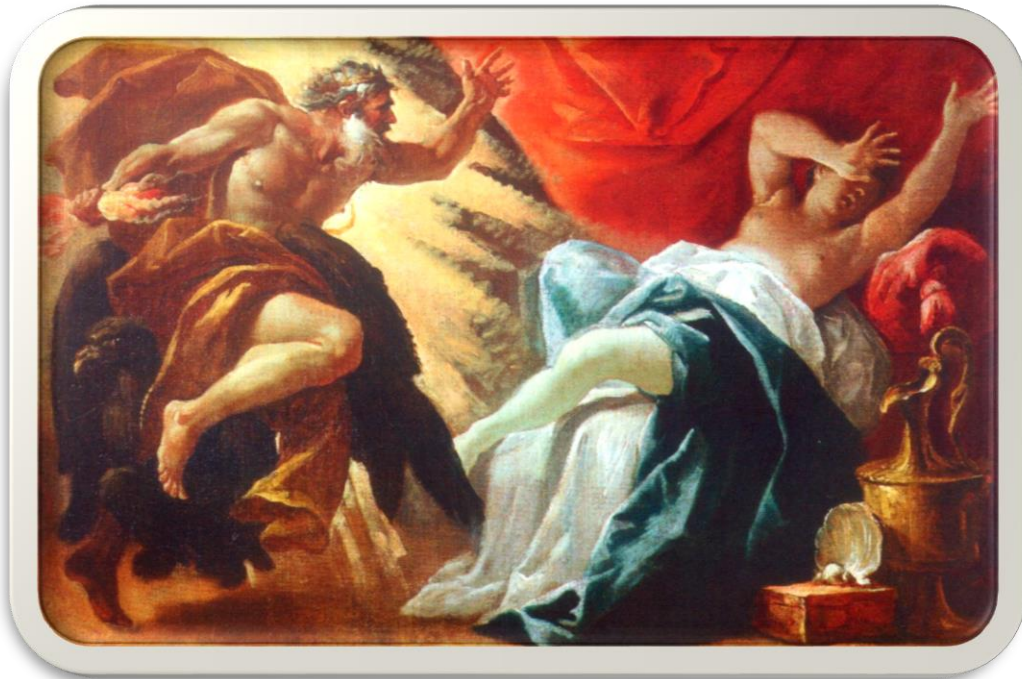


LA VIOLENCIA EN LA MITOLOGÍA CLÁSICA

LOS CASTIGOS DE LOS DIOSES



TRABAJO REALIZADO POR: DANIELLA E. FELIPE FERRER
DIRIGIDO POR: ENRIQUE RAMÍREZ GUEDES

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE
ULL 2016/2017

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	2
OBJETIVOS	3
PLAN DE TRABAJO	4
2. MITOLOGÍA EN LA HISTORIA DEL ARTE: LOS CASTIGOS DE LOS DIOS	6
2.1 CASTIGOS CON SENTENCIA DE MUERTE	10
□ SÉMELE	10
□ NÍOBE	17
□ ORFEO	25
2.2 CASTIGOS CON METAMORFOSIS	33
□ ACTEÓN	33
□ ARACNE	41
2.3 OTROS CASTIGOS	48
□ PASIFAE	48
□ SÍSIFO	54
3. CONCLUSIONES	60
4. CRÉDITOS DE IMÁGENES	61
5. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA CONSULTADA	64

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo está basado en dos principales vertientes: la mitología clásica y la violencia. La mitología ha sido desde siempre uno de los aspectos de la historia del arte que más interesante nos resulta: descubrir las historias que albergaban las diferentes representaciones pictóricas y escultóricas era apasionante, y uno de los principales motivos por los que cursamos Historia del Arte. Por otro lado, la violencia siempre ha sido un tema bastante controvertido, pese a que ha estado presente desde los inicios del arte. La elección de este tema vino dada por el interés en hacer un trabajo que no se asemejara demasiado a otros realizados en todos los años que lleva el Grado de Historia del Arte en la universidad. Así, el resultado final fue analizar cómo se ha plasmado la violencia en algunas de las representaciones artísticas relacionadas con la mitología.

El trabajo trata únicamente mitos relacionadas con la cultura griega y romana porque son las culturas antiguas más conocidas y representadas por el arte occidental a lo largo de los siglos. A esto hay que añadirle nuestro desconocimiento acerca de otras mitologías antiguas. En cuanto a la representación de la violencia, la elección de los mitos relacionados con ella fue complicada: la cultura clásica tiene como protagonista a la violencia en numerosos mitos. Por lo tanto, realizar un trabajo sobre todas las expresiones violentas de dicha cultura hubiera resultado demasiado extenso. Al disponer únicamente de 15.500 palabras, debíamos hacer una selección interna, pero que a la vez siguiera un hilo conductor coherente.

La decisión fue tratar los castigos de los dioses, ya que en esta selección de mitos la violencia se mostraba de una manera muy concreta, y además podíamos analizar uno de los aspectos más importantes de la mitología clásica: la posición de superioridad de la divinidad frente a la víctima, mortal o no. Sin embargo, analizar todos los castigos impuestos por los dioses seguía dando como resultado un trabajo demasiado extenso, por lo que fue necesario realizar una selección más concreta.

El resultado final es este trabajo: la plasmación de la violencia en los castigos de los dioses a los humanos. Pese a que se quedan fuera del tintero numerosos mitos interesantísimos cuyos protagonistas no son humanos (Prometeo, Marsias, Atlas, etc.), intentamos buscar un tema en común que permitiera adecuarnos a la extensión permitida para un TFG, y que a la vez tuviera como resultado un trabajo coherente y completo. Finalmente,

decidimos trabajar sobre aquellos mitos cuyas víctimas fueran humanas. Analizaremos en total siete de ellos, agrupados en tres categorías principales: castigos con sentencia de muerte, castigos con metamorfosis, y otros castigos que son singulares, y que no responden a ningún patrón establecido.

La idea de este trabajo es unificar esta serie de mitos de un modo que no se haya visto antes. En la carrera solo tenemos una asignatura relacionada con ellos, Mitos y Cultura Clásica en el Arte, donde los mitos y sus representaciones se organizan en función de los dioses que los protagonizan. Por lo tanto, los mitos de Acteón, Semele o Aracne ya los hemos tratado, aunque no desde el punto de vista que trata este trabajo.

Primero procederemos a la narración del propio mito, siguiendo su versión más común y conocida. A continuación, estableceremos las diferencias ofrecidas por las diferentes versiones que existen, así como los distintos autores que hablan del mito. Por último, realizaremos un recorrido por tres épocas de la historia del arte: época antigua, época moderna y época contemporánea, analizando la forma de representar dichos mitos en cada una de ellas.

Debido de nuevo al problema de extensión del trabajo, tuvimos que centrarnos en estos tres períodos, que por otro lado son los más fructíferos en cuanto a plasmaciones de mitología clásica. Esto no significa que este tipo de obras no se pueda encontrar en otros momentos de la historia del arte: las representaciones artísticas de la mitología clásica nunca han dejado de existir.

OBJETIVOS

1. Profundizar y ampliar los conocimientos relativos a la asignatura de Mitos y Cultura Clásica en el Arte que se imparte en la universidad.
2. Analizar las diferencias entre las versiones que existen sobre los mitos que tratamos en el trabajo.
3. Comparar las representaciones artísticas en relación al mito escrito, y relacionarlas con la época en la que fueron realizadas.
4. Comparar la forma de representar el mito en las tres épocas principales.

5. Comprobar el nivel de violencia que se muestra en las obras de las distintas épocas.

PLAN DE TRABAJO

El primer paso a realizar fue buscar cualquier mito en el que los dioses castigaran a una víctima, mortal o inmortal. Nos centramos básicamente en las *Metamorfosis* de Ovidio, una de las fuentes utilizadas más importantes, y que contiene una de las mayores recopilaciones de mitos. El resultado fue una lista demasiado extensa; por lo tanto, tuvimos que acotar, como explicamos en el apartado anterior, eligiendo sólo aquellos que tuvieran como víctimas a seres humanos, y dentro de ellos, los que tuvieran más representaciones a lo largo de la historia del arte.

Una vez elegidos los mitos que se iban a tratar en este trabajo, procedimos a buscar información en todos los libros de iconografía y mitología clásica accesibles. En este sentido, el libro de Elvira Barba *Arte y mito. Manual de Iconografía Clásica* fue uno de los más extensos y completos, ya que incluía todos los mitos elegidos, y varias de sus representaciones. Existía mucha bibliografía, pero el problema era que o trataba los mitos de una manera muy superficial, o todos los libros repetían las mismas representaciones como ejemplos.

También nos encontramos con el problema de la poca información con respecto a determinados mitos. Los de Sísifo, Pasifae y Aracne se trataban en muy pocos ejemplares, en comparación con otros. También se dio el caso de que lo poco que aparecía se repetía en cada uno de los libros, sin aportar prácticamente nada nuevo. Aun así intentamos orientar el trabajo de manera que cada uno de los mitos estuviera compensado en cuanto a información.

Para recopilar las diferentes versiones, buscamos otras fuentes clásicas, aparte de las ya mencionadas *Metamorfosis*: las más útiles resultaron ser la *Biblioteca* de Apolodoro, las *Fábulas* de Higino y los *Diálogos* de Luciano de Samósata. Tuvimos que trabajar con libros ya traducidos y notas aclaratorias, ya que no teníamos los conocimientos necesarios para leerlos en su versión original.

El método de trabajo consistió en recopilar toda la información que se podía obtener de esos libros, literalmente, para así poder disponer de una selección de todos, sin tener que estar recurriendo a ellos físicamente una y otra vez. Una vez hecho esto, procedimos a realizar una versión común o estándar del mito, y después se añadieron las diferencias entre las versiones que había encontrado.

A continuación comenzamos la búsqueda de imágenes, teniendo como principal fuente internet. Sin embargo, tuvimos especial problema a la hora de buscar imágenes relativas a la época antigua, ya que muchas de las obras de las que pretendía analizar en este trabajo no aparecían en internet, y si lo hacían, su calidad era pésima. Por lo tanto, las representaciones antiguas no son tantas como queríamos.

Una vez buscadas las imágenes, se agruparon en las tres épocas dentro de cada mito. Antes de realizar un comentario de cada una de ellas, creímos adecuado realizar una introducción a cada una de las etapas, hablando de una manera general sobre cómo solían los artistas interpretar ese mito. Hay algunas imágenes que no tienen comentario como tal, pero esto se debe a que en esos casos concretos todos los ejemplos encontrados siguen exactamente el mismo programa iconográfico: así, para no repetir lo mismo en cada una de las obras, decidimos hacerlo una vez de forma conjunta. Luego existen otros casos con pocas representaciones, como el de Aracne, un mito que no gozó de demasiada popularidad en la Antigüedad, por lo que solo conocemos una representación que aluda al castigo directo por parte de la diosa.

Como los libros consultados no mencionaban demasiadas obras, realizamos por nuestra cuenta los comentarios de cada una de las imágenes, apoyándonos en ocasiones en citas textuales. Así, la estructura es la misma para cada uno de los mitos:

- Narración del mito en su versión más usual.
- Diferencias entre cada una de las versiones literarias encontradas.
- Época antigua: planteamiento general y obras comentadas.
- Época moderna: planteamiento general y obras comentadas.
- Época contemporánea: planteamiento general y obras comentadas.

Una vez hecho esto, vimos que el contenido necesitaba también una parte de introducción para que el trabajo fuera coherente. Por lo tanto, antes de proceder con los mitos, había que escribir antes unas palabras para establecer reflexiones sobre el concepto de

mitología, y sobre arte que se inspira en dicha mitología. También hablamos un poco de los castigos de los dioses en general, sus causas y su asiduidad. Finalmente, procedimos a la elaboración de las conclusiones. Para ello analizamos el trabajo apartado por apartado, comprobando que se habían cumplido todos los objetivos propuestos y estableciendo reflexiones finales.

2. MITOLOGÍA EN LA HISTORIA DEL ARTE: LOS CASTIGOS DE LOS DIOSES

Antes de realizar un trabajo sobre las representaciones artísticas de ciertos mitos clásicos, sería conveniente establecer primero unos puntos generales. Comencemos por ¿qué es considerado mitología?, un concepto que, tal y como dicen Bruit y Schmidtt (2002: 123), conocemos gracias a la tradición griega. La palabra mito, para los griegos, significa fábula, cuento o narración. En un primer momento, la palabra “mythos” significaba “palabra formulada”, y pertenecía, por lo tanto, al orden del “logos”; en definitiva, lo que se dice.

Estos autores utilizan la mitología general, así como todas las formas que adoptan los relatos míticos, para designar un conjunto narrativo unificado que representa un sistema de pensamiento original. (Bruit y Schmidtt, 2002: 123).

Una definición más concreta nos la proporciona Bulfinch (2002: 17):

Conviene recordar que los mitos son relatos tradicionales sobre la actuación de personajes extraordinarios que conservan un valor paradigmático para la comunidad, y por eso mismo son memorables. Son hechos fabulosos referidos a un tiempo distinto, prestigioso y original.

Se trata de todo el conjunto, tanto representaciones como narraciones, que se refiere a un orden y tiempo anterior, y en las que se expresa una cultura, tratando temas relativos al origen y significado del universo, la vida humana, la muerte, la guerra y la violencia, la divinidad o la naturaleza. Pierre Grimal (1965: 16), llega a afirmar incluso que, en contra de lo que opina la gente, el mito no tiene por qué ser necesariamente religioso, incluso cuando en él intervienen los dioses.

Pero realmente no existe una definición concreta sobre qué es un mito, a pesar de que se han realizado numerosos estudios e investigaciones acerca de sus orígenes, sus objetivos, sus creadores, etc. Una de las ideas más establecidas es la que consiste en que los mitos fueron creados para justificar y explicar el conjunto de la estructura social de una cultura concreta, y que ayudan a mantener su integridad. Un mito no se construye nunca de la nada, sino que parte de elementos de la propia sociedad que lo crea, así como de su entorno natural. Esto nos lo explica en su obra J. C. Bermejo (1994: 77).

Asimismo, es conveniente establecer las diferencias entre mito, fábula, y cuento, ya que en muchas ocasiones estos términos tienden a la confusión. En este sentido, muchos autores también han elaborado sus propias teorías: por ejemplo, Bulfinch (2002: 17) los distingue de los cuentos por su dramatismo y la calidad de sus actores: divinidades de los diversos panteones, personajes de sagas heroicas, etc.

Otra explicación conocida sería la que aporta B. Malinowski, en su artículo “El mito en la psicología primitiva”:

El mito entra en escena cuando el rito, la ceremonia o una regla social o moral demandan justificante, garantía de antigüedad, realidad y santidad. (...) Mientras el puro cuento que se narra junto a la hoguera posee un mayor contexto sociológico angosto, la leyenda ya penetra con mucha mayor profundidad en la vida social de la comunidad; el mito desempeña una función social mucho más importante. (...) La función del mito, por decirlo brevemente, consiste en fortalecer la tradición y dotarla de un valor y prestigio aún mayores al retrotraerla a una realidad, más elevada, mejor y más sobrenatural, de eventos iniciales. (Citado por Bermejo Barrera, 1994: 24-25).

También, dentro de la propia mitología, se hacen distinciones: así, Pierre Grimal, en su *Diccionario de mitología griega y romana* (1965: 15-16), establece diferencias entre el mito y ciclo heroico, siendo este último una serie de historias que solo se unen bajo la identidad del personaje protagonista: por lo tanto, los mitos relacionados con Heracles, Hércules para los romanos, no serían considerados como tal, ya que en él no se plantean problemas de mayor orden, como la justificación del mundo o la divinidad.

Así, en cuanto a función social, el mito sería el más importante de todos, ya que su principal objetivo sería la de justificar la tradición, los diversos rituales que se llevan a cabo en la sociedad, etc.

Sin embargo, uno de los principales problemas de estas diferencias entre los distintos tipos de narraciones es que el mito contiene un alto grado de literatura: los más primitivos ejemplos que tenemos sobre este tema pertenecen al género épico, a través de poemas de los diferentes autores de la época. Por lo tanto, es lógico que los géneros del mito, el cuento, la leyenda y otros lleven a la confusión. También hay que tener en cuenta que no podemos conocer los mitos de una forma directa, sino a través de la mediación de dichos autores. De hecho, son muy pocos los relatos que han llegado en su forma original, normalmente a través de la tradición oral: según Grimal (1965: 20) se encuentran sobre todo en la *Descripción de Grecia*, de Pausanias, cuyo valor documental es muy importante, al igual que los tratados dedicados exclusivamente a la mitología: el primer autor conocido es Hecateo de Mileto, que concibe la mitología como una parte de la historia.

Pero lo interesante en este trabajo no son las fuentes literarias de los mitos, sino la relación entre éstos y la historia del arte. La mitología ha tenido una influencia enorme en el arte desde la Antigüedad hasta nuestros días. Todo tipo de artistas (pintores, grabadores, escultores, orfebres, arquitectos) se han inspirado para realizar muchas de sus obras en la mitología clásica.

En la Antigüedad, el arte griego también es una fuente importante para el conocimiento de los mitos, cuya forma de mostrar una historia puede cambiar de un período a otro: a veces siguen fielmente las indicaciones que se muestran en la literatura, y en otras hay detalles que son bastante diferentes a los de la versión escrita. Esto nos indica que, o bien el autor de estas obras se inventó los detalles, o bien los extrajo de alguna otra obra escrita, que no se conserva actualmente. Hay que destacar también la intención con la que se realizan: estamos hablando de sus propios dioses, por lo que en las obras de esta época siempre va a existir un tinte de respeto, que no encontraremos en otras.

En dicha época la forma artística más rica en la representación de mitos es la pintura en cerámica. Esto se debe a la gran cantidad de obras que se conservan (entera, o parcialmente), y a la creatividad de sus artistas. La escultura antigua, pese a que es la forma artística más conocida de este período, apenas refleja la mitología como lo hacen otras formas: al menos, la exenta, ya que los relieves sí tienen más importancia.

En la Edad Media, al contrario de lo que piensa la gente, la mitología no llegó a desaparecer. González de Zárate (2012: 50), nos hace tener en cuenta la cultura árabe que se impone en esta época, que interpreta, y por lo tanto, transforma, la cultura clásica. Así, la mitología griega y romana no desaparece, sino que se disfraza o se modifica bajo el aspecto de esta cultura imperante.

Ya en la época moderna la mitología, así como la cultura clásica en general, experimenta un auge que ya es conocido por todos: se recupera la iconografía clásica, algo que trae la nueva investigación de los textos antiguos, aunque todavía quedan reseñas de la época medieval. Las épocas del renacimiento, barroco y rococó son de las más fructíferas en cuanto a obra mitológica, en contraposición con la obra religiosa, ya que era uno de los temas preferidos por la alta nobleza para su uso y disfrute personal, y porque reflejaba muy bien la idea de poder de la élite de aquel momento.

Si avanzamos en el tiempo, la mitología nunca ha dejado de ser inspiración para las obras artísticas, aunque lo que sí ha variado es la intención del artista: ya no se trata tanto de representar una idea política, o de reflejar el estatus social alguna familia o persona concreta, sino que en muchas ocasiones la obra mitológica se realiza por el simple placer de explorar las diversas posibilidades en cuanto a ejecución, color, línea, movimiento. Y en otras, es realizada por la inspiración que estos temas ofrecen al artista, para darle un enfoque que no se había tenido en cuenta hasta ahora.

A continuación, realizaremos un estudio sobre las representaciones artísticas a lo largo de la historia del arte, en concreto de tres principales épocas: Antigüedad, época moderna y época contemporánea, de mitos que incluyen violencia: concretamente, los castigos que los inmortales imponen a los mortales. Analizaremos los aspectos de estos mitos que más se tienen en cuenta en estos tres momentos de la historia del arte, así como las variaciones que pueda haber entre unos y otros.

En general, los castigos que imponen las divinidades no son característicos de la mitología clásica: de hecho, en todas las religiones suele haber uno o varios seres superiores que imparten justicia y amonestan a sus inferiores. La mitología griega, y en su defecto la romana, no iba a ser menos. En el presente trabajo, trataremos castigos de dioses a hombres que sirven tanto como penalización para aquellos que hayan cometido algún delito, como para advertir al resto de mortales sobre la superioridad divina, y sobre las

consecuencias que trae el ir en contra de ella. Sin embargo, no todos los ejemplos se pueden englobar en estas dos opciones: bastantes castigos impuestos por las divinidades griegas tienen su origen en el despecho, la ira o en el simple capricho de aquellas que las sentencian.

Entre las divinidades que más protagonizan este tipo de mitos se encuentra el panteón olímpico. No en vano es el principal: son los protagonistas de la mayoría del repertorio mitológico. Concretamente, hay que señalar las divinidades femeninas: Hera, Ártemis y Atenea son las diosas más vengativas de todas: la primera principalmente por envidia de las amantes de su marido Zeus, y las siguientes por ser celosas de su privacidad, y por querer mantener su posición dominante. Sin embargo, esto no significa que los dioses masculinos sean benévolos. Evidentemente también imponen sentencias, pero no con tanta asiduidad como las diosas.

En este trabajo hablamos tanto de castigos impuestos por diosas como por dioses, y tenemos un ejemplo también de castigo a manos de deidades menores. Veremos las representaciones artísticas de estos temas, cómo se representa la superioridad de la divinidad frente a la insignificancia del mortal.

2.1 CASTIGOS CON SENTENCIA DE MUERTE

- SÉMELE

Sémele era una mortal princesa tebana, de la que se enamoró Zeus, yaciendo con ella. Al enterarse su esposa Hera de que Sémele estaba embarazada, se le apareció con la forma de su nodriza, diciéndole que solo le demostraría que su amante fue Zeus si se presenta ante Sémele con su forma original y con todos sus atributos, tal y como hace con la propia Hera. Sémele, cayendo en el engaño, le hizo prometer a Zeus que le otorgaría lo que pidiera. El dios, jurando sobre la Estigia, juramento que para los dioses es irrompible, accedió.

Al enterarse de la petición de la mortal, quiso negarse, pero estaba obligado a cumplir por juramento. Así, tuvo que mostrarse ante Sémele con su forma original: ella, no pudiendo soportar la versión del dios en todo su esplendor, murió fulminada.

Curiosamente, el feto de su vientre había sobrevivido, así que Hermes lo extrajo del vientre de Semele y lo cosió al muslo de Zeus, para que terminara de gestarse. Meses más tarde, Dioniso nació del muslo de su padre Zeus: por eso le llaman el nacido dos veces. Al nacer la segunda vez directamente de su padre, adquirió la inmortalidad completa, pese a que su madre era mortal. Más tarde, Dioniso bajó a buscar a Semele al inframundo. En dios la llevó al Olimpo, donde se convirtió en inmortal, recibiendo el nombre de Tione.

Otras versiones del mito, como cuenta Esteban Santos (2011: 57) dicen que Zeus, al aparecerse con sus rayos y truenos, incendió el palacio donde estaba Semele, y que la joven murió abrasada. También explica que fue el propio Zeus quien extrajo al feto del vientre de su madre, y que él mismo se lo cosió al muslo. Esto se menciona así en la tragedia *Bacantes* de Eurípides:

A Dioniso (...) quien antaño, entre los angustiosos dolores de parto, la que lo portaba en sí, su madre, lo dio a luz como fruto apresurado de su vientre, bajo el estallido del trueno de Zeus, al tiempo que perdía la vida fulminada por el rayo. Al instante en la cámara de parto lo recogió Zeus cronida, y ocultándolo en su muslo lo alberga, con fíbulas de oro, a escondidas de Hera. Lo dio a luz, cuando las Moiras cumplieron el plazo, al dios de cuernos de toro. (Eurípides: *Bacantes*, citado por Esteban Santos, 2011: 57).

La versión de Luciano de Samósata (1954: 31) es una mezcla de las anteriores:

NEPTUNO: ¡Oh! ¡Qué dios tan excelente, que se hace embarazado, y en cualquiera parte su cuerpo! Mas, ¿quién es esa Semele?

MERCURIO: Una tebana, una de las hijas de Cadmo, tuvo trato con ella y la dejó encinta.

N: ¿Y luego parió, oh Mercurio, en lugar de ella?

M: Así es la verdad, aunque te parezca inverosímil. Juno, que ya sabes lo celosa que es, penetró en casa de Semele, y la indujo a que rogase a Júpiter que viniese a verla rodeado de truenos y relámpagos; éste consintió, y vino con el rayo en la mano; pero la casa se incendió y Semele fue consumida por el fuego. Entonces me mandó que abriese el vientre de aquella mujer y extrajese el feto aun no formado, pues no contaba más de siete meses. Luego lo que hice, se abrió el mismo, puso dentro el embrión para que allí se madurase, y hoy, al tercer mes, lo ha dado a luz, encontrándose delicado por el efecto de los dolores. (...)

N: De modo que Júpiter es al mismo tiempo padre y madre de Dionisio.

M: Así parece. Me voy, que tengo que llevar agua para la herida y hacer todo lo demás que se acostumbra con una recién parida.

Otras versiones indican que la muerte de Semele no se produjo por estos factores, sino por el terror que le inspiró el ver a Zeus en todo su esplendor (Apolodoro citado por Buxton, 2004: 53).

Representaciones de la época antigua:

La parte del mito de Sémele que más se suele representar en la Antigüedad es la del segundo nacimiento de Dioniso, que sale del muslo de su padre Zeus. Esto probablemente viene dado por el hecho de que es bastante complicado tanto representar una fulminación, como plasmar a Zeus en toda su gloria. Por lo tanto, se plantea un principal problema iconográfico. Como nos cuenta Elvira Barba (2008: 105):

Obviamente, ni el Arcaísmo ni el Clasicismo griegos eran capaces de crear estas sensaciones con sus medios pictóricos, y ello plantea una duda insalvable ante ciertas pinturas vasculares de mediados del siglo V a.C., que muestran un *Zeus Keraunios* abalanzándose sobre una mujer: realmente, se comprende que los artistas antiguos prescindiesen de este instante, o que solo lo mostrasen de forma muy sencilla -Zeus con su propia forma convencional.

Aun así, existen varias representaciones, donde se limitan a plasmar a Sémele recostada, como si estuviera dormida, y rodeada de varios personajes como Hermes, el propio Zeus o incluso Hera. Sin embargo, las imágenes de las obras no se encuentran disponibles.

Salvo algunas representaciones en vasijas y cráteras griegas, el mito se vuelve mucho más frecuente en la época romana, ilustrado sobre todo en relieves con escenas yuxtapuestas, como veremos a continuación.



Fig. 1: *Júpiter fulminando a Sémele* (470 a.C.). Ánfora ática. Pintor de Berlín. Museo Británico.

Una de las excepciones de la cerámica griega donde se representa la muerte de Sémele: en este caso, para representar esta parte del mito el autor recurrió a la representación de un ataque directo por parte del dios, mientras la mortal huye aterrorizada.



Fig. 2: *Triunfo de Baco* (170-180 d.C.). Museo Walters de Arte. A la derecha, detalle de la esquina superior izquierda.

Ejemplo de uno de los sarcófagos de época romana. En este caso, el tema general es el triunfo del dios Dioniso. Sin embargo, en el detalle de la imagen, vemos representada la muerte de Semele en el primer parto de Dioniso, estando ésta recostada, con Hermes al lado esperando para llevarle el feto a Zeus. Detrás está rey de los dioses, esperando a que la criatura sea cosida a su muslo.



Fig. 3: *Nacimiento de Dioniso* (siglo II-III a.C.). Museo arqueológico de Zagreb.

En esta obra se representan los dos nacimientos del dios: en la parte derecha, la muerte de Semele, junto a Zeus, quien está en posición de ataque para representar el fallecimiento. En el centro está Hermes con el niño, y a la izquierda, el segundo parto de Dioniso, saliendo del muslo del dios.

Representaciones de la época moderna:

Durante este momento lo que más interesa a los artistas es plasmar el esplendor de Zeus. Utilizan esta excusa para realizar un gran despliegue de luz, color y movimiento, que sirva también para dignificar al dios. Prácticamente se centran en esto, dejando a un lado el resto del mito.

La gran mayoría de obras de la época reflejan exclusivamente este momento de la narración: aun así, nunca se llega a mostrar realmente la muerte de Sémele, sino más bien el momento previo: cuando Zeus aparece en su forma original, y la expresión de ella sólo muestra terror. Por lo tanto, no vemos una plasmación de la violencia física como tal.



Fig. 4: *Nacimiento de Baco* (1530). Giulio Romano. Museo J. Paul Getty, Los Ángeles.

Esta obra es una de las pocas de la época donde se tiene realmente en cuenta el mito del nacimiento de Dioniso, y no se centra en la representación de Zeus. Vemos a éste y a Hera en la parte superior, mientras que en la inferior, Sémele muere (lo vemos por su vientre, que está en llamas), acompañada por ninfas o personificaciones de fuentes, y dos mujeres que parece que asisten al parto. El niño, sin embargo, ya está completamente gestado, lo que no concuerda del todo con la versión literaria del mito.



Fig. 5: *Júpiter y Sémele* (1640). Peter Paul Rubens. Museo Real de Bellas Artes de Bruselas.

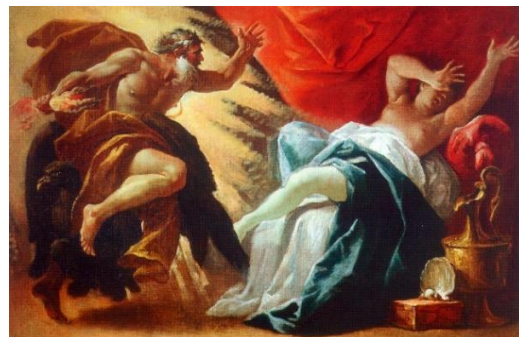


Fig. 6: *Júpiter y Sémele* (primera mitad del siglo XVII). Luca Ferrari. Museo de arte de Castelvechio, Verona.

Los dos ejemplos anteriores muestran el modelo que suelen seguir la mayoría de pintores de la época: Júpiter, en todo su esplendor y con sus atributos, el rayo y el águila, se manifiesta frente a Sémele, que intenta cubrirse, en una posición trágica. Normalmente se encuentra recostada en una especie de diván con un cortinaje, decoración que sigue la estética barroca. En el caso de la obra de Rubens (fig. 5), se puede apreciar perfectamente el embarazo de la mortal.



Fig. 7: *Júpiter y Sémele* (1545). Tintoretto. National Gallery de Londres.

En esta ocasión Sémele aparece en una postura sensual y relajada, acaparando toda la atención de la obra, como si todavía no se hubiera percatado de la presencia del dios. Sin embargo, el resto del cuadro sigue la misma iconografía que las anteriores: Zeus con sus atributos, la escenografía del lugar, el rompimiento de gloria con las nubes y los rayos.

Representaciones de la época contemporánea:

Las versiones artísticas de este mito son bastante menos comunes; los artistas utilizan además el mito como excusa para realizar sus propias interpretaciones, y experimentar con nuevas técnicas y procedimientos. Hemos podido recopilar algunos ejemplos, que tratan el tema de la muerte de Sémele desde puntos de vista distintos. El momento del mito que más se representa es el de la muerte de la mortal, como en épocas anteriores.

Debemos mencionar primero que Picasso realizó una serie de dibujos inspirados en las *Metamorfosis* de Ovidio, y trata el tema de Sémele y Zeus desde una concepción mucho más amorosa: los protagonistas se funden en un abrazo. No representa la muerte de Sémele como tal, por lo que no analizaremos esta obra.



Fig. 8: *Júpiter y Sémele* (finales del siglo XIX). Gustave Moreau. Museo Gustave Moreau.

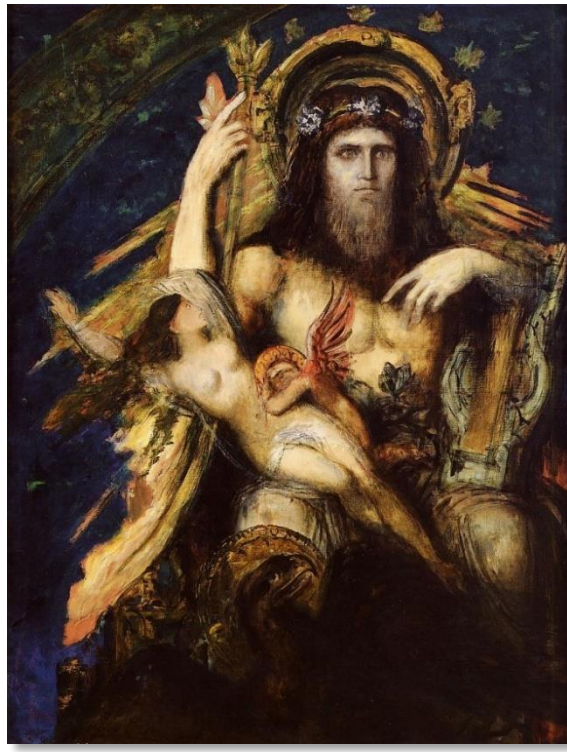


Fig. 9: *Júpiter y Sémele* (1894-95). Gustave Moreau. Museo Gustave Moreau.

Dos versiones del mismo autor: en la primera (fig. 8) el tema central parece empequeñecer en importancia en comparación con la fastuosa escenografía: aquí Moreau representa una escena mitológica con un tinte religioso: la escena se asemeja con la representación de una piedad. También hay que tener en cuenta el tinte simbólico que impregna, no solo ésta, sino la obra general de Moreau, y que influye en su interpretación del mito. En la obra de la derecha (fig. 9), se centra más en el tema principal, pero la composición de los dos personajes sigue siendo la misma: Zeus, entronizado y en toda su magnificencia, apenas parece darse cuenta del destino de la mortal.

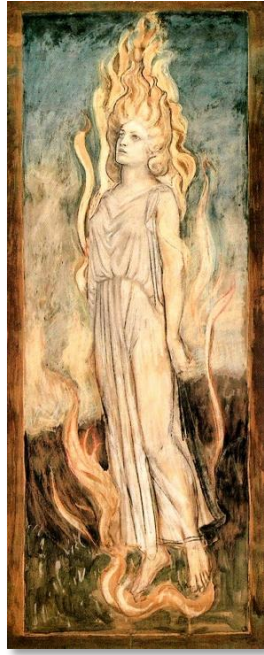


Fig. 10: *Sémele* (1921). John Duncan.

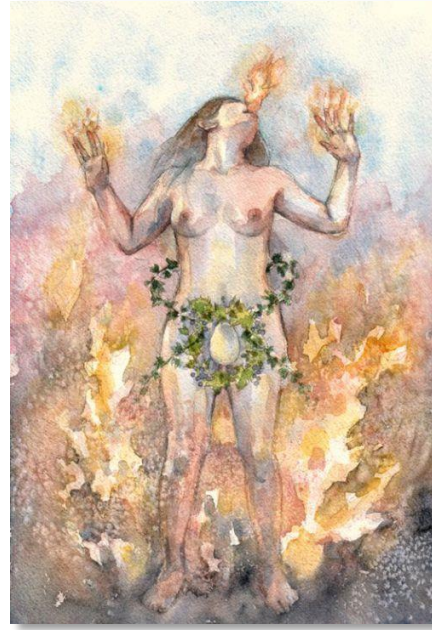


Fig. 11: *Sémele después de Zeus* (2007).
Joanna Barnum.

La diferencia principal entre estas obras y las anteriores es el protagonismo de Sémele: aquí no aparece rastro alguno de Zeus, simplemente la vemos a ella en una especie de inmolación. Por lo tanto, se trata de representaciones personales de los autores, que aprovechan un tema clásico, aunque el resultado no es el de la pintura mitológica común.

- NÍOBE

Níobe, la protagonista de este mito, es hija del rey de Frigia Tántalo¹. Esposa de Anfión, rey de Tebas, recibió su castigo al ofender a la diosa Leto, madre de Apolo y Ártemis, ya que la diosa había tenido solo dos hijos, mientras que ella había procreado siete hijos y siete hijas. Por lo tanto, Níobe intentó adjudicarse el culto que normalmente se le daba a Leto.

La diosa, enfadada, pidió venganza a sus dos hijos. Según Ovidio (VI: 146-313), primero éstos mataron a todos los hijos varones de Níobe a flechazos en una llanura de Tebas. Más adelante, cuando se celebró el funeral, hicieron lo propio con las hijas, que habían

¹ Siguiendo la versión del mito que da Elvira Barba (2008: 168).

acudido. La desesperación y el horror de los padres fue tal que Anfión se suicidó, y ella fue transformada en roca, de la que aún emana lágrimas.

Pierre Grimal (1965: 381) nos habla de este mito, así como de sus versiones más conocidas en cuanto a los nombres de los hijos: en la versión más extendida, recogida por Apolodoro en su *Biblioteca*, los hijos se llamaban Sípilo, Eupínito, Ismeno, Damasiotón, Agenor, Fedimo y Tántalo. Por otro lado, las hijas eran Etodea (o Neera), Cleodoxa, Astíoque, Pitía, Pelopia, Asticratía y Ogigia. Sin embargo, otros autores difieren en esto: por ejemplo, según Homero eran seis hijos de cada sexo, no siete: Hesíodo dice que son veinte, diez hombres y diez mujeres; por el contrario, Herodoro de Heraclea solo hablaba de dos hijos y tres hijas.

José María González de Zárate (2015: 49) explica, por el contrario, que los hijos de Níobe tienen como padre a Zeus: de hecho, Níobe fue la primera mortal con la que yació el dios. También explica que la venganza de Apolo y Ártemis vino dada porque Níobe se creía más bella que Leto.

Otra de las diferencias entre las versiones del mito es la siguiente: “dícese que solo se salvaron dos, un varón y una hembra. Ésta, aterrorizada por la muerte de sus hermanos y hermanas, se volvió pálida, adoptando el nombre de Cloris”² (Grimal, 1965: 382).

Representaciones de la época antigua:

Existen varias representaciones del mito en la Antigüedad, y casi todas coinciden en la representación: los dioses hermanos masacrando a los hijos de Níobe. En este caso podemos encontrar ejemplos en cada uno de los diversos métodos de creación artísticas: cerámica o escultura, tanto exenta como en relieve.

Normalmente se decide representar la muerte conjunta de los hijos varones y hembras de Níobe: por lo tanto, en la época romana no se tiene en cuenta la narración de Ovidio. El tema se suele representar a través de conjuntos escultóricos, o de grandes composiciones pictóricas, como se muestra a continuación.

² Según [mythindex.com](http://www.mythindex.com), Cloris tenía anteriormente por nombre Meliboea: <http://www.mythindex.com/greek-mythology/C/Chloris.html> (consultado el 27/06/2017).



Fig. 12: *Muerte de los Nióbidas* (450 a.C.). Pintor de los Nióbidas o Pintor Nióbido. Museo del Louvre.

Se trata de una destacada crátera, ya que el pintor ha abandonado aquí la típica composición en forma de franja, adelantándose a su tiempo, tomando influencias de la pintura mural. El pintor Nióbido ha sido llamado así por llevar a cabo esta hazaña: colocar las figuras en niveles diferentes.



Fig. 13: *La nióbide herida* (ca. 430 a.C.). Museo Nacional de las Termas, Roma.

Probablemente formara parte de un grupo escultórico, completamente formado por esculturas exentas, lo que se interpreta como un intento de otorgar individualidad al mito, y no ser contemplado simplemente como la masacre de un grupo. Se trata de un original griego, que fue llevado a Roma. Una de las hijas, herida, intenta arrancarse una flecha de la espalda, sin éxito.



Fig. 14: *Apolo y Ártemis matan a los hijos de Níobe* (160-170 d.C.). Gliptoteca de Munich.

Este sarcófago se convertirá en el modelo de inspiración para los pintores de las siguientes centurias que quieran hacer interpretaciones de este mito. Por lo tanto, Ovidio quedará relegado a un segundo plano, ya que aquí se produce la matanza de los catorce hijos a la vez: arriba, podemos ver los nióbides ya muertos, y abajo, la escena de la masacre.

Representaciones de la época moderna:

El concepto no varía a lo largo de los siglos: los artistas prefieren seguir representando la muerte de los hijos de la mortal a manos de Apolo y Ártemis. Lo normal es que la escena se desarrolle en planos o bosques: los dioses en lo alto, disparando, mientras Níobe implora clemencia. En este sentido, no habrá muchas variaciones en las representaciones artísticas en cuanto a contenido, aunque sí encontraremos algunas excepciones.

Como se indicó anteriormente, el ejemplo a seguir para los demás artistas lo formará el sarcófago romano que vimos anteriormente. Los artistas aprovecharán el mito para realizar composiciones ampulosas cargadas de dramatismo, muy al gusto de la época.



Fig. 15: *Níobe lamentando la muerte de sus hijos* (1591). Abraham Bloemaert. Galería Nacional de Dinamarca.

Aquí la muerte de los hijos masculinos y femeninos se vuelve conjunta. Todos están muertos, o a punto de estarlo; Bloemaert sigue la versión estándar del mito, en la que no hay supervivientes. Mientras los dioses, en la esquina superior izquierda, prosiguen con la masacre, Níobe implora clemencia en vano. El autor aprovecha el mito para realizar bellos ejemplos de anatomía humana.



Fig. 16: *Diana y Níobe* (1675-1679). Luca Giordano. Museo de Capodimonte.

En esta ocasión, Giordano interpreta el mito de una manera mucho más personal: contrariamente a lo que dice el mito, solo aparece Ártemis, clavándole una saeta a la

propia Níobe en el pecho. Además, los niños que tiene a su lado no concordarían con sus hijos, ni en número ni en edad, por lo que probablemente se traten de simples *putti*. El autor realizó varias versiones del mismo tema.



Fig. 17: *Apolo y Diana atacando a los hijos de Níobe* (1772). Anicet Charles Gabriel Lemonnier. Museo de Bellas Artes de Rouen.

Se puede considerar que este autor sí acudió a Ovidio para realizar esta obra: el pintor ilustraría la primera parte del mito, donde los hombres son los que están muertos, mientras las mujeres se unen en torno a Níobe buscando consuelo. No parece que ellas estén heridas, sino desvanecidas a causa del horror y la desesperación, como su madre, en primer término.

Representaciones de la época contemporánea:

Las versiones de este mito en la época contemporánea son mucho más variadas. Se trata de uno de los mitos que más representaciones tiene en esta época. Así, hay ejemplos cuyo contenido se asemeja con el de épocas anteriores; nuevas interpretaciones que le dan los diversos artistas, que no están relacionadas con el mito original; e incluso utilizan obras ya existentes para hablar sobre otros temas. En este apartado hablaremos de las expresiones artísticas más comunes, pintura y escultura, pero también de una característica de ésta época, el graffiti.

Una característica curiosa de este período es que en ninguna de las representaciones encontradas se hace alusión a la divinidad, es decir, a Apolo o a Ártemis. Las obras se centran en los personajes terrenales, eliminan cualquier rasgo de conexión con la mitología clásica.



Fig. 18: *Nióbide herida* (1906-07). Camille Claudel.

La manera de enfrentarse al mito es la misma que en otros ejemplos: individualización de uno de los personajes, que intenta quitarse la flecha (en esta ocasión, clavada en el pecho). Se aprecia una influencia clara con Rodin: no en vano, fue su amante y su colaboradora durante bastante tiempo.



Fig. 19: *Níobe* (1923). Karoly Patko. Colección privada.

La obra de Patko se asemeja en ciertas cosas al mito original: un prado, un cuadro de conjunto, y los personajes caen heridos de muerte. Sin embargo, se aprecian claras diferencias: principalmente, no se distingue señal alguna de Apolo o de Ártemis. La divinidad no está presente en el cuadro, así como ninguno de sus atributos: las flechas, que son las que en teoría hieren de muerte a los hijos de Níobe. Tampoco se distingue a la madre de sus hijos; suponemos que es el personaje que está en primer término, pero no hay nada que lo indique. En definitiva, se trata de una representación del mito porque así lo dice el autor.



Fig. 20: *Las hijas de Níobe* (1991). Ted Seth Jacobs. Colección privada.

Dentro de un estilo conocido como realismo clásico (combinación de elementos del neoclasicismo del siglo XIX y del realismo), Jacobs realiza esta obra. Toma elementos de Ovidio: está representando la muerte de las hijas únicamente, y se sitúa en un espacio diferente al clásico prado o bosque, donde se suelen situar la mayoría de representaciones de éste mito. Otra característica notoria es que no podemos distinguir a Níobe en esta obra: todos los personajes son parecidos en constitución y edad.



Fig. 21: *Níobe* (2015). Banksy. Gaza.

El artista anónimo realizó esta obra, inspirada en una estatua de la Antigüedad, en una puerta de una propiedad destruida en Gaza, infiltrándose ilegalmente a través de una red de túneles. Banksy utiliza esta figura mitológica para establecer un paralelismo entre el mito (Níobe llora desesperada tras la muerte de sus hijos, causada por su propia soberbia) y la realidad que está ocurriendo actualmente en ese lugar.

- ORFEO

El mito de Orfeo es uno de los más conocidos de la mitología clásica, ya que sus habilidades para la música y la lira son innatas. Se enamoró de Eurídice, contrayendo matrimonio. Sin embargo, la joven murió a los pocos días debido a la mordedura de una serpiente. Orfeo, desdichado, decidió bajar al Hades para recuperar a su amada. Hades, junto con su esposa Perséfone, le permitieron llevarse a Eurídice de nuevo al mundo de los vivos, pero con una condición: hasta que llegaran a la superficie, Orfeo no podría volver la vista atrás, por mucho que lo deseara.

Estaban a punto de alcanzar el mundo de los vivos, cuando Orfeo, temeroso de que Eurídice no lo estuviera siguiendo, miró atrás para asegurarse de que ella estaba bien. Al hacer esto, rompió la promesa que le había hecho a Hades, por lo que Eurídice volvió al inframundo, donde Orfeo ya no la pudo seguir.

Roto del dolor y la pena, vagó durante un tiempo, sumido en sus propios pensamientos y rehusando la compañía de las mujeres. Tal es así, que se dice que él inventó la homosexualidad. Por ello, las ménades, deidades inferiores al servicio de Dioniso, le dieron muerte; despechadas ante la indiferencia que mostraba Orfeo hacia ellas, le

despedazaron. Lo único que quedó de Orfeo fue su cabeza y su Lira, que cayeron al río y llegaron a Lesbos.

Carmona Muela (2000: 50), nos explica que Orfeo fue víctima de las ménades, en el transcurso de uno de sus ritos más habituales: el *spargamós*, que consistía en despedazar a la víctima antes de comer su carne cruda. Como castigo, según Ovidio (2012: 83), Dioniso convierte a las culpables en árboles.

Muchas otras fuentes aseguran que Orfeo murió a manos de jóvenes tracias o de bacantes (mujeres que forman el cortejo del dios Baco), que llevan a la confusión con su parecido a las ménades. De hecho, en la mayoría de representaciones se consideran lo mismo. Ruiz de Elvira (1982: 96), indica que las que causaron la muerte de Orfeo fueron las basárides, es decir, las bacantes de Tracia, lo que podríamos considerar como una solución intermedia. En cuanto al motivo, según la fuente también suele variar:

“(…) a veces, éstas están envidiosas por su fidelidad a la memoria de Eurídice, fidelidad que interpretan como un insulto. Se decía también que Orfeo, no queriendo comercio con las mujeres, se rodeaba de muchachos, y se llegaba a afirmar que había inventado la pederastia (…) O bien, finalmente, que Orfeo, a su regreso de los Infiernos había instituido unos misterios basados en experiencias recogidas en el mundo subterráneo, pero había prohibido que fuesen admitidas en ellos las mujeres” (Grimal, 1965: 392).

Representaciones de la época antigua:

La representación más común en esta época nos llega a través de cerámicas, vasos y cráteras. La iconografía siempre se repite: un grupo de mujeres, que en ningún momento aparecen representadas con rasgos divinos, se abalanzan sobre Orfeo, que intenta defenderse con su lira, en vano.

Las mujeres suelen tener elementos que las identifican como tracias: los tatuajes. Por lo tanto, la versión de que Orfeo fue asesinado por mortales era la más común en aquella época. El principal problema es que las ménades no tienen una iconografía propia, por lo tanto son fácilmente confundibles con simples mortales. También suelen portar diversas armas: espadas, hoces, lanzas.



Fig. 22: *La muerte de Orfeo a manos de las ménades tracias* (470 a.C.). Museo del Louvre.

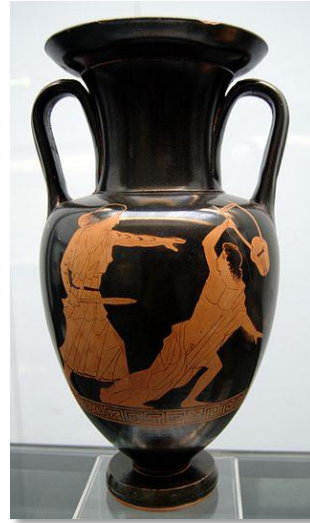


Fig. 23: *Las ménades matan a Orfeo* (440 a.C.) Pintor de Fiale. Colección estatal de Antigüedades, Munich.



Fig. 24: *Muerte de Orfeo* (siglo V a.C.). Crátera, Universidad de Harvard.

Como hemos comentado, a simple vista no se observan diferencias en cuanto a la temática: Orfeo, en actitud implorante con la lira en alto, intenta defenderse y rogar por su vida a las ménades/mujeres tracias, que se sitúan a su alrededor dispuestas a darle muerte.

Representaciones de la época moderna:

En general, el tema de la muerte de Orfeo es mucho menos frecuente que otros pasajes del mito, como la muerte de Eurídice, Orfeo bajando a los infiernos o la pérdida de nuevo de su amada, por mirar hacia atrás. Aun así, podemos encontrar varias representaciones.

La muerte de Orfeo se suele representar de manera similar a la Antigüedad: Orfeo, tendido en el suelo, se intenta defender de las ménades, que se abalanzan sobre él. Evidentemente, hay que tener en cuenta las limitaciones pictóricas que existían antiguamente, que se han resuelto con creces en esta época: las pinturas (medio artístico que vamos a analizar en este trabajo) están cargadas de dramatismo, dolor y desesperación, reflejadas en el rostro de la víctima.

Debemos destacar que por norma general no se suele representar la muerte explícita de Orfeo, sino más bien el momento previo, cuando las mujeres están alzando sus armas a punto de descargarlas contra la víctima. Por lo tanto, es el anticipo a la violencia, no la plasmación de la violencia como tal.



Fig. 25: *La muerte de Orfeo* (1494). Alberto Durero. Museo Kunsthalle de Hamburgo.

Este grabado de Durero está directamente relacionado con la versión del mito que acusa a Orfeo de pederasta: vemos cómo las mujeres, no se especifica si son ménades o no, proceden a acabar con su vida, mientras en el extremo inferior izquierdo un niño huye

aterrorizado. Por si quedaba alguna duda, en la parte de superior existe una filacteria donde se puede leer: “Orfeo deseaba a los niños”.



Fig. 26: *Orfeo y las bacantes* (siglo XVII). Luca Giordano. Museo del Prado.

Uno de los ejemplos de pintura dramática y dinámica. La presencia de una estatua del dios Dioniso las identifica como ménades o bacantes en medio de algún ritual, y no como simples mujeres tracias. Debemos destacar que Orfeo no aparece con la lira a la que estamos acostumbrados, sino un instrumento que se asemeja a una viola: esto probablemente se deba a que era un instrumento común en la época en la que se realizó la obra, y se prefirió a representar la lira habitual en la iconografía de Orfeo.



Fig. 27: *Orfeo y las bacantes* (1710). Gregorio Lazzarini. Palacio Ca'Rezzonico de Venecia.

En la obra, vemos a Orfeo, rodeado de varios animales, una de sus iconografías más comunes, mientras las bacantes se apresuran a darle muerte. Se identifican como tal por las hojas de parra que las acompañan, que aluden al dios Dioniso. Una de ellas se dispone a darle muerte a Orfeo con su propio instrumento, de nuevo parecido a una viola. En la esquina inferior izquierda vemos de nuevo la presencia de dos infantes, pero no está claro que aludan a la pederastia: de hecho, uno de ellos porta un racimo de uvas, de nuevo símbolo del dios. Por lo tanto, al igual que el ejemplo anterior, la muerte de Orfeo se llevó a cabo en plena celebración bacanal.

Representaciones de la época contemporánea:

Las representaciones artísticas contemporáneas que aluden a la muerte de Orfeo suelen centrarse en la cabeza del mortal ya cercenada, acompañada de la lira, que como ya mencionamos anteriormente, fue lo que quedó de Orfeo. Sin embargo, también podemos encontrar algunas representaciones aludiendo al asesinato directamente. En este sentido, los artistas suelen ser un poco más explícitos a la hora de mostrar la violencia.

La otra vertiente de este mito, la cabeza de Orfeo y la lira, se suele utilizar como excusa para explorar temas metafísicos y simbólicos: no contiene ningún tinte violento o salvaje. Por lo tanto, la violencia como tal se expresa directamente en el ataque por parte de las ménades a Orfeo.



Fig. 28: *Muerte de Orfeo* (1863). Jean Baptiste Philippe Bin. Sala de subastas Sotheby, Nueva York.

Esta pintura es la única que incluiremos en este apartado que es academicista. Aquí, las que acaban con su vida son las ménades, al servicio del dios: portan pieles de animales, instrumentos, hojas de parra, y una viña decora un pequeño templo con columnas jónicas, donde podemos ver en su interior una escultura arcaica de Dioniso.



Fig. 29: *Muerte de Orfeo* (1930). Pablo Ruiz Picasso.

Según José María Blázquez (2009: 222), Picasso realiza 30 aguafuertes sobre las *Metamorfosis* de Ovidio, “marcando el principio del intento de crear una nueva y verdadera mitología para su uso propio”. El artista sigue las indicaciones de Ovidio, pero no interpreta el tema tal y como lo hacían los pintores de la Antigüedad: el cuerpo de Orfeo cae sobre un toro.

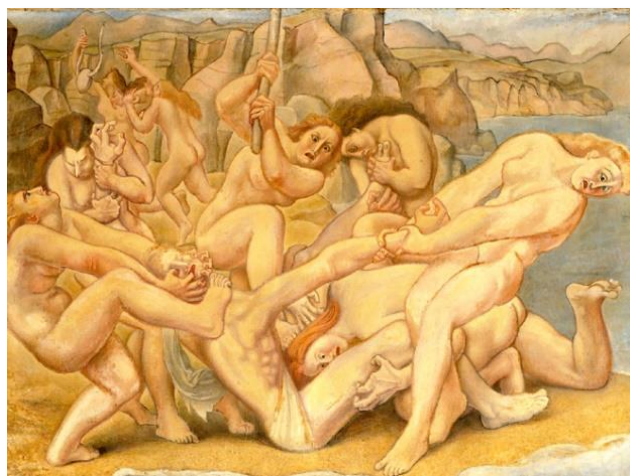


Fig. 30: *La muerte de Orfeo* (1939). Louis Bouquet.

Una de las representaciones más violentas que estudiaremos sobre este mito. El desmembramiento de Orfeo es inminente: en este caso, solo una de las mujeres aparece armada, mientras el resto ataca con sus propias manos. Todos los personajes aparecen desnudos menos Orfeo, con un paño que apenas le cubre. Por ello, el artista no nos proporciona información sobre si se trata de mortales, o de ménades.

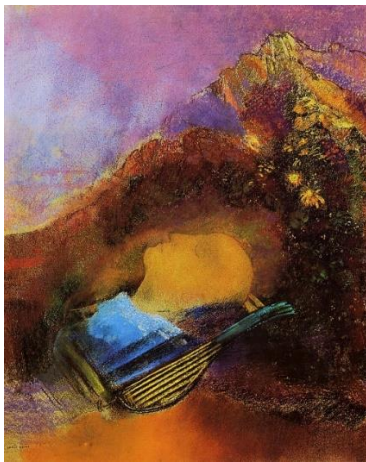


Fig. 31: *Orfeo* (1905-1910). Odilon Redon.
Museo de Arte de Cleveland.



Fig. 32: *Orfeo muerto* (1893). Jean Delville.
Museo Real de Bellas Artes de Bélgica.

Los dos ejemplos anteriores exploran el lado místico del mito. Odilon Redon, de hecho, realizó numerosas versiones de este tema, siendo ésta quizás la más conocida (fig. 31). Optar por la representación de esta parte del mito trae consigo el gusto por lo esotérico, por el simbolismo; los dos autores se relacionan con esta corriente.

Por lo tanto, la elección de este momento del mito está completamente alejada de la representación de la violencia: pese a que lo que en realidad estamos viendo es una cabeza cercenada y una lira, los artistas consiguen que apenas se tenga este detalle en cuenta, fijándonos más bien en, en lo oculto, y en la paz que desprenden las figuras.

2.2 CASTIGOS CON METAMORFOSIS

- ACTEÓN

Antes de comenzar con este mito, deberíamos aclarar que Acteón también podría aparecer en el apartado de castigos con sentencia de muerte. Sin embargo, lo incluimos en éste, ya que a pesar que el mito acaba con la muerte del protagonista, el castigo principal que al que le sentencia la diosa Ártemis es el de ser metamorfoseado en un ciervo.

Acteón, hijo de Aristeo y Autónoe, era un gran cazador, instruido por el centauro Quirón. En una jornada de caza, mientras Acteón vagaba por los bosques con la compañía de sus perros, encontró un claro con un lago, donde estaba la diosa Ártemis dándose un baño con su séquito de ninfas, tras haber salido también ella de caza. Acteón quedó paralizado por la visión de la diosa desnuda, y la observó un largo rato, sin poder apartar la vista de ella. Finalmente, cuando Ártemis se percató de la presencia del cazador (recordemos que la diosa era virgen y muy celosa de su intimidad divina), enojada, lo transformó en ciervo, y envió a sus propios perros a atacarle y despedazarle. Después, los perros recorrieron el bosque buscando a su amo, y cuando llegaron donde estaba Quirón, éste, comprendiendo lo que había pasado, creó una estatua de bronce para los animales.

Este mito, según Elvira Barba (2008: 191) se remonta al menos al *Catálogo de las mujeres* de Hesíodo, donde en este caso indica que el castigo infligido por Ártemis se debe a que Acteón se jactó de ser mejor cazador de la diosa. Esto explica que, en sus primeras representaciones de la Antigüedad, Ártemis se muestre vestida. Otros autores, como Estesícoro y Apolodoro, dicen que fue castigado por haber rivalizado con Zeus por Sémele.

Higino, sin embargo, nos cuenta que “Acteón (...) era un pastor que contempló a Diana mientras ésta se bañaba, y quiso violarla. Diana, airada por ello, hizo que le surgieran cuernos en la cabeza y que fuera devorado por sus propios perros” (Higino, 2009: 263).

En otras versiones, como las de las *Metamorfosis* de Ovidio, Ártemis simplemente transforma a Acteón en ciervo, salpicándole unas gotas de agua: luego, son los propios perros los que no lo reconocen como su dueño, y lo matan (Ovidio, *III*: 174-253). Esta versión es bastante posterior, hasta entonces la oficial era la que habla de la ofensa de Acteón a la diosa.

En cuanto a los nombres de los perros que devoraron a Acteón transformado en ciervo, según el Coloquio Internacional de Filología Griega de 1996 (2003: 110), contamos con un total de 84 nombres, la mayor parte de ellos conocidos por la versión del mito que ofrecen Ovidio en las *Metamorfosis* y los resúmenes de Higino.

Representaciones de época antigua:

Como ya se indicó anteriormente, la mayoría de representaciones que se pueden encontrar son de cerámica pintada, y algún relieve como excepción. Se utilizaban sobre todo en las cráteras, vasijas donde se mezclaba el vino y el agua antes de ser servidos.

Curiosamente, y al contrario que en otras épocas, el momento del mito más repetido en el arte antiguo es la muerte de Acteón. Normalmente se le suele representar como un joven imberbe, cazador, defendiéndose de los perros que le atacan. No suele haber escena de metamorfosis, los perros simplemente lo confunden con un ciervo y lo atacan.

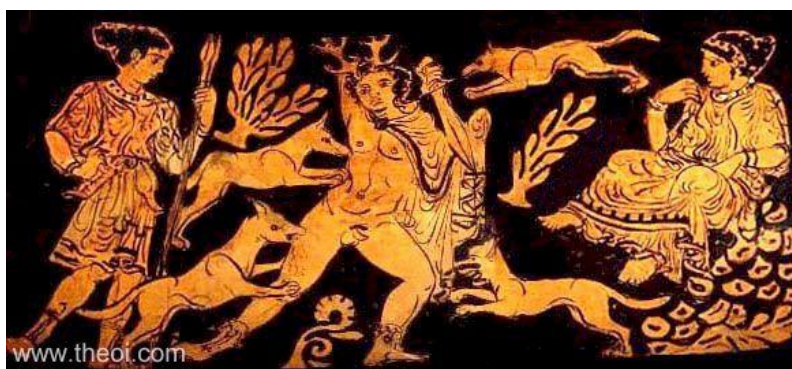


Fig. 33: *Acteón atacado por sus perros* (350-340 a.C.). Universidad de Harvard.

Este es uno de los casos donde la diosa Ártemis aparece vestida: por lo tanto, correspondería con la versión del mito en la que Acteón es castigado por haberse jactado de ser mejor cazador. En el centro aparece la víctima, que sigue siendo humana pero con cuernos de ciervo, intentando defenderse.



Fig. 34: *Artemis y la muerte de Acteón* (470 a.C.). Pintor de Pan. Museo de Bellas Artes de Boston.

Según Impelluso (2008: 138), el joven tiene apariencia humana para que el mito sea más fácil de reconocer, y que no se confunda con una simple escena de caza. Hay una novedad en esta representación, ya que aquí es la propia diosa la que ataca a Acteón, junto con los perros.



Fig. 35: *Muerte de Acteón* (460-450 a.C.) Metopa del templo E de Selinunte. Museo arqueológico de Palermo.

Una de las representaciones más conocidas del mito, donde Ártemis, en vez de transformarlo en ciervo, le coloca una piel de este animal encima, para que los perros le ataquen.



Fig. 36: *Muerte de Acteón* (siglo II d.C.). Museo Británico.

Se trata de una probable copia de un conjunto helenístico, encontrada en la villa de Antonino Pío en el monte Cagnolo. Una de las pocas representaciones del mito en escultura exenta de la época.

Representaciones de la época moderna:

Ya en el Renacimiento, Barroco y Rococó normalmente se prefieren episodios anteriores al de la muerte de Acteón: el momento más representado suele ser el baño de la diosa (aquí vemos que toman como principal fuente a Ovidio), y Acteón apareciendo en escena, o siendo descubierto por Ártemis y sus acompañantes. Normalmente esto se hace para representar el desnudo femenino a través de un tema moralizante. Para que el mito sea más identificable, Acteón suele aparecer comenzando a metamorfosearse, normalmente con cuernos de ciervo, y los perros a su alrededor. Como explican Aghion, Barbillon y Lissarrague (1997: 3),

En general los pintores han captado el momento en el que Acteón sorprende a Diana bañándose, lo que posibilita, se pretexto de encarecer el pudor de la diosa, ilustrar el tema del voyeur y permitir que quien contemple el cuadro sea un voyeur impune.

Pero realmente la muerte explícita de Acteón es menos frecuente, ya que en este momento de la historia del arte no se suele representar la violencia. Aun así hay varias excepciones:



Fig. 37: *Diana y Acteón* (1550). Lucas Cranach el joven. Museo estatal de Hesse.

Aquí aparece Acteón con la mitad superior del cuerpo de ciervo, y la inferior de humano, mientras los perros están atacándolo. La diosa Ártemis se distingue de las demás ninfas por ser la que le salpica con agua, lanzándole la maldición; de nuevo se aprecia la influencia de Ovidio.



Fig. 38: *Muerte de Acteón* (1570-1575). Tiziano. Londres, National Gallery.

Se trata de la segunda versión que hizo Tiziano, siendo la primera el descubrimiento del baño de la diosa por parte de Acteón. En este caso, el autor no se ciñe a la iconografía más común, ya que Ártemis también ataca al mortal, de nuevo, con la parte superior de su cuerpo de ciervo, mientras los perros lo despedazan.



Fig. 39: *Diana sorprendida por Acteón* (1734). Jean François de Troy. Museo de Bellas Artes, Basilea.

En este caso, dejando a un lado la composición digna de la pintura del estilo rococó, se aprecia cómo Ártemis, identificada por la media luna en su cabeza y las pieles de animales, se dirige hacia Acteón. Éste, ya convertido en ciervo, huye perseguido por los perros, que se dirigen a acabar con él. No se aprecia la muerte de Acteón como tal, pero sí su metamorfosis, un vaticinio de lo que va a ocurrir.

Aghion *et al* (1997: 5), hablan de un cambio en la mentalidad del siglo XVIII, y en concreto de esta obra:

En el siglo XVIII se acentúa el juego entre transgresión y voyerismo: los pintores confieren a sus obras una dimensión erótica más explícita, y la diosa se muestra menos huraña. (...) La diosa parece contemplar con lástima a Acteón metamorfoseado en ciervo alejándose del cortejo de ninfas.



Fig 40, 41: *Fuente de Diana y Acteón* (s. XVIII). Paolo Persico, Ángelo Brunelli, Pietro Solari. Palacio de Caserta, Italia.

Tenemos aquí un ejemplo escultórico, pero que sigue la misma dinámica que el resto de obras: Ártemis, tapándose, acusa a Acteón, ya con cabeza de ciervo, rodeado por sus perros, quienes están empezando a atacar.

Representaciones de la época contemporánea:

Los artistas contemporáneos han interpretado el mito de Ártemis y Acteón de diversas maneras: como se ve a continuación, unos han decidido seguir con el mismo concepto, pero utilizando técnicas y estilos totalmente actuales, mientras que otros han utilizado el mito como excusa para explorar y experimentar con los límites humanos, lo prohibido: En definitiva, han realizado interpretaciones del mito mucho más transgresoras, donde hay que indagar bastante para encontrar relación con el mito original.

En este caso ya no importa el tipo de obra o la técnica con la que se realiza: sin embargo, siguiendo la temática de este trabajo, nos centraremos en representaciones pictóricas y escultóricas.



Fig. 42: *Diana y Acteón* (1925). Paul Manship. Museo Smithsonian de Arte Americano.

Quizás se trate de la obra de concepción más clasicista dentro de este apartado. Realizada en bronce, vuelve a la versión antigua del mito donde Ártemis también ataca a Acteón, que empieza a metamorfosearse, aunque no vemos flecha alguna. Esto se puede comprobar gracias a los cuernos y las orejas de ciervo, mientras los perros proceden al ataque.

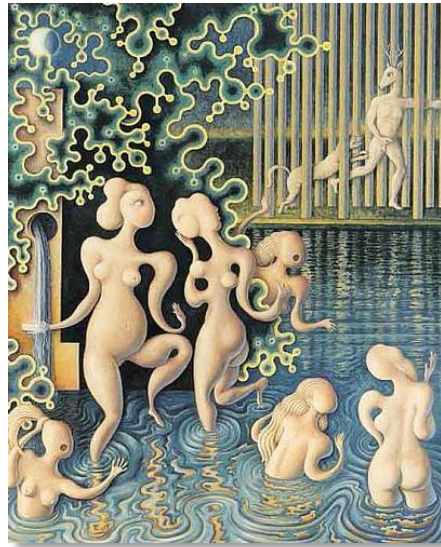


Fig. 43: *Diana y Acteón* (2006). Guillermo Pérez Villalta.

Bajo una estética que se considera postmodernista, se repite la composición: en primer plano Ártemis, que se identifica con la luna de la esquina superior izquierda, mira a Acteón. Éste, a medio metamorfosear, huye en este caso de un perro solo. La obra pertenece a un conjunto dedicado a las *Metamorfosis* de Ovidio.



Fig. 44: *Diana y Acteón* (1990). Jean Paul Réti, siguiendo el modelo de Klossowski.



Fig. 45: *Diana y Acteón* (1954). Pierre Klossowski.

Klossowski suele utilizar el erotismo, el misterio, para tratar sus obras. Aquí vemos que se inspira en el mito, pero para realizar su propia versión: en ningún momento se explica

en la mitología que Acteón, una vez metamorfoseado, se acerque a Diana en un intento de mantener relaciones sexuales. Por lo tanto, pese a que hay una clara inspiración, el resultado final se aleja bastante de la concepción mitológica tradicional.

Esta concepción del mito la podemos encontrar de nuevo en el conjunto de obras de Bernardí Roig (fig. 46 y 47). En este caso, lo utiliza para centrarse en el acceso a un espacio privado, y sumergirse en el concepto de intimidad, similar a la línea que traspasó Acteón cuando observó bañarse a la diosa. Asimismo, también el artista explora esa parte erótica y pornográfica del mito, en un concepto bastante similar al ejemplo anterior.



Fig. 46 y 47: *Diana y Acteón* (2005). Exposición de Bernardí Roig. Acero, resina de fluorescente y resina de poliéster.

- ARACNE

Según la mitología, Aracne, hija del tintorero de púrpura Idmón de Colofón y huérfana de madre, adquirió las habilidades tejedoras de su progenitor. Tal es así, que llegó a jactarse de que su trabajo era digno de un dios. La diosa Atenea, promotora y protectora de las habilidades artesanales, la oyó, y se le apareció en forma de anciana, sugiriéndole más modestia a la hora de tratar con los dioses. Sin embargo, la mortal ignoró el consejo, incitando a la diosa Atenea a realizar una competición contra ella. Atenea, airada, aceptó el desafío.

Ante la presencia de las ninfas, cada una de ellas se dispuso a elaborar un tapiz, poniendo todo su talento en la obra: Atenea realizó un tapiz decorado con hazañas y glorias de los dioses del Olimpo, de una calidad técnica perfecta, y como advertencia, añadió en las esquinas episodios sobre los mortales que se atrevieron a desafiar a los dioses. Aracne, sin embargo, optó por representar las debilidades de los inmortales: básicamente, los amoríos de Zeus con sus numerosas amantes. Pese a que realmente la calidad de la obra era digna de un dios, Atenea se sintió muy ofendida, por lo que destruyó el telar de su rival y golpeó a Aracne con el huso.

Ésta, comprendiendo el error que había cometido, se intentó suicidar ahorcándose. Pero finalmente, Atenea sintió lástima por ella, y lo que hizo fue metamorfosearla en araña, para que pudiera pasar el resto de su vida tejiendo.

Pese a que el mito no es muy común en la antigüedad, se pueden apreciar diferencias. Carmona Muela (2000: 30), explica que Atenea golpeó a Aracne no porque se sintiera ofendida por las representaciones de la mortal, sino porque se dio cuenta de que realmente las habilidades de Aracne como tejedora superaban con creces a las suyas.

En cuanto al tapiz que realizó Aracne, González de Zárate (2015: 108) dice que los temas fueron los amores de los dioses: el rapto de Europa, Asteria con Júpiter metamorfoseado en águila, Leda, Alcmena, Dánae y al dios de los dioses vestido de pastor para cortejar a Mnemosine. Vuelve a la teoría de que Atenea se molestó no por la calidad de los tejidos, sino por los temas elegidos.

Representaciones de la época antigua:

A diferencia de otros mitos tratados en este trabajo, el mito de Aracne no gozó de gran popularidad en la Antigüedad. De hecho, se conocen muy pocas representaciones, destacando la que podemos encontrar en el Foro de Nerva, o Foro Transitorio, inaugurado en el 98 d.C. En él podemos encontrar un templo dedicado a la diosa Minerva, Atenea para los griegos, como diosa protectora de la artesanía. Bajo un relieve de la diosa, encontramos todo un friso dedicado al mito de Aracne, basado en la repetición de escenas: un relieve sinóptico.



Fig. 48: Templo dedicado a Minerva en el Foro de Nerva, o Foro Transitorio.



Fig. 49: *Mito de Aracne* (98 d.C.). Foro de Nerva, o Foro Transitorio.

Representaciones de la época moderna:

En esta ocasión el mito va adquiriendo importancia, y son más numerosas las representaciones. El momento que se suele escoger es el de la disputa entre Atenea y Aracne, ambas tejiendo su obra; o bien el final del mito, cuando Atenea golpea a la mortal. Representar la metamorfosis directamente es más complicado, debido a las limitaciones de la época, por lo que no es muy común que se realice. Aun así, encontraremos ejemplos de cada uno de estos momentos. Las representaciones que se centran en la competición entre Atenea y Aracne no las analizaremos en este trabajo, ya que no podemos encontrar vestigios de violencia, o del castigo de la diosa en ellos.

En cuanto a la forma de representar a los personajes, Atenea se suele mostrar en todo su esplendor, colérica, dispuesta a ejecutar su castigo. Aracne, en cambio, que hasta entonces había hecho alarde de su soberbia, aparece en las representaciones encogida de miedo, o intentando huir.



Fig. 50: *Minerva transforma a Aracne en araña* (1563-1564). Taddeo Zuccari. Villa Farnesio.

Este fresco muestra una de las pocas representaciones de la época que deciden mostrar la transformación de Aracne en araña. La diosa, con sus principales atributos, señala a la mortal, que se transforma ya colgada del techo: éste es la única pista que nos proporciona acerca de cuál va a ser el resultado final, ya que simplemente vemos a una mujer en medio de una transformación. Es decir, no vemos la iconografía propia de una araña.



Fig. 51: *Minerva pegando a Aracne* (1636). Peter Paul Rubens. Museo de Bellas Artes de Virginia.

Este boceto, realizado en origen para la Torre de la Parada, muestra el momento exacto de la violencia expresada por parte de la diosa: ésta se dirige amenazadoramente contra Aracne, que intenta retroceder, bajo la mirada de dos tejedoras (en otras versiones, ninfas que asistían a la competición). En el extremo derecho, vemos parte del tapiz tejido por Aracne: *El rapto de Europa*, que coincide con el lienzo del mismo título realizado por Tiziano: probablemente ésta sea una manera de alabar el trabajo del maestro italiano.



Fig. 52: *Minerva y Aracne* (1695). Luca Giordano. Monasterio de San Lorenzo del Escorial.

El artista ha decidido representar el momento previo a la transformación de Aracne en Araña, que se puede vislumbrar por la tela de araña que la mortal tiene justo encima, anticipo de lo que va a suceder. Atenea aparece imponente, una representación propia de una divinidad que con su dedo acusa a la mortal, que se encoge atemorizada. Como atributos de Minerva, también podemos encontrar una lechuza en la esquina inferior izquierda, entre ovillos de lana.

Representaciones de la época contemporánea:

El mito de Aracne como ha perdido importancia a lo largo del tiempo. Por lo tanto, no se representa ningún momento concreto del mismo, sino que cada artista interpreta de manera personal el ser híbrido entre humana y araña que es Aracne. La mayoría de representaciones que podemos encontrar de Aracne están relacionadas con otras historias, o bien se trata de una excusa para realizar diversos tratados de anatomía, donde se experimenta con el cuerpo humano y el cuerpo arácnido, llegando a soluciones físicamente imposibles.

Una gran parte de los ejemplos que podemos asociar a esta época están realizadas en el siglo XXI, y tienen como finalidad plasmar este mito como no se había hecho hasta ahora: por lo tanto, la solución roza lo grotesco, y para algunos, desagradable. Así, dejarán a un lado la reiteración de modelos que se han usado desde la edad moderna.



Fig. 53: *Aracne* (detalle, 1861). Gustave Doré.

Este grabado pertenece a una serie que hizo Doré sobre la Divina Comedia de Dante, donde Aracne se encontraba atrapada en el Purgatorio. Un ejemplo de la representación de Aracne en una historia ajena a su mito original. Vemos que la opción de Doré es añadir patas de araña a un cuerpo humano, en actitud de sufrimiento. Dante y su compañero Virgilio la contemplan con lástima.



Fig. 54: *La pequeña Aracne* (2007). Gabriel Grun.

Representa la segunda vertiente de representación de Aracne de la que hablamos con anterioridad. Aquí vemos que no importa el mito; el autor simplemente no se inspira en el mismo, simplemente lo aprovecha para realizar una composición grotesca, que roza el punto de lo desagradable a la vista.



Fig. 55: *Metamorphosis de Aracne* (2005). Candice Raquel Lee.

Al igual que el ejemplo anterior, la artista utiliza el mito para representar lo que le sugiere personalmente una metamorfosis de persona a araña. Ella misma nos lo explica:

Tradicionalmente, las interpretaciones artísticas del mito de Aracne representan simplemente una mujer joven en traje griego sentado en un telar; trabajos más recientes muestran una araña con rostro humano. No sé de ninguna representación figurativa esculpida de la historia. La dificultad de hacer esta escultura residía en captar el momento de la transformación de Aracne en una araña y combinar la correcta anatomía humana con las características de los arácnidos. El mayor desafío era mantener un equilibrio artístico entre la belleza agonizante de una niña frágil y lo horrible de su transformación, entre la anatomía humana y araña. En última instancia, usé ropa rasgada de Aracne y su postura caído para expresar la metamorfosis que comienza con las manos y la parte inferior del cuerpo. (Lee, 2017).



Fig. 56: *Aracne* (2003). Jan Dunning.

En este trabajo fotográfico, el artista combina elementos de la realidad y de la fantasía. De nuevo, esta obra pertenece a un conjunto basado en las *Metamorfosis* de Ovidio. Pero al igual que en ejemplos anteriores, el artista no tiene en cuenta el mito original.

2.3 OTROS CASTIGOS

- PASIFAE

El mito de Pasifae podría considerarse como una venganza por parte de Poseidón. El rey Minos de Creta, que posteriormente será conocido como juez de los infiernos, pidió ayuda a los dioses para demostrar su legitimidad como rey. Poseidón se la otorgó, haciendo salir un magnífico ejemplar de toro de las profundidades del mar, con la condición de que Minos lo sacrificara en su honor. Éste aceptó, pero cuando llegó la hora, llevó al toro a sus establos y sacrificó otro en su lugar. Poseidón, enfadado por el engaño, incitó en la esposa de Minos, Pasifae, un deseo carnal por el toro que era casi imposible de saciar.

Para acabar con sus ansias, y a espaldas de rey Minos, Pasifae habló con Dédalo y le pidió ayuda. Éste construyó una vaca de madera con tal destreza que podría pasar por una de verdad, y en su interior se introdujo la reina. Así, logró copular con el toro, consiguiendo que fuera engañado. De esta unión nacería el Minotauro, un ser humanoide con cabeza de toro. Al tener sangre real, el rey Minos no podía matarlo, por lo que decidió hablar de nuevo con Dédalo para construir un laberinto y encerrarlo en su interior, para poder alimentarlo hasta su muerte.

Apolodoro (1985: 137) nos explica este mito, y ofrece más detalles en cuanto a la hazaña de Dédalo:

Dédalo construyó una vaca de madera sobre ruedas, la vació, le cosió alrededor la piel de una vaca desollada y, llevándola al prado donde el toro solía pacer, metió dentro a Pasifae; el toro llegó y copuló con ella como si realmente fuera una vaca.

Higino, por el contrario, ofrece otra explicación al mito, según la cual Afrodita fue la culpable por infundir ese amor y deseo en Pasifae hacia al toro, ya que la reina cretense no le rendía culto desde hacía bastantes años (Higino, 2009: 130). González de Zárate (2015: 156) especifica que Pasifae era hija de Apolo. Afrodita se vengó del dios por haberse mofado de ella tras ser descubierta por Hefesto en sus relaciones con Artes. Por ese motivo infundió el amor por el toro a Pasifae.

Grimal otorga una versión bastante distinta de la original, que sin embargo apenas está reconocida, y de la que no existen representaciones artísticas:

Tauro era un joven muy bello de quien Pasifae estaba enamorada. Se entregó a él en un momento en que Minos, atacado por una enfermedad secreta, no podía procrear. La reina quedó encinta, y Minos supo que el niño que nació no era suyo; sin embargo, no se atrevió a darle muerte, y lo envió al monte. Ya crecido, el joven, a quien llamaban Minotauro por su parecido con Tauro, se negó a seguir obedeciendo a los pastores que lo habían recibido del rey. Éste decidió entonces mandarlo detener, pero él se ocultó en una profunda caverna desde la cual pudo rechazar fácilmente a los que habían sido enviados en su persecución. La gente se acostumbró a llevarle comida a la gruta: cabras y carneros, e incluso Minos le mandaba criminales condenados a muerte. (Grimal, 1965: 494).

Representaciones de la época antigua:

Si del mito de Pasifae en general apenas conservamos representaciones de esta época, mucho menos podemos encontrar sobre la unión de la protagonista con el toro. De hecho, existen representaciones de antes (construcción de la vaca por parte de Dédalo) y de después, con el minotauro ya en escena. Aun así, son menos numerosas que otros mitos, que gozaron de más popularidad.



Fig. 57: *Pasifae y el minotauro* (340-320 a.C.). Gabinete de Medallas, Francia.

Este *kylix*, o cáliz representa una actitud más bien de ternura de Pasifae hacia su hijo, el Minotauro. Es de las únicas representaciones que se encuentran en esta época, y que en teoría no se corresponde al mito: el Minotauro, nada más nacer, es enviado al centro del laberinto.

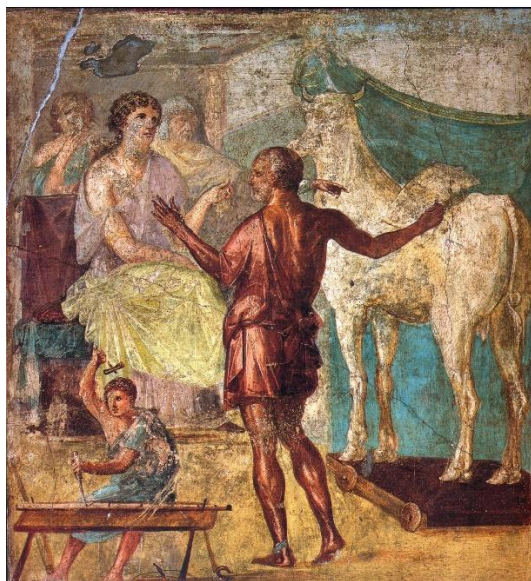


Fig. 58: *Dédalo, Pasifae y la vaca de madera* (siglo I d.C.). Fresco romano de la pared norte del *triclinium* de la casa de los Vetti, Pompeya.

El *triclinium*, estancia destinada a ser comedor formal estaba decorado con este fresco, donde se muestra a Dédalo enseñándole la vaca de madera a Pasifae, donde se va a introducir para tener relaciones con el toro. En la esquina inferior podemos ver al hijo de Dédalo, Ícaro, ayudando a su padre. Por lo tanto, suponemos que la escena transcurre en el taller del inventor, Como se mencionó anteriormente, se trata del paso previo, en esta época no se representa la unión como tal.

Representaciones de la época moderna:

Curiosamente, el mito de Pasifae no gozó de demasiada popularidad en esta época, al contrario que otros mitos clásicos. La razón principal era que ya existía otro mito con una mujer y un toro como protagonistas, el rapto de Europa por parte de Zeus, transformado en toro. Este mito era mucho más importante, a la par que popular, por lo que es lógico que los artistas prefirieran representarlo, en vez de representar la unión de Pasifae y el toro.

De nuevo, el momento de la cópula es omitido, y los artistas prefieren representar la escena de la construcción de la vaca por parte de Dédalo, y Pasifae a su lado. Por lo tanto, la idea del castigo por parte de los dioses no se ve bien reflejada, ni en esta época ni en la Antigüedad, prefiriendo representarse un episodio transitorio.



Fig. 59: *Pasifae* (1528). Diseño de Giulio Romano, ejecutado por un discípulo suyo, Benedetto Pagni. Palacio del Té en Mantua.

En el fresco se representa a Pasifae introduciéndose en la vaca de madera. Sin embargo, el verdadero protagonista es Dédalo, pues la intención de esta obra es mostrar su destreza a la hora de realizar inventos.



Fig. 60: *Dédalo instruyendo a Pasifae* (1690). Johan Ulrich Krauss.

Se trata de un grabado realizada para las *Metamorfosis* de Ovidio, de 1690. Al igual que en el ejemplo anterior, el protagonista de esta obra es Dédalo. Un pequeño cupido en la parte superior representa el deseo amoroso de Pasifae hacia el toro, que se encuentra al fondo de la representación.

Representaciones de la época contemporánea:

A los artistas contemporáneos sí que les interesaba esta unión entre Pasifae y el toro, que roza la zoofilia. De hecho, son bastantes los que han representado esta cópula monstruosa en alguna ocasión. A los artistas no les interesa el mito en sí, sino que lo utilizan como excusa para representar un tema tan escabroso como es éste. Por lo tanto, los episodios anteriores y posteriores apenas tienen relevancia: en este sentido, se representan directamente las consecuencias del castigo impuesto por Poseidón.



Fig. 61: *Pasifae* (1880). Gustave Moreau. Museo Gustave Moreau.

El artista realizó numerosas versiones del mismo mito, siendo ésta quizás la más interesante de todas. En ella, se muestra directamente la unión carnal entre Pasifae y el toro: sin embargo, vemos que el artista no tiene en cuenta las fuentes mitológicas, ya que Pasifae no está usando ningún intermediario para acercarse al animal. Como mencionamos anteriormente, lo que interesa a Moreau es la plasmación de este tabú.



Fig. 62: *Pasifae* (siglo XX). Pablo Ruiz Picasso.

El tema del Minotauro fue bastante explotado por el artista español, realizando una gran serie de dibujos y grabados inspirados en esta criatura fantástica. Aquí vemos de nuevo el momento de unión entre el toro y Pasifae, sin nada que sirva intermediario otra vez: lo único que podríamos comparar con la versión mitológica con los cuernos que tiene en la cabeza. Se trata de una de las representaciones del mito más literales y dramáticas.



Fig. 63: *Pasifae* (1991). Oscar Estruga. Playa de Ribes Roges, Cataluña.

Realizada por un escultor local, se trata de una de las representaciones más originales del mito. Estruga nos muestra a Pasifae dentro de la vaca creada por Dédalo, colocada en posición para unirse físicamente al toro. Es una solución bastante ingeniosa para representar esta parte del mito en escultura, que no se había hecho con anterioridad, realizando un interesante trabajo en bronce.



Fig. 64: *Pasifae* (1943). Jackson Pollock. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

Pese a que el título original de la obra era *Moby Dick*, el artista le cambió el nombre al de *Pasifae* cuando oyó el mito, contado por un conservador del museo. La composición del cuadro está formada por dos figuras verticales a los extremos del cuadro y una en el centro, recostada, con forma ovalada, que bien podría coincidir con la figura de Moby Dick en un principio, y más adelante, con el toro del mito de Pasifae. Las pinturas de Pollock no son planificadas: de hecho, el título era otorgado después de haber completado la obra. Por lo tanto, no se tratan de descripciones literales de lo que podemos ver en el cuadro, sino sensaciones evocadoras, que surgen al ver la obra.

- SÍSIFO

Sísifo, uno de los reyes fundadores de Corinto, hijo de Eolo, siempre se caracterizó por su astucia: pero esto fue precisamente lo que le llevó a su castigo eterno en el Hades. Cuando Zeus raptó a Egina, uno de sus caprichos amorosos, fue visto por Sísifo. Así, cuando el padre de la joven, el dios fluvial Asopo, preguntó por ella, Sísifo accedió a cederle su información si hacía brotar una fuente en Corinto. Zeus, sintiéndose traicionado por la delación, envió al dios de la muerte Tánatos a llevarse a Sísifo al inframundo. Pero éste, previendo lo que iba a suceder, encadenó al dios y lo dejó preso: así, durante todo ese tiempo, nadie podía morir.

Finalmente, Zeus ordenó a Sísifo que liberara a Tántalo, y que lo acompañara al Hades. Sin embargo, Sísifo, haciendo alarde una vez más de su astucia, habló con su mujer para

que no realizara los ritos fúnebres pertinentes con su cuerpo. Al llegar a los infiernos, habló con Hades para que le diera permiso y poder subir de nuevo a la superficie y tener un funeral digno. El dios, inocente, se lo concedió, y Sísifo subió de nuevo al mundo de los vivos, pero no se preocupó de volver al Hades hasta bien llegada la senectud.

Para imponerle un castigo que le mantuviera ocupado todo el tiempo, y que no volviera a realizar una de sus argucias, ni a intentar escapar, Hades le condenó a estar subiendo una pesada roca por la ladera de una montaña. Cuando ésta llega a la cima, caería por la ladera, teniendo que repetir el proceso eternamente.

Según Apolodoro (1985: 66), el castigo de Sísifo consistió en voltear con las manos y la cabeza una piedra intentando elevarla, pero ésta siempre retrocede. No indica en ninguna ocasión que tuviera que subirla por una montaña. Higino, por el contrario, ofrece una explicación al castigo completamente distinta:

Sísifo y Salmoneo, hijos de Éolo, se profesaron mutua enemistad. Sísifo preguntó a Apolo cómo podría matar a su enemigo, esto es, a su hermano. Recibió como respuesta que si procreaba hijos a partir de la violación de Tiro, hija de su hermano Salmoneo, ellos serían los vengadores. Habiendo cumplido Sísifo esto, nacieron dos hijos, a los que su madre Tiro asesinó, una vez oído el oráculo (...) Ahora se dice que él, por su impiedad, hace rodar en los Infiernos monte arriba una roca empujándola con sus hombros. Cuando ha logrado llevarla hasta la cumbre, de nuevo cae rodando hacia abajo tras él. (Higino, 2009: 145).

J. Carmona no tiene en cuenta el mito entero, ya que según su versión, Sísifo fue condenado directamente por Zeus en el Hades después de revelar su nombre al dios Asopo (Carmona, 2000: 57).

Representaciones de la época antigua:

El mito de Sísifo no suele ser representado individualmente. Lo más común es que, en la cerámica griega -no se conserva escultura antigua que represente este mito- aparezca como un tema secundario en representaciones del Hades, con el dios y Proserpina como tema principal.

También existen representaciones conjuntas con otros condenados, como por ejemplo Tántalo (condenado por haber servido a su hijo de comida en un banquete a los dioses), o Ixión (condenado por intentar violar a Hera). Los castigos de Tántalo, sufrir eternamente de sed y de hambre pese a tener alimentos y bebida a su alcance; y de Ixión, girar

eternamente atado a una rueda, ayudan a las representaciones de Sísifo a cobrar sentido, ya que a los tres se los conoce como a los grandes condenados de la mitología griega.



Fig. 65: *Perséfone supervisando a Sísifo* (530 a.C.). Colección estatal de Antigüedades, Munich.

Uno de los ejemplos donde el mito de Sísifo aparece de forma más o menos individualizada. Sin embargo, es necesaria la presencia de Perséfone, para ayudar a situar el contexto: el Hades. Existen varias cerámicas con el mismo tema: Perséfone, realizando diferentes actividades, mientras Sísifo continúa su tormento.



Fig. 66: *Orfeo toca la cítara para Hades y Perséfone* (330-310 a.C.) Pintor de los Infiernos. Colección estatal de Antigüedades, Munich. A la derecha, detalle de la esquina inferior izquierda.

Pese a que el tema principal se centra en el mito de Orfeo, en la esquina inferior izquierda (detalle fig. 66) podemos ver a Sísifo intentando subir una roca por una ladera: como

comentamos anteriormente, la figura de Sísifo, así como la de Tántalo, en la esquina inferior derecha, se suele incluir para ambientar una obra en el Hades.

Representaciones de la época moderna:

Aquí el tema se suele tratar de forma individual, pero siempre asociándose a la lista de condenados en el Hades: Sísifo, Tántalo, Ixión, y en ocasiones, Ticio, condenado a que un buitre le coma el hígado por intentar violar a Ártemis en unas versiones, y a Leto en otras. Éste último no es muy común ni muy representado, ya que su suplicio se confunde en numerosas ocasiones con el de Prometeo.

Volviendo a Sísifo, en la época moderna la iconografía suele ser la misma: Sísifo, en un paraje rocoso o en la ladera de una montaña, cargando con una pesada piedra. El cuerpo, excusa para realizar un detallado estudio anatómico, refleja fatiga, cansancio y desesperación, al igual que el rostro. Varios artistas seguirán el mismo programa iconográfico, como veremos a continuación.



Fig. 67: *Sísifo* (1548). Tiziano. Museo del Prado.



Fig. 68: *Sísifo* (1600-1665). Antonio Zanchi. Galería Real de Pinturas Mauritshuis, La Haya.



Fig. 69: *Sísifo* (siglo XVII). José de Ribera. Museo del Prado.

Junto con *Ticio*, *Tántalo*, e *Ixión* forman el conjunto de cuadros titulado *Las furias*, que muestran los grandes suplicios de la mitología clásica. Pese a que las furias son personajes mitológicos femeninos, así es como se conoció originalmente a un grupo de cuatro obras, también inspiradas en los mismos personajes, realizado por Tiziano. Desde entonces, el término *furias* se utiliza para designar esta temática, que repetirán otros autores.

Representaciones de la época contemporánea:

El castigo de Sísifo es bastante tratado en el arte contemporáneo. Sus interpretaciones pueden ser varias: en ocasiones, realizan la obra por su contenido mitológico, como se ha estado haciendo hasta entonces. Pero también le pueden dar al mito un significado ajeno al mismo, normalmente una metáfora del esfuerzo inútil y continuo que debe realizar el hombre a lo largo de su vida.

Sin embargo, siempre se elige el mismo momento del mito: el castigo de Sísifo, el mortal cargando con la piedra. Prácticamente no hay ningún momento de la historia del arte donde se elija otro instante de la historia. El arte contemporáneo no es una excepción: cambia el estilo y la técnica, pero la iconografía es la misma: Sísifo subiendo la ladera de una montaña, con una gran roca a cuestas.

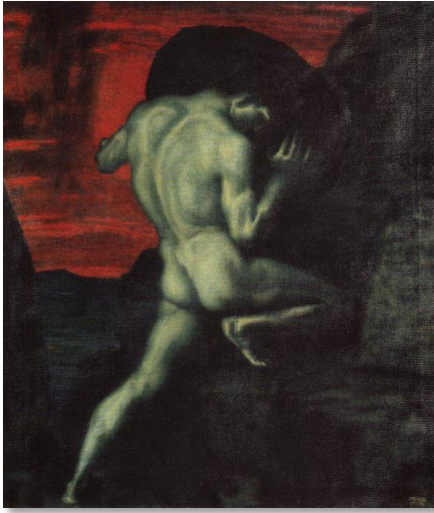


Fig. 70: *Sísifo* (1920). Franz von Stuck.
Galería Ritthaler.

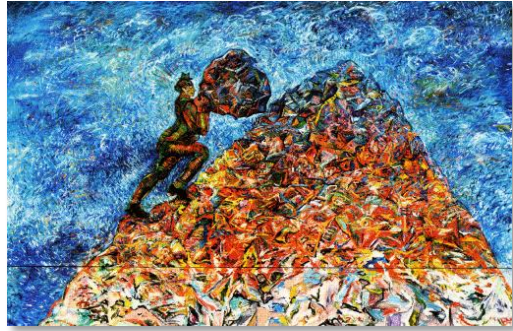


Ilustración 71: *La pereza de Sísifo* (1981).
Sandro Chía. MoMA.



Fig. 72: *Sísifo* (1870). Sir Edward Coley Burne-Jones. Tate.

Esta témpera forma conjunto con otras representaciones para decorar un piano de cola. El tema central era el mito de Orfeo, según el cual, cuando éste descendí al Hades a buscar a su amada Eurídice su canto fue tan hermoso que detuvo la tarea de Sísifo.

3. CONCLUSIONES

- La fuente principal para la mayoría de artistas a la hora de realizar sus obras son las *Metamorfosis* de Ovidio. No es la única, como hemos podido ver en el trabajo, pero sí es la fuente a la que más recurren.
- En cuanto a la plasmación de la violencia, es poco común que representen el acto violento tal cual. En la época contemporánea las representaciones son un poco más explícitas, pero lo más usual es que se elija el momento previo: Pasifae introduciéndose en el toro, las ménades abalanzándose sobre Orfeo, los perros a punto de abalanzarse sobre Acteón.
- En la época antigua las representaciones se realizaban con muchísimo respeto, ya que para ellos estaban realizando obras que aludían a sus dioses, a su propia religión.
- En la época moderna las obras tienen un tinte de erotismo, pero también de sabiduría: hay que recordar que en ésta época tuvo lugar el redescubrimiento de la cultura clásica, que se asociaba a la élite intelectual y social. Por lo tanto, estas obras se asociaban al intelecto. El erotismo se releja ya que las obras no están relacionadas con la religión cristiana, por lo que los artistas pueden explayarse y representar temas amorosos o desnudos con justificación.
- En la época contemporánea el mito apenas tiene importancia: el artista dispone de libertad absoluta para interpretar el mito de manera personal: puede decidir ajustarse a la versión literaria, o experimentar por su propia cuenta. Tampoco importa si el mito es reconocible o no: esto va ligado al estilo del artista (véase fig. 19, 64). En muchas ocasiones, sabemos que la obra es una representación del mito porque así nos lo dice su autor. También hay que tener en cuenta que en ocasiones los artistas contemporáneos suelen utilizar los mitos para relacionarlos con situaciones del momento: el ejemplo más evidente que podemos encontrar es el de Banksy (fig. 21).
- Si en la Antigüedad había un tinte de respeto hacia los dioses en las representaciones artísticas, hoy en día será todo lo contrario: la divinidad no tiene importancia. Es más, en muchos casos se elimina cualquier rastro de ella. Esto puede estar causado por todas las corrientes de ateísmo y agnosticismo que azotan a la sociedad, ya que estamos en una época donde la religión y la existencia de un ser superior tiene cada vez menos importancia.

4. CRÉDITOS DE IMÁGENES

SÉMELE

- 1,2,3. <https://sites.google.com/site/iconografiaclassica/home/los-amorios-de-zeus/relaciones-con-humanas/semele>
4. <http://musaislocker.blogspot.com.es/2008/01/hola-de-nuevo-ya-nos-queda-poco-para.html>
5. <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rubens-Death-of-Semele.jpg>
6. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Luca_Ferrari_Jupiter_and_Semele.jpg
7. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Tintoretto_Jupiter_and_Semele,_1545.jpg
8. https://en.wikipedia.org/wiki/Jupiter_and_Semele
9. <https://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/jupiter-and-semele-1895>
10. <http://unurthed.com/2009/09/27/duncans-semele/>
11. <https://nihilnovum.wordpress.com/2013/02/27/>

NÍOBE

12. <http://www.temporamagazine.com/la-cratera-de-niobides-y-la-pintura-griega-del-periodo-clasico/>
13. <http://isladecirce.blogspot.com.es/2014/01/niobide-herida.html>
14. <https://es.wikipedia.org/wiki/Ni%C3%B3bidas>
15. <https://es.wikipedia.org/wiki/N%C3%ADobe>
16. http://www.artnet.com/artists/luca-giordano/diana-and-niobe-HbyJZrQmqXbuBfM9GXre_Q2
17. <http://nuevemasuna.blogspot.com.es/2014/02/la-historia-de-niobe.html>
18. <https://es.pinterest.com/gigiinparis/camille-claudel/>
19. <http://boverijuancarlos pintores.blogspot.com.es/2016/02/karoly-patko-niobe.html>
20. <https://es.pinterest.com/pin/474144666995018030/>
21. <http://world.greekreporter.com/2015/02/27/graffiti-art-from-greek-myth-niobe-in-gaza/>

ORFEO

- 22,23. <https://es.slideshare.net/justinomarcos/orfeo-y-eurdice-en-la-literatura-y-el-arte>
24. <https://fradive.webs.ull.es/sem/LamuertedeOrfeo14.4-3.5final.htm>

25. <http://kunstundfilm.de/2012/05/die-entfesselte-antike-aby-warburg-und-die-geburt-der-pathosformel/>
26. <http://arteparnasomania.blogspot.com.es/2015/03/la-mitologia-como-un-asidero.html>
27. <http://editorial-streicher.blogspot.com.es/2016/01/sobre-la-muerte-de-orfeo.html>
28. https://es.wikipedia.org/wiki/La_muerte_de_Orfeo
29. <https://latunicadeneso.wordpress.com/2015/06/25/las-metamorfosis-de-picasso/>
30. <http://boverijuancarlos pintores.blogspot.com.es/2012/11/louis-bouquet.html>
31. <http://reproarte.com/es/seleccion-de-temas/a-estilo/simbolismo/orfeo-detail>
32. <https://pinturasepocas.blogspot.com.es/2011/09/orfeo-muerto-de-jean-delville.html>

ACTEÓN

33. <http://pladelafont.blogspot.com.es/2012/11/artemisa.html>
34. <http://www.corporativo.net.co/bibliotecainsa/biblioteca/contenidos/octavo/grado/profundi/soci/mitologi/5metopa.htm>
35. http://gataclasica-acsm.blogspot.com.es/2010/06/acteon-y-artemisa_08.html
36. <http://dexedrina.blogspot.com.es/2011/09/diana-y-acteon-lucas-cranach.html>
37. <https://ae01.alicdn.com/kf/HTB1PLLnLpXXXXb9XFXXq6xXFXXXN/Kematian-Actaeon-Titian.jpg>
38. <http://www.shaoerw.com/mrmh/998.html>
39. <http://losrecovecosliterarios.blogspot.com.es/2014/03/es-un-pajaro-es-un-avion-no-es-fantasia.html>
40. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caserta,_fuente_de_Diana_y_Acte%C3%B3n._05.JPG
41. <http://honorthe gods.tumblr.com/post/117516981478/diana-and-actaeon-by-paul-manship-1925-bronze>
42. <http://unatemporadaenelinfierno.net/2008/04/30/pintura-pintores-y-otros-destierros/>
43. <http://www.pierre-klossowski.fr/pages/page.php>
44. <https://irea.wordpress.com/2010/07/12/pierre-klossowski-diana-y-acteon-diane-et-acteon-ii-1-954/>
45. http://www.maxestrella.com/exposicion/el_ba_o_de_diana.html
- 46,47. <http://oralmemories.com/bernardi-roig/>

ARACNE

48. https://es.wikipedia.org/wiki/Foro_de_Nerva

49. <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=7000>
50. <https://it.pinterest.com/pin/218776494377031523/>
51. <http://xsierrav.blogspot.com.es/2016/10/aranas-i-el-mito-de-aracne.html>
52. <https://www.superstock.com/stock-photos-images/4409-17536>
53. <http://ocw.unican.es/humanidades/mitologia-greco-romana/mitologia-greco-romana/practicas-2/practica-15/ovidio-metamorfosis-vi-1-81-y-123-145>
54. <http://macabregallery.com/es/gabriel-grun-la-pequena-aracne/>
55. <https://www.etsy.com/mx/listing/223275725/ aracne-metamorfosis-escultura-de-bronce>
56. <http://uk.complex.com/style/2014/06/photographs-you-wont-believe-were-taken-with-pinhole-cameras/arachne>

PASIFAE

57. <http://la-caracola.es/mitologias.html>
58. <https://es.wikipedia.org/wiki/Pas%C3%ADfae>
59. <http://almacendeclassicas.blogspot.com.es/2009/11/teseo-y-el-minotauro.html>
60. <http://instatterminus.blogspot.com.es/2012/01/pasifae-y-el-toro-ii.html>
61. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pasiphae_-_Gustave_Moreau.jpg
62. <http://instatterminus.blogspot.com.es/2012/01/pasifae-y-el-toro-i.html>
63. <https://www.flickr.com/photos/orojose/5596014468>
64. <https://www.jackson-pollock.org/pasiphae.jsp>

SÍSIFO

65. <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/607640>
66. <https://fradive.webs.ull.es/sem/Nuevo%20Orfeo%20I.htm>
67. <http://loff.it/oops/arte-humano/sisifo-de-tiziano-104036/>
68. <http://hadrian6.tumblr.com/post/78500908758/sisyphus-1660-65-antonio-zanchi-italian>
69. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/sisifo/56564b06-1c34-474d-97c9-6adea6574c93>
70. <http://elcaminodellanto.blogspot.com.es/2010/08/sisifo-en-el-averno-por-franz-von-stuck.html>
71. <https://masdeecuador.wordpress.com/2014/02/24/el-mito-de-sisifo/>
72. <http://www.mantlethought.org/philosophy/finding-sisyphus-chile>

5. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA CONSULTADA

Aghion, I., Barbillon, C. y Lissarrague, F. (1997). *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. Madrid: Alianza Editorial.

Apolodoro (1985). *Biblioteca*. Introducción de Javier Arce; traducción y notas de Margarita Rodríguez de Sepúlveda. Madrid: Editorial Gredos.

Bermejo Barrera, J. C. (1994). *Introducción a la sociología del mito griego*. Madrid: Ediciones Akal.

Blázquez, J. M. (2009). *Cristianismo y mitos clásicos en el arte moderno*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Bruit Zaidman, L. y Schmitt Pantel, P. (2002). *La religión griega en la polis de la época clásica*. Madrid: Ediciones Akal.

Bulfinch, T. (2002). *Historia de Dioses y Héroes*. Editorial Montesinos.

Buxton, R. (2004). *Todos los dioses de Grecia*. Madrid: Editorial Oberon.

Carmona Muela, J. (2000). *Iconografía clásica: guía básica para estudiantes*. Madrid: Ediciones Akal/Istmo.

De Samósata, L. (1954). *Diálogos de los dioses. Diálogos de los muertos*. Edición al cuidado de José María de Cossío. Buenos Aires: Colección Austral

Elvira Barba, M. A. (2008). *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex Ediciones.

Esteban Santos, A. (2011). *Iconografía de la mitología griega. Dioses II: los grandes olímpicos*. Madrid: Dhyana Arte.

González de Zárate, J. M. (2012). *Mitología e Historia del Arte. Tomo I: de Caos y su herencia. Los Uránidas*. Madrid: Ediciones Encuentro.

González de Zárate, J. M. (2015). *Mitología e Historia del Arte. Tomo II: Tiempo de los dioses olímpicos o crónidas*. Madrid: Ediciones Encuentro.

Grimal, P. (1965). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Higino, C. J. (2009). *Fábulas*. Introducción y traducción de Javier del Hoyo y José Miguel García Ruiz; notas e índices de Javier del Hoyo. Madrid: Editorial Gredos.

Impelluso, L. (2008). *Mitos: historia e imágenes de los dioses y los héroes de la Antigüedad*. Madrid: Editorial Everest.

López Pérez, J. A. (Ed) (2003). *Mitos en la literatura griega helenística e imperial*. Madrid: Ediciones Akal.

Ovidio, P. (2012). *Metamorfosis*. Traducción y notas de José Carlos Fernández Corte y Josefa Cantó Llorca. Madrid: Editorial Gredos.

Ruiz de Elvira, A. (1982). *Mitología Clásica*. Madrid: Editorial Gredos.

Lee, R. C. (2017). Etsy. Consultado el 24 de junio de 2017, de <https://www.etsy.com/es/listing/223275725/aracne-metamorfosis-escultura-de-bronce>

Mythindex.com (2007). Consultado el 27 de junio de 2017, de <http://www.mythindex.com/greek-mythology/C/Chloris.html>