y algunos artistas, como Pisanello o Lorenzo Lotto vieron en ellas solo un emblema del deseo físico. Desde la Galatea que pintara Rafael en los frescos de la Villa Farnesina, (1511), modelo para sus hermanas, las nereidas se convirtieron en uno de los motivos habituales de las decoraciones de los palacios florentinos, ocupando techos y paredes de grandes conjuntos arquitectónicos, desde el Palacio de la Señoría florentina o el Palacio Farnesio de Roma, hasta la Ópera de París⁴⁶.

⁴⁶ Keneth Clark, «Transformations of Nereis in the Renaissance», *The Burlington Magazine* 97 (1955): 217.

En las representaciones escultóricas, fue habitual que sus imágenes sirvieran para ornamentar jardines y para coronar fuentes, junto a otras divinidades marinas. La imagen de las tres más famosas, Anfítrite, Tetis y Galatea, es análoga entre sí, y ocasionalmente se confundieron con las representaciones de Venus, también una antigua «hija del mar». Como señalábamos en líneas precedentes, la ulterior fama les vino gracias a los relatos míticos que las asociaban (y en cierto modo, sometían) a personajes masculinos: Anfítrite a Posidón, Tetis a Aquiles y Peleo, y la siciliana Galatea, al pastor Acis y al cíclope Polifemo.

Las restantes nereidas quedaron, en cierta manera, desposeídas de sus primeros cometidos en la imaginación de los artistas, con la desaparición casi completa de muchos de los temas que en el mundo antiguo las habían encumbrado. Desde la Edad Moderna hasta nuestros días, la colectividad de las nereidas quedó relegada a desempeñar el papel de comparsas de los cortejos marinos, prestando sus bellas formas y nacaradas pieles para enriquecer y dar vida a temas como el nacimiento de Venus, el triunfo de Neptuno, el rescate de Andrómeda o asuntos relacionados con sus tres eminentes hermanas. Siguieron poblando el mar, sus profundidades y sus orillas, abrazadas a tritones y siempre entretenidas, escurridizas como el agua, siempre sensuales, recreándose en las olas... pero ya solo eran recuerdos difusos de un pasado muy lejano, de un horizonte velado donde el intenso sentimiento de la Naturaleza que tuvieron los antiguos griegos había pasado a ser solo una ilusión.

En nuestra memoria, en cambio, siempre estarán presentes...

Sagradas hijas del marino Nereo, de tez suave como capullos de rosa, que marcáis las profundidades marinas con vuestra presencia, que gustáis de la danza por los caminos del mar, cincuenta doncellas arrebatadas por el delirio divino entre las olas, que os alegráis siguiendo tras el carro de los Tritones...⁴⁷.

Referencias bibliográficas

Fuentes clásicas

Apolonio de Rodas. *Argonáuticas*. Introducción, traducción y notas de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos 227, 1996.

⁴⁷ Himno órfico *A las nereidas* XXIV, 1, introducción, traducción y notas de Miguel Periago Lorente (Madrid: Gredos, 1987).

- Baquílides. *Odas XVII*. Introducción, traducción y notas de. Fernando García Romero. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos 111, 1988.
- Hesíodo. *Teogonía*. Introducción, traducción y notas de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díaz. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos 13, 1978.
- Himnos homéricos. La «Batracomiomaquia»*. Introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos 8, 1978.
- Himnos órficos*. Introducción, traducción y notas de Miguel Periago Lorente. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos 104, 1987.
- Homero. *Iliada*. Introducción general, traducción y notas de Emilio Crespo Güemes. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos 150, 1991.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger. Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza, 2015.
- Pausanias. *Descripción de Grecia*. Introducción, traducción y notas de María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos 196, 1994.

Fuentes secundarias

- Becatti, Giovanni. *Scavi di Ostia. Mosaici e Pavimenti marmorei IV*. Roma: Librería dello stato, 1961.
- Clark, Keneth. «Transformations of Nereis in the Renaissance». *The Burlington Magazine* 97 (1955): 214-219.
- Icard-Gianolio Noëlle y Anne Violaine-Szabados. «Nereides», en *LIMC VI*. Zurich und Munchen: Artemis Verlag, 1992.
- Neira, María Luz. «Representaciones de nereidas. La pervivencia de algunas series tipológicas en los mosaicos romanos de la Antigüedad tardía». *Antigüedad y cristianismo* 14 (1997): 363-402.
- Neira, María Luz y José María Blázquez. *La representación del Thiasos Marino en los mosaicos romanos, nereidas y tritones*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2000.
- Palmieri, Maria Grazia. *Penteskouphia. Immagini e parole dipinte sui pinakes corinzi dedicati a Poseidon*. Coll. Archeologia Antropologia Storia Tripodes 15, Atenas: Scuola Archeologica di Atene, 2015.
- Picard, Charles. «Les Néréides funéraires du Monument de Xanthos (Lycie)». *Revue de l'histoire des religions* 103 (1931): 5-28.
- Rodríguez, Isabel. «El poder del mar: el thiasos marino». *Espacio Tiempo y Forma. Serie II, Historia antigua* 11 (1998): 159-184.

- Rodríguez, Isabel. «Arqueología y creencias del mar en la antigua Grecia». *Zephyrus*, LXI, (2008): 177-195.
- Rodríguez, Isabel. «Polifemo, el ciclope enamorado». *De Arte*, 12 (2013): 8-26.
- Rodríguez, Isabel. «Asuntos de familia: a propósito de las nereidas en el arte griego». En *Perspectivas sobre la Edad Media. Homenaje al profesor D. Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso*, editado por José María Salvador, 345-370. Madrid: Sínderesis, 2022.
- Rumpf, Andreas. *Die Meerwesen auf den antiken Sarkophagreliefs*. Berlin: Grotesche Verlagsbuchhandlung, 1939.
- Theoi Greek Mythology*. Theoi Project © Copyright 2000 - 2019 Aaron J. Atsma, Netherlands & New Zealand. Consultado el 28 de marzo de 2023.

Reflejos de naturaleza. Algunos apuntes sobre la representación del paisaje en el arte: el caso de los «paisajes nilóticos»

Eleonora Voltan¹

Universidad de Málaga

<https://dx.doi.org/10.5209/est.008.09>

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.
Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens².

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1857

¹ Eleonora Voltan es beneficiaria de un contrato de investigación Ayudas para la recualificación del sistema universitario español. Modalidad Margarita Salas financiado por la Unión Europea -NextGenerationEU, Universidad de Málaga.

² «La Natura es un templo donde vividos pilares / Dejan, a veces, brotar confusas palabras; / El hombre pasa a través de bosques de símbolos / que lo observan con miradas familiares. / Como prolongados ecos que de lejos se confunden / En una tenebrosa y profunda unidad, / Vasta como la noche y como la claridad, / Los perfumes, los colores y los sonidos se responden. / Hay perfumes frescos como carnes de niños, / Suaves cual los oboes, verdes como las praderas, / Y otros, corrompidos, ricos y triunfantes, / Que tienen la expansión de cosas infinitas, / Como el ámbar, el almizcle, el benjuí y el incienso, / Que cantan los transportes del espíritu y de los sentidos»; traducción de Luis Martínez De Merlo (Madrid: Cátedra, 2006).

1. Introducción

Al abordar cuestiones relacionadas con la naturaleza y protoecología a través de la mitología y el arte, conviene echar la vista atrás y considerar que, por ejemplo, entre los griegos no existía la noción moderna de medio ambiente pero sí la idea de la importancia del contexto que los rodeaba. Un buen ejemplo de ello es la famosa descripción, en el canto XVIII de la *Iliada*, del escudo de Aquiles, en el que aparecían «la tierra, el cielo y el mar, el sol infatigable y la luna llena, y todos los signos que coronan el cielo»³. Hefesto dibujó cinco zonas en el escudo, decorándolo con paisajes urbanos y rurales: una ciudad en paz, pero en medio de disputas judiciales; una ciudad en guerra, iluminada por el brillo de las armas, rodeada de asedios, y protegida por la fuerza de ancianos, mujeres y niños, y por el favor divino. Había también un campo fértil listo para ser arado, poblado de bueyes y campesinos; había un *temenos* real lleno de niños dedicados a la cosecha y funcionarios disponiendo un banquete con un viñedo cargado de uvas y jóvenes cantando y jugando en él; había un rebaño de vacas, amenazado por leones agresivos y pastores acompañados de perros que se esforzaban por defenderlas y un pasto de ovejas blancas. A todo esto, Hefesto añadió una escena de danza en la que hombres y mujeres jóvenes giraban cogidos de la mano, mientras dos acróbatas iniciaban una actuación. Y, para rodearlo todo, en el último círculo, modeló la inmensidad del río Océano⁴.

Si es cierto, como sostiene Philippe Descola, que la naturaleza es en sí misma un producto cultural históricamente determinado⁵, tal vez la descripción del escudo de Aquiles pueda constituir un ejemplo de cómo entendían los griegos la noción de medio ambiente: una serie de microcosmos en centros concéntricos en los que los elementos naturales crean la historia y actúan junto con los hombres, mientras que el Océano, un río circular que no conoce principio ni fin, lo encierra todo con su inmensa fuerza y su incesante fluir. Un *thauma*, capaz de suscitar tanto admiración como asombro, como deseaba el divino artesano⁶.

A partir de estas breves premisas, resulta fundamental detenerse en otra cuestión central del mundo antiguo, es decir, el hecho de conceptualizar la

³ Homero, *Iliada* XVIII, 670-674, traducción de Óscar Martínez García (Madrid: Alianza Editorial, 2013).

⁴ Homero, *Iliada* XVIII, 481-605.

⁵ Philippe Descola, *Par-delà nature et culture* (Paris: Gallimard, 2005), 72.

⁶ Homero, *Iliada* XVIII, 467; traducción de Martínez García (Madrid: Alianza Editorial, 2013).

naturaleza mediante el uso del mito, que «[...] cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento de que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos»⁷, y la creación artística. En particular, la combinación de estos medios permite la formulación de unas personificaciones de elementos conectados con la naturaleza que, a través de un proceso de codificación del lenguaje figurativo, llega hacia la elaboración de un repertorio de imágenes y de atributos iconográficos propios del mundo natural. En este trabajo se hará hincapié sobre la formulación del paisaje en el mundo antiguo, con un enfoque particular sobre la iconografía de la tierra nilótica.

2. La formulación del paisaje en el arte: una introducción

La representación de paisajes, y en particular la tipología nilótica, está documentada ya en Egipto en la decoración de paredes y pavimentos de palacios faraónicos y tumbas nobiliarias desde el Reino Antiguo⁸. Se trataba de frescos o relieves policromados que representaban jardines, estanques con plantas acuáticas y aves, hipopótamos, cocodrilos y otros animales propios del río egipcio. Se han identificado similitudes entre algunos de los detalles del mosaico de *Praeneste* (120-110 a. C.; Fig. 2), concretamente de la zona superior, y las pinturas del antiguo Egipto, donde a menudo se combinan momentos de la vida cotidiana con escenas de caza en el territorio desértico⁹. Sin embargo, los testimonios egipcios difieren del mosaico de Palestrina y de las composiciones nilóticas posteriores de época romana, ya que todos los elementos se sitúan en un único nivel espacial, sin diferenciación entre primer plano y fondo¹⁰ (Fig. 1).

⁷ Mircea Eliade, *Mito y Realidad* (Barcelona: Labor, 1991), 7.

⁸ Algunos ejemplos son las tumbas de las necrópolis de Saqqara y Tebas, y los pavimentos del palacio de Akenatón en Tell el-Amarna. Para profundizar sobre este tema concreto, véase: Daniel Norman De Garis, *The Mastaba of Ptahhotep and Akhethetep at Saqqara* (London: Gibert & Rivington, 1900); Daniel Norman De Garis, *The Tomb of Nakht at Thebes* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1917). La temática también es tratada en: Achille Adriani, *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica nel Museo greco-romano di Alessandria* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 1959), 27; Mariette De Vos, *L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale* (Leiden: Brill, 1980), 81-84; Andy Merrills, *Roman Geographies of the Nile. From the Late Republic to the Early Empire* (Cambridge: Cambridge University Press, 2017), 53-54; Paul Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy* (Leiden: Brill, 1995), 99-102.

⁹ Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina*, 99.

¹⁰ Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina*, 182-183.



Figura 1. Jardín ideal de la tumba de Nebamun, British Museum, Londres (1543-1292 a. C.). Fuente: https://it.wikipedia.org/wiki/Nebamun#/media/File:Le_Jardin_de_N%C3%A9bamoun.jpg

Sin embargo, existen algunas imágenes egipcias con episodios de caza en las que los animales se sitúan unos junto a otros entre rocas y arbustos, como para sugerir una vista de pájaro, casi simulando una ilusión de perspectiva que, sin embargo, como aplicación verdaderamente consciente, era desconocida en el arte de los faraones¹¹. Esta aplicación no era, sin embargo, ajena al arte griego, que, a través de las conquistas de la pintura y la especulación en cartografía y geometría, consiguió ampliar enormemente la escenografía de los entornos mediante la representación de elementos paisajísticos y el uso de

¹¹ Algunos ejemplos son las escenas de caza que muestran al faraón Tutankamón en su carro con perros persiguiendo antílopes, asnos salvajes, hienas y avestruces. Para más detalles, véase: Christiane Desroches-Noblecourt, *Vie et mort d'un pharaon Toutankhamon* (Paris: Hachette, 1963).

diferentes niveles espaciales para la inserción de figuras¹². De este modo, se formuló un primer plano y un fondo, del que se pueden encontrar interesantes pruebas en algunas descripciones del siglo v a. C.¹³ así como en obras famosas que han llegado hasta nuestros días¹⁴. Sin embargo, a partir del periodo helenístico se alcanzó una experiencia de mayor madurez en la adopción de los principios de la perspectiva. La contribución verdaderamente crucial de la escuela alejandrina a la creación paisajística de la época romana se encuentra en el incomparable interés geográfico, que se impuso como canon indispensable en la especulación cartográfica de los siglos siguientes¹⁵.

2.1. El «paisaje cartográfico»: premisas y desarrollo del género paisajístico

El interés por la geografía, materializado en la elaboración de un género «cartográfico», llegó a ser tan decisivo que influyó en el desarrollo de la pintura al favorecer la aparición de formas híbridas, entre las que probablemente se encuentran también las denominadas perspectivas «a vista de pájaro». Un indicio preciso aparece en el testimonio del griego Teofrasto, recogido por Diógenes Laercio. En el pórtico inferior del Peripatos, el filósofo pide explícitamente que se cuelguen los *pinakes* en los que se representaban los globos terráqueos¹⁶, un antecedente quizás del *orbis terrarum* que Agripa colocó en las paredes de la *porticus Vipsania* en el *Campus Martius*¹⁷. Resulta interesante observar que el verbo utilizado por Plinio para referirse al famoso mapa es «*spectare*», que podría equivaler al término griego «Θεασάμενος» empleado por Polibio, en el prólogo de sus *Historias*, para referirse a visiones de ciudades:

¹² Roger Ling, «Studios and the Beginnings of Roman Landscape Painting», *Journal of Roman Studies* 67 (1977): 15-16.

¹³ Véase, en particular, la descripción de la batalla de Maratón en la Stoa Poikile: Pausanias, *Descripción de Grecia* I, 15, 4; también es ilustrativa la descripción de las pinturas de Polinoto en la Lesche de las Cnidas en Delfos: Pausanias, *Descripción de Grecia* X, 25-31.

¹⁴ Tal es el caso, sin duda emblemático, del cráter del pintor de los Nióbidas, conservado del Museo del Louvre.

¹⁵ Meyboom, *The Nile Mosaic of Palestrina*, 187-189.

¹⁶ «ἀναθεῖναι δὲ καὶ τοὺς πίνακας ἐν οἷς αἱ τῆς γῆς περίοδοι εἰσιν»: Diógenes Laercio, V, 52.

¹⁷ «[...] cum urbem terrarum ubi spectandum propositurus esset»: Plinio, *Historia Natural* III, 17.

ὅπερ ἐκ μὲν τῶν κατὰ μέρος γραφόντων τὰς ἱστορίας οὐχ οἷόν τε συνιδεῖν, εἰ μὴ καὶ τὰς ἐπιφανεστάτας πόλεις τις κατὰ μίαν ἐκάστην ἐπελθὼν ἢ καὶ νῆ Δία γεγραμμένας χωρὶς ἀλλήλων θεασάμενος εὐθέως ὑπολαμβάνει κατανενοηκέναι καὶ τὸ τῆς ὅλης οἰκουμένης σχῆμα καὶ τὴν σύμπασαν αὐτῆς.

No podemos esperar adquirir una visión histórica de conjunto leyendo monografías que traten de acontecimientos particulares, del mismo modo que no podemos creer que hemos comprendido exactamente la representación del mundo y todas sus disposiciones y ordenaciones por el mero hecho de haber visitado una de las ciudades más ilustres, o por haberlas vistas representadas separadamente unas de otras¹⁸.

Los términos empleados por Polibio y Plinio indican una auténtica contemplación en el acto de ver. En el autor griego, sin embargo, es posible percibir una referencia al hecho de que en el siglo II a. C. ya existían imágenes de ciudades que, aunque eran creaciones independientes, podían admirarse a través de series paralelas. Una posible evocación tal vez, pero en este caso se trata solo de una suposición personal, a los *pinakes* del Peripatos a los que alude Diógenes Laercio.

En cuanto a la formulación del «paisaje cartográfico», este se elaboraría a partir de un enfoque pictórico, utilizando las herramientas de la corografía y la topografía, que es *rei verae descriptio*¹⁹. A este respecto, destaca la referencia a un famoso pasaje de Diodoro Sículo en el que se narra que en el año 164 a.C., Ptolomeo IV, expulsado de Egipto por su hermano menor, llegó a Roma para pedir al Senado la restitución de sus poderes²⁰. En Roma fue acogido por Demetrio, su conciudadano, que ya era conocido por su trabajo como pintor, como confirma un pasaje de Valerio Máximo que lo describe como «pintor alejandrino»²¹. Igualmente importante es el apodo que recibe Demetrio, a quien Diodoro llama «el topógrafo», y el hecho de que el pintor se sirviera de un mapa ilustrado para convencer al Senado romano. Este texto es crucial, ya que en él coexisten tanto la atestación de un mapa ilustrado que, en mi opi-

¹⁸ Polibio, *Historias* I, 4, 6, traducción de Manuel Balasch Recort (Madrid: Editorial Gredos, 2009).

¹⁹ Cita del gramático Servius sobre el paisaje africano donde Virgilio desembarca a Eneas: Servio, *Comentarios sobre Virgilio* I, 159 («*Topothèsia est, id est fictus secundum poeticam licentiam locus [...] nam topographia est rei verae descriptio*»).

²⁰ Diodoro Sículo, *Biblioteca histórica* XXXI, 18, 2.

²¹ Valerio Máximo, *Hechos y dichos memorables* V, 1, 1f; traducción de María Luisa Harto Trujillo Santiago López Moreda and Joaquín Villalba Álvarez (Madrid: Gredos, 2003).

nión traería a la mente los *pinakes* antes mencionados, como el significado de *topographos*²², que, connotaría a un pintor paisajista que también pintaba corografías, es decir, mapas territoriales. En este sentido, un documento que se configura como reflejo de los avances alcanzados es el mosaico del Nilo de Palestrina, en el que la escasa referencia geográfica se combina con una técnica paisajística, sin duda obra de un artista especializado, que debería coincidir posiblemente con la figura de un *topographos* (Fig. 2).



Figura 2. Mosaico nilótico de Palestrina, Museo Archeologico Nazionale Palestrina (120-110 a. C.). Fuente: https://it.wikipedia.org/wiki/Mosaico_del_Nilo#/media/File:Nile_Mosaic.jpg

2.2. La representación del paisaje en el mundo romano

Dentro del estudio de la génesis y desarrollo de la creación paisajística en el repertorio artístico romano, creo que un punto de partida adecuado puede encontrarse en la definición del término «Paesaggio» en la *Enciclopedia de-ll'Arte Antica* editada por Bianchi Bandinelli (1963):

²² Sobre el significado de *topographos*: Ptolomeo, *Geografía* I, 5.

Il Vocabolario delle Arti del Disegno di F. Baldinucci (1681), definiva il paesaggio nell'arte nel modo seguente: «Paesi, appresso i Pittori sono quella sorta di pitture, che rappresentano campagne aperte, con alberi, fiumi, ponti e piani ed altre cose da campagna e villaggio». La rappresentazione del paesaggio appare dunque subito essenzialmente pittorica. [...] Sono dunque due istanze diverse, da tenere distinte: una, la rappresentazione di elementi paesistici come complemento descrittivo di un ambiente; l'altra la rappresentazione del paesaggio come precipuo elemento costitutivo, sia concettuale che formale, dell'espressione artistica, sia che ci si valga o meno del complemento di figure umane o di animali, che restano subordinate al paesaggio anche se servono a caratterizzarlo. È chiaro che soltanto in questo secondo caso la rappresentazione paesistica assume l'autonomia artistica di una particolare categoria di pittura di paesaggio²³.

En este texto, es interesante destacar la definición de Baldinucci de 1681, donde se pone de manifiesto el profundo vínculo de continuidad e interdependencia entre pintura y paisaje, basado en la riqueza de la tradición de los siglos anteriores, resultado también de la herencia de los testimonios clásicos, en particular de Vitruvio y Plinio, como se señalará más adelante. Volviendo a la definición de Bandinelli, se definen claramente dos instancias diferentes en relación con el paisaje. En la segunda, en particular, en la que la figura humana y animal falta o desempeña una función secundaria en la economía de la imagen, el paisaje se entiende como una forma artística lograda e independiente²⁴. Este género es, sin embargo, un logro del Renacimiento, como había entendido correctamente Edward Norgate, pintor cercano a Rubens, hacia mediados del siglo XVII²⁵:

For it doth not appeare that the antients made any other Accompt or use of it but as a servant to their other peeces, to illustrate or sett of their Historicall painting by filling up the empty Coners, or void places of Figures and story, with some fragment of Landscape in reference to their Histories they made. [...] But to reduce this part of painting to an absolute and intire Art, and to

²³ Ranuccio Bianchi Bandinelli. S.v. «Paesaggio», en *Enciclopedia dell'Arte Antica*, V: 816-828 (Roma: Treccani, 1963), 816.

²⁴ Monica Salvadori, «Amoenissimam parietum picturam. La fortuna del paesaggio nella pittura parietale romana», *Eidola. International Journal of Classical Art History* 5 (2008): 23-25.

²⁵ Eugenio La Rocca, *Lo spazio negato. La pittura di paesaggio nella cultura artistica greca e romana* (Milano: Mondadori Electa, 2008), 7-13.

confine a man's industry for the tearme of Life to this onely, is as I conceive an Invencon of these later times, and though a Noveltie, yet a good one, that to the Inventors and Professors hath brought both honour and profit²⁶.

No parece que los antiguos tuvieran en gran estima el paisaje y lo utilizaran solo como ayuda para sus otras obras, para ilustrar o enfatizar cuadros de temas históricos llenando los espacios vacíos de figuras e historias con algún fragmento de paisaje en referencia a las historias que hicieron. [...] Pero la conversión de esta parte de la pintura en un arte completo e independiente, con la consiguiente posibilidad de que el hombre le dedique toda la actividad de su vida, constituye un invento de los últimos tiempos, una novedad, sin embargo excelente, que ha traído honores y beneficios a inventores y profesores²⁷.

Solo a partir del Renacimiento la visión de un entorno natural se convierte así en un género artísticamente autónomo²⁸. Nada más extraño, por contra, en la pintura antigua, en la que no existe una percepción directa de la naturaleza y el paisaje representado se propone, en casi todos los casos, como escenografía o decoración, jamás extrapolado del contexto pictórico de la pared. En la Antigüedad, las representaciones de entornos, aparentemente naturales, se modelan en realidad según esquemas regulares y repetitivos definidos como *topia*, que no presentan ninguna independencia dentro del sistema decorativo, configurándose como imágenes delimitadas sobre fondos abstractos o como viñetas aisladas²⁹. La escenografía resulta así funcional a la acción, sin llegar a constituir un elemento fundador de la representación³⁰.

En cuanto al ya mencionado término *topia*, aparece en dos importantes fuentes clásicas, como son el *De Architectura* de Vitruvio (VII 5, 1-2) y la *Naturalis Historia* de Plinio el Viejo (XXXV, 116). Sin entrar en los detalles específicos de los textos, cabe señalar que en el texto de Vitruvio este término se asocia a las características particulares de los sujetos representados (*ab*

²⁶ Edward Norgate, *Miniatura or The Art of Limming* (Oxford: Oxford University Press, 1919), 44-45.

²⁷ Traducción de la autora.

²⁸ Ernst Hans Gombrich. «La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio», en *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, ed. por Ernst Hans Gombrich, 156-163 (Milano: Mondadori Electa, 1973), 157; La Rocca, *Lo spazio negato*, 7-13.

²⁹ Jean-Michel Croisille, *Paysages dans la peinture romaine. Aux origines d'un genre pictural* (Paris: Picard, 2010), 12.

³⁰ La Rocca, *Lo spazio negato*, 11.

certis locorum proprietatibus). En este sentido, en la pintura de paisaje, los pintores no se dedican a reproducir contextos reales, sino que centran su atención en lo que convencionalmente se consideran los elementos típicos de una escena en un entorno natural, es decir, los *topia*. Esto se encuentra también en el texto de Plinio, aunque éste último habla de «*topiaria opera*» (*lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, amnes, litora*) y no de «*varietatibus topiorum*» (*portus, promunturia, litora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, pecora, pastores*), como en Vitruvio. En cualquier caso, según las fuentes clásicas, las pinturas de paisajes son tales en la medida en que se realizan formalmente a partir de un repertorio establecido, dentro del cual la invención del artista se expresa libremente, creando imágenes absolutamente tipificadas y fantásticas³¹. Entre los motivos recurrentes figuran elementos vinculados al mundo del agua (mar, estanque, río, cascada) y estructuras arquitectónicas en contacto directo con esta realidad, bosques, en su mayoría cargados de significado sagrado, y colinas. También es fundamental la presencia de figuras humanas, representadas en diversas situaciones. Lo más interesante es que nunca se trata de una representación de la naturaleza en términos «absolutos»: el paisaje resulta atractivo en cuanto teatro de la acción del hombre y lugar modificado por la manipulación humana, y no como simple visión contemplativa³².

3. Mito y arte en la construcción romana del paisaje de Egipto

Tras introducir algunas nociones relativas al proceso de formulación del paisaje en el mundo antiguo, la atención se dirige hacia una peculiar tipología paisajística que alcanzará una considerable fortuna iconográfica en el arte romano. De hecho, entre las numerosas variantes paisajísticas reproducidas en el repertorio del Imperio destacan, por su indudable carácter alternativo, los llamados «paisajes nilóticos». Se trata de paisajes fantásticos que, aunque representados con rasgos realistas, con constantes referencias al delta del Nilo y a las actividades cotidianas que se desarrollan a lo largo del río, se convierten en cuadros decorativos y amenos³³. Un aspecto central en la construcción

³¹ La Rocca, *Lo spazio negato*, 32-33; Salvadori, «*Amoenissimam parietum picturam*. La fortuna del paesaggio nella pittura parietale romana», 26-28.

³² Pierre Grimal, *I giardini di Roma antica* (Milano: Garzanti, 1990), 94.

³³ Eleonora Voltan a). «*Visioni d'Egitto*. I topoi iconografici della terra egizia nella pittura romana», en *Le cose nell'immagine*, ed. por Maurizio Harari and Elena Pontelli, 261-270 (Roma: Quasar, 2022), 261.

iconográfica del territorio de Egipto es que resulta estar siempre íntimamente relacionado con el curso de agua que lo atraviesa, sobre todo en el momento de la inundación. Este vínculo ya aparece en el mundo griego: en la *Odisea*, por ejemplo, el mismo término «Egipto» indica tanto el país como el río, lo que hace aún más evidente la coincidencia de ambos elementos³⁴. Más tarde, el historiador Heródoto afirmará que: «Egipto es el don del Nilo»³⁵.

Al ahondar en el tema objeto de este estudio, es posible identificar, a nivel general, la repetición de sujetos específicos en la documentación arqueológica conservada. En primer lugar, las representaciones de la flora y la fauna, que caracterizan el contexto egipcio, desempeñan un papel fundamental en la creación y posterior interpretación de estas escenas figurativas. Además, la inclusión de edificios con torres, pabellones, templos, vallas y otras estructuras constructivas contribuye a dibujar contornos más nítidos y realistas del horizonte arquitectónico egipcio³⁶. En segundo lugar, la representación de los pigmeos, que animan el escenario egipcio en diferentes modalidades, es un elemento indispensable en la composición iconográfica del escenario nilótico. Estos personajes ya eran mencionados por Homero, que los cita en un célebre fragmento: «Los troyanos avanzaron con alaridos y gritos, como pájaros, como los gritos de las grullas en el cielo, huyendo del mal tiempo y de la gran lluvia y volando a gritos hacia las corrientes oceánicas llevando la muerte y el exterminio a los pigmeos»³⁷. Heródoto también se refiere a los pigmeos, describiéndolos como hombres pequeños, más bajos que las personas normales³⁸. Diversas fuentes clásicas vuelven sobre el tema, que también se refleja de manera eficaz en la producción artística, empezando por los testimonios más antiguos del mundo griego, en las primeras décadas del siglo VI a. C., y del mundo etrusco, entre los siglos IV y III a. C. Sin entrar en el específico, considero útil destacar el hecho de que el tipo de pigmeo representado en el repertorio helenístico y, posteriormente, en el romano, combina la pseudoetnografía antigua, que vería el origen de la raza

³⁴ Homero, *Odisea* XIV, 257-258.

³⁵ Heródoto. *Historia* II, 5, 1, traducción de Manuel Balasch Recort (Madrid: Editorial Gredos, 2006).

³⁶ Sobre este tema, véase: Filippo Coarelli, «La pompé di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina», *Ktema* 15 (1990): 225-251; Voltan, Eleonora, «De la piedra a la iconografía. Materiales pétreos y arquitecturas pintados en los paisajes de Egipto: el caso de los picta nilotica romana». En *La piedra en el patrimonio monumental*, ed. por Eduardo Azofra Agustín, Jacinta García-Talegón and Alexandra Gutiérrez-Hernández, 231-241 (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2022), 235-240.

³⁷ Homero, *Ilíada* III, 2-6, traducción de Óscar Martínez García (Madrid: Alianza Editorial, 2013).

³⁸ Heródoto. *Historia* II, 32.

pigmea en Egipto, con las características físicas relacionadas con la acondroplasia, popularmente conocida como enanismo³⁹. Estos personajes son los que coinciden con los representados en la mayoría de los escenarios nilóticos de época romana (Fig. 3 y Fig. 4).

Antes de seguir con el análisis más detallado de los elementos figurativos del paisaje nilótico, resulta interesante detenerse brevemente en los contextos de procedencia de los hallazgos analizados. En este sentido, un elemento imprescindible en el camino hacia la comprensión de las pinturas nilóticas concierne a su integración en un contexto arquitectónico y, por tanto, al proyecto mismo dentro del cual fueron elaboradas. Por esto, conviene tener presente un axioma esencial dentro de la organización del aparato decorativo, es decir, el estrecho vínculo de convivencia entre la elección iconográfica del contexto y la funcionalidad del mismo⁴⁰. Se trata, por tanto, de un mecanismo que determina la elección del tema figurativo para un determinado espacio arquitectónico y que interesa sobre todo a los ejemplos atestiguados tanto en edificios o estructuras públicas en las que el agua desempeña un papel protagonista, como en el caso de las termas o las cisternas, como en espacios privados, especialmente en peristilos y jardines⁴¹. En cambio, son menos frecuentes estos hallazgos en lugares de culto y en contextos funerarios. Entrando en materia, del total de setenta y cuatro pinturas de tema nilótico, doce pertenecen a un contexto público, sesenta y uno a un contexto privado y un ejemplar procede de un contexto arqueológico desconocido, aunque de este último se conoce su procedencia geo-

³⁹ La bibliografía al respecto es muy variada y, sobre todo en las últimas décadas, se ha producido un importante debate sobre el tema. En particular, véase: John Clarke. «Three uses of the Pygmy and the Aethiops at Pompeii: Decorating, Othering, and Warding Off Demons», en *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World*, ed. por Laurent Bricault, Miguel John Versluys and Paul Meyboom, 155-169 (Leiden: Brill, 2006); Veronique Dasen, «Dwarfism in Egypt and classical antiquity: iconography and medical history», *Medical History* 32 (1988): 253-276; Veronique Dasen, *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece* (Oxford: Oxford University Press, 1993); Pietro Janni, *Etnografía e mito. La storia dei Pigmei* (Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978); Rolf Tybout, «Dwarfs in discourse: the functions of Nilotic scene and other Roman Aegyptiaca», *Journal of Roman Archaeology* 16 (2003): 505-515; Eleonora Voltan c), «Tra utopia e alterità. Spunti di riflessione sull'elaborazione e la definizione dei *picta nilotica romana*», *Eviterna* 12 (2022): 122 - 138.

⁴⁰ Andrew Wallace-Hadrill. «Case dipinte. Il Sistema decorativo della casa romana come aspetto sociale», en *Roma. La pittura di un Impero*, ed. por Eugenio La Rocca, 31-37 (Milano: Skira, 2009), 34-35.

⁴¹ Unas referencias bibliográficas fundamentales sobre estos aspectos son: Caitlín Eilís Barrett, «Recontextualizing Nilotic Scenes: Interactive Landscapes in the Garden of the Casa Dell'Efebo, Pompeii», *American Journal of Archaeology* 121, n°. 2 (2017): 325-332; Caitlín Eilís Barrett, *Domesticating Empire: Egyptian Landscapes in Pompeian Gardens* (Oxford: Oxford University Press, 2019), 23-36.

gráfica⁴². A nivel general, la mayoría de las escenas nilóticas proceden principalmente de contextos privados, concretizados sobre todo en residencias que se datan principalmente en la segunda mitad del siglo I d. C. Este frangente cronológico se corresponde a una coyuntura histórica en la que, de forma aún más destacada, la tierra de Egipto desempeñó un papel indiscutiblemente significativo en el tablero romano no solo desde un punto de vista geopolítico y económico, sino también cultural. Un momento en el que ese entretejido multicolor de mundos culturales diferentes se intensifica aún más y en el que el cosmos egipcio se convierte no solo en botín personal del emperador, sino también en modelo de comparación, adquisición y posterior reelaboración figurativa.



Figura 3. Pintura nilótica de Pompeya, Casa del Doctor, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (inv. 113195); siglo I d. C. Fuente: Voltan 2022 c), 132, fig. 6.



Figura 4. Friso de Estabia (Villa de Ariana), Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (inv. 9099); siglo I d. C. Fuente: Voltan 2022 b), 235, fig. 5.

⁴² Eleonora Voltan, *Picta Nilotica Romana. L'elaborazione e la diffusione del paesaggio nilotico nella pittura romana* (Oxford: Archaeopress, 2023), 215-223.

3.1. Los elementos iconográficos del paisaje nilótico

Como ya se ha mencionado *supra*, existen unas series de elementos iconográficos que caracterizan la representación del paisaje nilótico romano. Aunque no se trate de verdaderas personificaciones míticas, como ocurre con otros componentes de la naturaleza⁴³, estos elementos parecen presentarse como los *topia* antes mencionados, es decir como detalles que caracterizan un entorno natural. En primer lugar, se encuentran los sujetos pertenecientes al mundo de la flora, que se perfilan como componentes esenciales en la recreación paisajística de Egipto: palmeras⁴⁴, flores de loto y plantas acuáticas de distintos tipos. En segundo lugar, figuran los elementos relacionados con la representación de la fauna que vive a orillas del Nilo. Patos, cocodrilos e hipopótamos mantienen la supremacía de presencia en las composiciones con temática del Nilo, seguidos de representaciones menos frecuentes de ibis, serpientes, grullas, peces y aves en general. Otra categoría de elementos fundamentales son las estructuras constructivas: cabañas, edificios en forma de torre, altares, recintos a dos aguas o fortificados, pórticos y tejadillos o modestos pabellones son algunos de los detalles más recurrentes en el repertorio iconográfico inspirado en la tierra del Nilo⁴⁵ (Fig. 5 y Fig. 6). Finalmente, se destaca la presencia de los personajes que actúan como los verdaderos protagonistas de los escenarios nilóticos, es decir, los pigmeos. Además de lo que se ha ya comentado sobre estas figuras, cabe añadir que numerosas son las acciones en las que se encuentran involucrados los pequeños personajes: escenas religiosas, eróticas, de pesca, pero también de lucha contra la fauna del Nilo (Fig. 7). Estas últimas, concretamente, se

⁴³ Estos temas serán tratados en detalles en los otros trabajos de este volumen.

⁴⁴ La investigadora que ha ahondado en la iconografía de la palmera y su significado es Ana Valtierra, quien ha dedicado al tema varias publicaciones. Ver: «Que ha de resistir el apremio: sobre lo simbólico de la palmera en el mundo griego», *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática* 11 (2005): 29-58; «A propósito de un emblema de Alciato: cualidades excepcionales de la palmera en el imaginario griego de la Antigüedad», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*, editado por José María Maestre, Joaquín Pascual, Luis Charlo y Antonio Prieto, vol. 3, 1555-1566. Madrid: CSIC, 2009; «La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía». *Revista digital de Iconografía Medieval* 9-17 (2017): 105-124. «Heritage disappeared? Some notes on the interpretation of the Eurymedon bronze palm tree in Delphi», *Pallas: Revue d'études antiques* 118 (2022): 151-175. «Olive ou palmier? Iconographie et appropriation athénienne de la plante sacrée de l'acouchement de Léto. *Menmosyne. A Journal of Classical Studies* (2024). <https://doi.org/10.1163/1568525x-bja10173>. Por lo que respecta al mundo romano, véase: Eleonora Voltan and Ana Valtierra, «Et palmae arbor valida. Alconi spunti sull'iconografia della palma nella pittura nilotica romana», *Eikón Imago* 15 (2020): 593-613.

⁴⁵ Voltan, *Picta Nilotica Romana*, 228-236.

podrían considerar como tópicos en dos niveles de lectura. Un primer nivel, más específico, permitiría identificar los elementos singulares que caracterizan el horizonte nilótico: en este caso los animales y los pigmeos, como sujetos que caracterizan el escenario egipcio. Además, a un segundo nivel, considerando la composición en general, representa uno de los *topoi* temáticos fundamentales de este género figurativo: el *leitmotiv* del enfrentamiento entre pigmeos y fauna nilótica, propuesto en pintorescas variantes como en el caso de la célebre geranomaquia⁴⁶. Aunque este último tema se conserva sobre todo en los mosaicos, desde luego no faltaron testimonios en el ámbito pictórico. Un reflejo se encuentra en algunas reproducciones gráficas del siglo XIX, como la que reproduce un fresco, hoy perdido, con escenas de geranomaquia en la Casa de los Capiteles Pintados de Pompeya (Fig. 8).



Figura 5. Pintura nilótica de Herculano, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (inv. 8651); siglo I d. C. Fuente: Voltan 2022 c), 128, fig. 2.



Figura 6. Pintura nilótica de Herculano, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (inv. 9229); siglo I d. C. Fuente: Voltan 2022 c), 129, fig. 4.

⁴⁶ La geranomaquia es la lucha mítica entre las grullas y los pigmeos, que se convertirá en un tema muy difundido en la literatura, a partir de Homero (*Iliada* III, 2-6), y en el arte figurativo. La geranomaquia se mitificará contando el odio insuperable entre las grullas y los pigmeos, que veían sus cosechas destruidas y su territorio arruinado por sus implacables enemigos, buscando una explicación en la leyenda de una doncella de excepcional belleza, Oinoe, que se convertirá en la madre de Mopsos, y que en su inmenso orgullo despreció a Artemisa y Hera. Esta última diosa, ofendida, convirtió a Oinoe en una grulla, lo que la hizo odiosa para los pigmeos. Oinoe no quería abandonar el país por amor a su hijo, pero los pigmeos se armaron y la expulsaron (Ovidio, *Las metamorfosis* VI, 90). En general sobre este tema: Asher Ovadiah and Sonia Mucznik, «Myth and Reality in the Battle between the Pygmies and the Cranes in the Greek and Roman Worlds», *Gerión* 35/1 (2017): 141-156.



Figura 7. Pintura nilótica de Pompeya, Casa de los Pigmeos, *in situ*; siglo I d. C.
Fuente: Voltan 2022 c), 132, fig. 7.



Figura 8. Reproducción gráfica con escena de geranomaquia, Pompeya, Casa de los Capiteles Pintados. Fuente: Versluys 2002, 464, fig. 163.

3.1.1. La representación del río Nilo

Después de haber tratado algunos de los elementos principales en la elaboración del paisaje nilótico romano, falta añadir algo más sobre el elemento que genera la vida misma en este territorio, es decir el río Nilo. Llegados a este punto, la cuestión se hace especialmente interesante. En las pinturas nilóticas de época romana, el río aparece como un elemento definitorio del paisaje que, a través de sus periódicas crecidas, produce la riqueza y abundancia de estas tierras. En mi opinión, su flujo rectilíneo parece reflejarse también en la propia forma de las escenas pintadas, ya que en casi todos los casos estas se representan como friso. En el siglo pasado, Schefold remontó el origen de esta moda al Egipto helenístico, ya que la forma oblonga de las pinturas estaría vinculada a la de los modelos originales dibujados en rollos de papiro⁴⁷. Una interpretación a la que difícilmente se puede negar su indudable sugerencia sobre la que, sin embargo, conviene desarrollar ulteriores consideraciones. Desde un punto de vista más «técnico», es fundamental considerar un hecho bien conocido en la elaboración de las composiciones figurativas paisajísticas griegas y romanas: la adopción de un sistema plano y no espacial en el que los motivos figurativos tienden a extenderse longitudinalmente en bandas y no en profundidad⁴⁸. Además de este dato, más relacionado con la estructuración del esquema figurativo, también es interesante considerar lo que llamaría la «sugerencia comunicativa» de la imagen. La utilización del sistema plano en el esquema compositivo se encuentra quizás en el mismo fluir del Nilo. Un fluir lineal, como recuerda Estrabón al hablar de la situación en el Egipto Medio, «[...] el río fluye recto en un solo cauce por algo así como cuatro mil estadios y a veces se interponen algunas islas...»⁴⁹. Un juego probablemente entre la aplicación técnica y la sugerencia evocadora destinado a crear la ilusión de un flujo eterno e ininterrumpido, cristalizado en las pinturas nilóticas romanas.

A diferencia de las pinturas, donde el río aparece como elemento en su forma «natural», en otros soportes, como los mosaicos y la escultura en particular, el Nilo está representado en su forma personificada. Las características y los atributos iconográficos que posee la personificación del río son las que

⁴⁷ Karl Schefold, *Vergessens Pompeji: unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben* (Bern: Francke, 1962), 47.

⁴⁸ La Rocca, *Lo spazio negato*, 35.

⁴⁹ Estrabón, *Geografía* XVII, 1, 4, traducción de Juan Luis García Alonso, María Paz de Hoz García-Bellido y Sofía Torallas Tovar (Madrid: Editorial Gredos, 2015).

corresponden, en línea general, al dios Océano. Este vínculo se refleja ya en la mitología griega, dado que todas las aguas, saladas o dulces, descendían de Océano, hijo mayor de Urano y Gea, y pertenecían a un único sistema de aguas subterráneas. La cosmogonía más antigua, atestiguada por Homero, veía en Océano un gran río que rodeaba la tierra y daba origen a todos los cursos de agua⁵⁰. Por lo que respecta su iconografía, esta cuenta con atributos y características concretas que se reconocen claramente como suyas. Océano en la época arcaica, al ser considerado un elemento natural abstracto, carecía de una representación antropomórfica, ya que, como se ha mencionado, se le consideraba un inmenso río que rodeaba la tierra en toda su esfericidad. Posteriormente, aunque en la época griega clásica y posteriormente en la helenística comienzan a perfilarse ciertos elementos que caracterizan a esta deidad, solo el arte romano marca el punto crucial en su personalización⁵¹. Se observa una tendencia a representar al dios mediante una máscara insertada dentro de medallones muy elaborados y vinculados a temas marinos, en particular en los mosaicos norafricanos⁵². Igualmente, fundamental es la elección de representar únicamente la cabeza del dios-río. Este aparece como un anciano caracterizado por una larga barba, cabellos verdes formados por algas y de la parte superior de su cabeza surgen dos tenazas de langosta⁵³. Sin embargo, no solo se difundieron estos modelos iconográficos, sino también una formulación artística de Océano como personificación de dios-río. En general, en esta iconografía la deidad se presentaba en una postura monumental recostada (o en sus variantes apoyada o sentada), ataviados con un manto que cubría la cadera y las piernas dejando el torso al descubierto, y coronados normalmente con hojas lacustres y cañas. La figura masculina se caracterizaba por una frondosa cabellera y una barba descuidada. En las manos llevaba casi siempre objetos que lo identificaban, como un arpón o un remo, y también iba acompañado de un ánfora o una vasija llena de agua⁵⁴.

⁵⁰ Eduardo José Ríos, *La naturaleza del mito. Más allá de la mitología griega* (Venezuela: Semper Eadem Ediciones, 2018), 160.

⁵¹ María Isabel Rodríguez López, «Océano. Iconografía de un dios abismal y misterioso», *Revista de arqueología* 226 (2000): 30-41.

⁵² Para profundizar, véase: Francesca Ghedini, «Il mare nella produzione musiva dell'Africa Proconsolare. Il repertorio realistico», *Eidola* 2 (2005): 121-142.

⁵³ Este tipo de representación y sus variantes se observan frecuentemente en numerosas villas romanas, en particular en la *Hispania* romana, como por ejemplo en La Villa de Marteno (Carrenque); Villa de Dueñas (Palencia); Villa de Sasamón (Burgos).

⁵⁴ Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito: manual de iconografía clásica* (Madrid: Sílex, 2013), 301-302; Janusz Ostrowski, *Personifications of Rivers in Greek and Roman Art* (Krakow: Archeobooks, 1991), 21. Esta tipología iconográfica de dioses fluviales, como ya señaló

Τηθὺς δ' Ὠκεανῶ ποταμοὺς τέκε δινήεντας,
 Νεῖλόν τ' Ἀλφειὸν τε καὶ Ἡριδανὸν βαθυδίην,
 Στρυμόνα Μαίανδρόν τε καὶ Ἴστρον καλλιρέεθρον
 Φᾶσίν τε Ῥήσόν τ' Ἀχελῶόν τ' ἄργυροδίην
 Νέσσόν τε Ῥοδίον θ' Ἀλιάκμονά θ' Ἐπτάπορον τε
 Γρήνικόν τε καὶ Αἴσηπον θεῖόν τε Σιμοῦντα
 Πηνειὸν τε καὶ Ἔρμον ἑυρείτην τε Κάικον
 Σαγγάριόν τε μέγαν Λάδωνά τε Παρθενίον τε
 Εὐήνόν τε καὶ Ἀλδήσκον θεῖόν τε Σκάμανδρον·

Tetis con el Océano parió a los voraginosos ríos: el Nilo, el Alfeo, el Eridano de profundos remolinos, el Estrimón, el Meandro, el Istro de bellas corrientes, el Fasis, el Reso, el Aqueloo de plateados remolinos, el Neso, el Rodio, el Haliacmón, el Heptáporo, el Gránico, el Esepo y el divino Simunte, el Peneo, el Hermo, el Ceco de bella corriente, el largo Sangario, el Ladón, el Partenio, el Eveno, el Ardesco y el divino Escamandro⁵⁵.

Por lo que respecta la iconografía del río Nilo, el dios coincide con la representación de una figura anciana con barba y corona de hojas lacustres⁵⁶. En la mayoría de los casos se observa en posición reclinada y su apoyo puede

Ostrowski, tiene sus raíces en la época clásica, aunque comenzó a extenderse a partir del periodo helenístico. En concreto, el origen podría hallarse en una escultura alejandrina que representa al dios-río Nilo y que, sin embargo, no se ha conservado. No obstante, existen numerosas copias y variantes de este modelo de la época romana, como la famosa escultura de los Museos Vaticanos de la época flavia. En cuanto a la aparición del tipo iconográfico del dios-río reclinado, Ruth Michael Gais ha adoptado una perspectiva muy diferente: «The Vatican Nile and its variations indicate the later popularity of the pose in the Roman period, as do the adaptations of the Nile's pose for many other river-gods, the Tiber being the most familiar, and for Oceanus. It would seem most likely, as others have suggested, that Pausanias, familiar with the Roman use of the Hellenistic type, anachronistically associated the Olympia pedimental figures with the Roman river-god type. The Roman imperial coinage of Olympia would also confirm his impression, bearing as it did representations of Alpheios and Kladeos as reclining river-gods. However, the corner figures, A and P, from the East Pediment of the Temple of Zeus cannot be considered river-gods»: Ruth Michael Gais, «Some problems of River-God Iconography», *American Journal of Archaeology*, 82 (1978), 361.

⁵⁵ Hesiodo, *Teogonía*, 337-344, traducción de Bernardo Perea Morales (Madrid: Gredos, 2010).

⁵⁶ Sobre la producción musivaria de *Hispania* con el dios-río Nilo, véase: Andrea Gómez Mayordomo, «Iconografía del dios-río Nilo y su presencia en la musivaria hispanorromana», *Anas* 27-28 (2014-2015): 87-105. En general: Marie-Odile Jentel, «La représentation du dieu Nil sur les peintures et les mosaïques et leur contexte architectural», *Echos du Monde Classique. Classical Views*, 31 (1987): 209-216. Marie-Odile Jentel. s.v. «Neilos», en *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), vol. VI, 720-726 (Zürich: Artemis Verlag, 1992).

ser un animal, como un cocodrilo o un hipopótamo, una esfinge o, en algunos casos, una urna⁵⁷ (Fig. 9). Resulta asimismo interesante anotar que en algunas imágenes es acompañados *pecheis*, niños que corresponden a los codos de la altura hasta donde debe llegar el caudal total (Fig. 10):

En las orillas del Nilo juegan los Brazos, niños llamados así por su tamaño, queridos por el Nilo por más de una razón, y en primer lugar porque anuncian a los egipcios la profundidad que alcanzará la crecida. Son las olas las que los conducen a la presencia del dios, y parecen emerger frescos y sonrientes, creo que ni siquiera carecen del don de la palabra. Algunos se sientan en los hombros del río, otros se cuelgan de las trenzas de su pelo, algunos se duermen en sus brazos y otros se persiguen en su pecho. Y él, el dios, les da las flores que encuentran ahora en su pecho, ahora en sus brazos, para que tejan guirnaldas y sobre las flores se duerman como seres divinos y perfumados. Se suben a los hombros del otro al son de los sistros, con los que las aguas del Nilo adoran llenarse. Los cocodrilos y los hipopótamos, que algunos artistas sitúan en las orillas del Nilo, permanecen en los recovecos del desfiladero para no asustar a los niños. Pero he aquí los atributos de la navegación y la agricultura que distinguen claramente al Nilo, y seguramente no ignoras la razón, muchacho: el Nilo hace navegable Egipto, y la tierra bebe sus aguas, dando a las llanuras abundantes cosechas. En Etiopía, donde están los manantiales, regula cuidadosamente su curso, según las estaciones. En la pintura tenemos la impresión de que su estatura es tal que toca el cielo: tiene un pie junto a los manantiales, y parece inclinar la cabeza, como Poseidón, en señal de asentimiento. El río vuelve su mirada hacia él, y pide que vuelvan muchos niños, parecidos a estos⁵⁸.

⁵⁷ Jentel. s.v. «Neilos», 726.

⁵⁸ Filóstrato, *Las imágenes* I, 5, traducción de Luis Alberto de Cuenca (Madrid: Siruela, 1993).



Figura 9. Detalle con dios-río Nilo, mosaico nilótico de Fuente Álamo (Puente Genil); siglo IV d. C. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Mosaico_Nil%C3%B3tico_de_Fuente_%C3%81lamo.jpg



Figura 10. Estatua del río Nilo, Musei Vaticani, Roma; siglos I-II d. C. Fuente: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b7/VaticanMuseums_Statue_of_River_Nile.jpg

4. Consideraciones finales

El propósito de este breve recorrido a través de la mitología y la historia del arte ha sido el de proponer una «galería de la naturaleza» a través de estos dos medios en el transcurso de los siglos. Concretamente el enfoque se ha dirigido hacia la representación del paisaje y, en particular, en la tipología del paisaje nilótico. Una iconografía que, como se ha subrayado, se caracteriza por unas series de elementos específicos, donde el río Nilo se convierte en el elemento que proporciona la fertilidad de esta tierra. Una imagen que representa un Egipto exuberante que realmente parece cristalizarse con el paso del tiempo. Así, en una ilustración del célebre arqueólogo Belzoni, se puede observar un eco del escenario nilótico representado en el arte romano (Fig. 11). Esta ilustración de 1820 se caracteriza por el río desbordado, una serie de personajes que se dedican a sus actividades en el río o en sus orillas, animales nilóticos, frondosas palmeras verdes; todos elementos que recuerdan la iconografía clásica del paisaje de Egipto.



Figura 11. Desbordamiento del Nilo, ilustración de las tumbas de los reyes en Tebas por Giovanni Battista Belzoni (1820). Fuente: Bellucci 2021, 105, fig. 4.1.

El Nilo también puede representarse como una personificación del dios-río, absorbiendo las características generales de la iconografía de Océano. Precisamente la elaboración de personificaciones pertenecientes al mundo natural ha permitido, a lo largo del tiempo, plasmar y visualizar los elementos que gobiernan nuestro mundo desde los orígenes. Un proceso que, con los inevitables cambios de estilo según la época y el artista, se caracterizó por la formulación de modelos iconográficos específicos para representar las entidades de la naturaleza. Unas entidades que, precisamente por los atributos iconográficos

formulados, aparecen en cierta manera más cercanas a la esfera humana, al formar parte de la vida cotidiana de los hombres. La materialización de estos elementos parece convertirse casi en una especie de estrategia para pensar y percibir lo que da vida, pero también lo que puede destruirla al mismo tiempo. Una naturaleza que es tanto madre, generosa y prolífica, como madrastra, impenetrable e indiferente a la condición humana. Un aspecto este último que destaca especialmente en algunos versos célebres del poeta Leopardi:

Natura – Chi sei? che cerchi in questi luoghi dove la tua specie era incognita?

Islandese – Sono un povero Islandese, che vo fuggendo la Natura; e fuggitela quasi tutto il tempo della mia vita per cento parti della terra, la fuggo adesso per questa.

Natura – Così fugge lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finché gli cade in gola da se medesimo. Io sono quella che tu fuggi.

Islandese – La Natura?

Natura – Non altri.

Islandese – Me ne dispiace fino all'anima; e tengo per fermo che maggior disavventura di questa non mi potesse sopraggiungere.

Natura – Ben potevi pensare che io frequentassi specialmente queste parti; dove non ignori che si dimostra più che altrove la mia potenza. Ma che era che ti moveva a fuggirmi?⁵⁹

5. Referencias bibliográficas

Fuentes primarias

Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Traducción de Luis Martínez de Merlo. Madrid: Cátedra, 2006.

⁵⁹ Giacomo Leopardi, *Operette Morali*, XII; «Naturaleza – ¿Quién eres tú? que buscas en estos lugares donde tu especie era desconocida? / Islandés – Soy un pobre islandés, que huye de la Naturaleza; y habiendo huido casi todo el tiempo de mi vida por cien partes de la tierra, huyo ahora por esta. / Naturaleza – Así huye la ardilla de la serpiente de cascabel, hasta que cae en su propia garganta. Por mí huyes. / Islandés – ¿Naturaleza? / Naturaleza – No otros. / Escandinavo – Lo siento en el alma, y creo que no podría ocurrirme mayor desgracia que esta. / Naturaleza – Bien podrías haber pensado que frecuentaba especialmente estos parajes, donde no ignoras que mi poder se despliega más que en otras partes. Pero, ¿qué fue lo que os movió a huir de mí?»; traducción de Álvaro Otero González (Madrid: Biblioteca Nueva, 2017).

- Estrabón. *Geografía. Libros XV-XVII*. Traducción de Juan Luis García Alonso, María Paz de Hoz García-Bellido y Sofía Torallas Tova. Madrid: Editorial Gredos, 2015.
- Filostrato. *Imágenes*. Traducción de Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Siruela, 1993.
- Heródoto. *Historia*. Traducción de Manuel Balasch Recort. Madrid: Editorial Gredos, 2006.
- Hesíodo. *Teogonía*. Traducción de Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos, 2010.
- Homero. *Odisea*. Traducción de José Luis Calvo Martínez. Madrid: Catedra, 2006.
- Homero. *Iliada*. Traducción de Óscar Martínez García. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Leopardi, Giacomo. *Diálogos Morales*. Traducción de Álvaro Otero González. Madrid: Biblioteca Nueva, 2017.
- Polibio. *Historias*. Traducción de Manuel Balasch Recort. Madrid: Editorial Gredos, 2009.
- Valerio Máximo. *Hechos y dichos memorables*. Traducción de Santiago Harto Trujillo, María Luisa López Moreda y Joaquín Villalba Álvarez. Madrid: Gredos, 2003.

Fuentes secundarias

- Adriani, Achille. *Divagazioni intorno ad una coppa paesistica nel Museo greco-romano di Alessandria*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 1959.
- Barrett, Caitlín Eilís. «Recontextualizing Nilotic Scenes: Interactive Landscapes in the Garden of the Casa Dell'Efebo, Pompeii». *American Journal of Archaeology* 121, no. 2 (2017): 293-332.
- Barrett, Caitlín Eilís. *Domesticating Empire: Egyptian Landscapes in Pompeian Gardens*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- Bellucci, Nikola. *I reperti e i motivi egizi ed egittizzanti a Pompei. Indagine preliminare per una loro contestualizzazione*. Oxford: Archaeopress, 2021.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio. S.v. «Paesaggio». En *Enciclopedia dell'Arte Antica*, V: 816-828. Roma: Treccani, 1963.
- Clarke, John. «Three uses of the Pygmy and the Aethiops at Pompeii: Decorating, Othering, and Warding Off Demons». En *Nile into Tiber: Egypt in the Roman World*, ed. por Laurent Bricault, Miguel John Versluys and Paul Meyboom, 155-169. Leiden: Brill, 2006.
- Coarelli, Filippo. «La pompé di Tolomeo Filadelfo e il mosaico nilotico di Palestrina». *Ktema* 15 (1990): 225-251.
- Croisille, Jean-Michel. *Paysages dans la peinture romaine. Aux origines d'un genre pictural*. Paris: Picard, 2010.

- Dasen, Veronique. «Dwarfism in Egypt and classical antiquity: iconography and medical history». *Medical History* 32 (1988): 253-276.
- Dasen, Veronique. *Dwarfs in Ancient Egypt and Greece*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- De Vos, Mariette. *L'egittomania in pitture e mosaici romano-campani della prima età imperiale*. Leiden: Brill, 1980.
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Barcelona: Labor, 1991.
- Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2013.
- Gais, Ruth Michael. «Some problems of River-God Iconography». *American Journal of Archaeology*, 82 (1978): 355-370.
- Ghedini, Francesca. «Il mare nella produzione musiva dell'Africa Proconsolare. Il repertorio realistico». *Eidola* 2 (2005): 121-142.
- Gombrich, Ernst Hans. «La teoria dell'arte nel Rinascimento e l'origine del paesaggio». En *Norma e forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, ed. por Ernst Hans Gombrich, 156-163. Milano: Mondadori Electa, 1973.
- Gómez Mayordomo, Andrea. «Iconografía del dios-ríos Nilo y su presencia en la musivaria hispanorromana». *Anas* 27-28 (2014-2015): 87-105.
- Pierre, Grimal. *I giardini di Roma antica*. Milano: Garzanti, 1990.
- Janni, Pietro. *Etnografía e mito. La storia dei Pigmei*. Roma: Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978.
- Jentel, Marie-Odile. «La représentation du dieu Nil sur les peintures et les mosaïques et leur contexte architectural». *Echos du Monde Classique. Classical Views*, 31 (1987): 209-216.
- La Rocca, Eugenio. *Lo spazio negato. La pittura di paesaggio nella cultura artistica greca e romana*. Milano: Mondadori Electa, 2008.
- Leopardi, Giacomo. *Operette Morali*. SAGA Egmont: EPUB, 1827-2021.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, vol.VI, 720-726. Zürich: Artemis Verlag, 1992. s.v. «Neilos».
- Ling, Roger. «Studios and the Beginnings of Roman Landscape Painting». *Journal of Roman Studies* 67 (1977): 1-16.
- Merrills, Andy. *Roman Geographies of the Nile. From the Late Republic to the Early Empire*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- Meyboom, Paul. *The Nile Mosaic of Palestrina. Early Evidence of Egyptian Religion in Italy*. Leiden: Brill, 1995.
- Norgate, Edward. *Miniatura or The Art of Limming*. Oxford: Oxford University Press, 1919.

- Ovadia, Asher and Sonia Mucznik. «Myth and Reality in the Battle between the Pygmies and the Cranes in the Greek and Roman Worlds». *Gerión* 35/1 (2017): 141-156.
- Ríos, Eduardo José. *La naturaleza del mito. Más allá de la mitología griega*. Venezuela: Semper Eadem Ediciones, 2018.
- Rodríguez López, María Isabel. «Océano. Iconografía de un dios abismal y misterioso». *Revista de arqueología* 226 (2000): 30-41.
- Salvadori, Monica. «Amoenissimam parietum picturam. La fortuna del paesaggio nella pittura parietale romana». *Eidola. International Journal of Classical Art History* 5 (2008): 23-46.
- Schefold, Karl. *Vergessens Pompeji: unveröffentlichte Bilder römischer Wanddekorationen in geschichtlicher Folge herausgegeben*. Bern: Francke, 1962.
- Tybout, Rolf. «Dwarfs in discourse: the functions of Nilotic scene and other Roman Aegyptiaca». *Journal of Roman Archaeology* 16 (2003): 505-515.
- Valtierra Lacalle, Ana. «Que ha de resistir el apremio: sobre lo simbólico de la palmera en el mundo griego». *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática* 11 (2005): 29-58.
- Valtierra Lacalle, Ana. «A propósito de un emblema de Alciato: cualidades excepcionales de la palmera en el imaginario griego de la Antigüedad». En *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto*, editado por José María Maestre, Joaquín Pascual, Luis Charlo y Antonio Prieto, vol. 3, 1555-1566. Madrid: CSIC, 2009.
- Valtierra Lacalle, Ana. «La palmera y la palma. Adaptación medieval de una antigua iconografía». *Revista digital de Iconografía Medieval* 9-17 (2017): 105-124.
- Valtierra Lacalle, Ana. «Heritage disappeared? Some notes on the interpretation of the Eurymedon bronze palm tree in Delphi». *Pallas: Revue d'études antiques* 118 (2022): 151-175.
- Valtierra Lacalle, Ana. «Olive ou palmier? Iconographie et appropriation athénienne de la plante sacrée de l'acouchement de Létó». *Menmosyne. A Journal of Classical Studies* (2024). <https://doi.org/10.1163/1568525x-bja10173>
- Versluys, Miguel John. *Aegyptiaca Romana. Nilotic Scenes and the Roman Views of Egypt*. Leiden: Brill, 2002.
- Voltan, Eleonora y Ana Valtierra Lacalle. «Et palmae arbor valida. Alcuni spunti sull'iconografia della palma nella pittura nilotica romana». *Eikón Imago* 15 (2020): 593-613.
- Voltan, Eleonora y Ana Valtierra Lacalle. «Visioni d'Egitto. I topoi iconografici della terra egizia nella pittura romana». En *Le cose nell'immagine*, ed. por Maurizio Harari and Elena Pontelli, 261-270. Roma: Quasar, 2022.

- Voltan, Eleonora y Ana Valtierra Lacalle. «De la piedra a la iconografía. Materiales pétreos y arquitecturas pintados en los paisajes de Egipto: el caso de los *picta nilotica romana*». En *La piedra en el patrimonio monumental*, ed. por Eduardo Azofra Agustín, Jacinta García-Talegón and Alexandra Gutiérrez-Hernández, 231-241. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2022.
- Voltan, Eleonora y Ana Valtierra Lacalle. «Tra utopia e alterità. Spunti di riflessione sull'elaborazione e la definizione dei *picta nilotica romana*». *Eviterna* 12 (2022): 122-138.
- Voltan, Eleonora y Ana Valtierra Lacalle. *Picta Nilotica Romana. L'elaborazione e la diffusione del paesaggio nilotico nella pittura romana*. Oxford: Archaeopress, 2023.
- Wallace-Hadrill. Andrew. «Case dipinte. Il Sistema decorativo della casa romana come aspetto sociale». En *Roma. La pittura di un Impero*, editado por Eugenio La Rocca, 31-37. Milano: Skira, 2009.

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, Aparctías, 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 reimpresión 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 deshonestas 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.

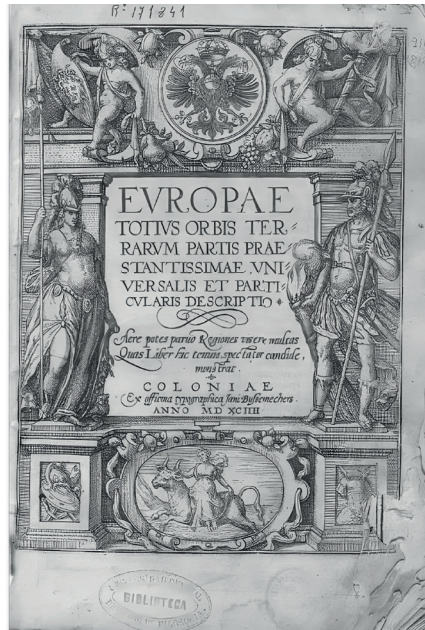


Figura 3. Europa en *Europae totius terrarum orbis partis praestantissimae, generalis ac particularis descriptio, tabulis nouen et sexagista expressa: quibus adiunctae sunt in singulas chartulas enarrationes breues et perspicuae*, 1594-1596. Fuente: Universidad Complutense de Madrid, Biblioteca Histórica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

Aunque el término «ecología» es reciente, las preocupaciones ambientales y la regulación de las relaciones con la naturaleza estuvieron muy presentes en la Antigüedad. Si bien la naturaleza se presenta como una fuerza primordial incapaz de ser gobernada, en las narraciones mitológicas ya se vislumbraban actitudes que buscaban un equilibrio entre la explotación de los recursos y la preservación del entorno. La moderación en el uso de materias primas, la conciencia sobre la contaminación y el reconocimiento del impacto de los desastres medioambientales son algunos ejemplos de lo que podemos denominar «preocupación protoecológica».

Este libro es un compendio de trabajos escritos por reputadas autorías especializadas que exploran estas preocupaciones. El análisis de la mitología clásica y medieval muestra la interrelación entre sociedad y naturaleza, reflejando preocupaciones prácticas como la importancia del mar, el agua limpia y la regulación de ciclos agrícolas.